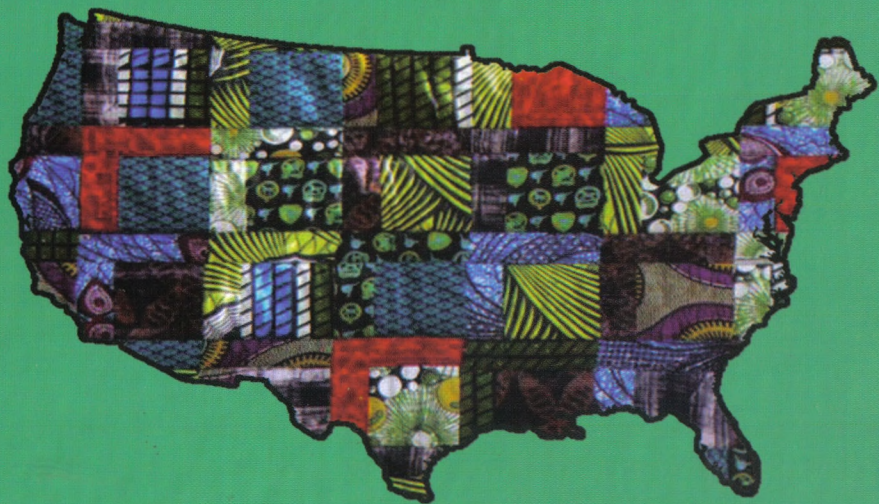


Н.О.ВИСОЦЬКА

ЄДНІСТЬ МНОЖИННОГО



**АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ
У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ПЛЮРАЛІЗМУ**

ББК 83.3(7)
УДК 82(73) "19/20"
В 53

Друкується за рішенням вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
від 21 червня 2010 р., протокол № 14

Це видання здійснене за підтримки Програми ім. Фулбрайта в Україні

Автор глибоко вдячна Інституту Кеннана при Міжнародному центрі підтримки науковців ім. Вудро Вілсона (Вашингтон, США), оскільки значну частину матеріалів зібрано під час наукового стажування у цій установі.

Рецензенти:

Наталія Овчаренко – доктор філологічних наук, зав. відділом світової літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України;

Тетяна Потніцева – доктор філологічних наук, професор, зав. кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету;

Олександр Пронкевич – доктор філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії літератури Чорноморського державного університету ім. Петра Могили.

Висоцька, Н.О.

В 53 Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму: Монографія / Н.О.Висоцька. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.

ISBN 978-966-638-240-8

Різноманітні явища сучасної літератури США розглядаються у збірці статей крізь призму принципового плюралізму, що характеризує культурну ситуацію у країні впродовж останніх десятиліть. Цей період літературного розвитку США вперше у вітчизняній американістиці стає об'єктом цілеспрямованої дослідницької уваги у форматі книжки. Твори досліджуються під кутом зору реалізації в них установок національної культури на надання голосу представникам всіх суспільних секторів, зокрема, расових, етнічних та інших меншин, які тривалий час були позбавлені репрезентації у соціокультурному просторі Америки. У першій частині міститься ретроспективний огляд історико-культурних чинників, що призвели до кардинальних змін у національній самосвідомості, а також наслідків мультикультурних процесів для розвитку літератури. У двох наступних розділах ці загальні положення застосовуються для аналізу та інтерпретації конкретних прозових та драматургічних текстів, створених у зазначений історичний період. Поруч з письменниками зі світовими іменами (Р.Еллісон, Т.Моррісон, А.Міллер) у колі авторської уваги опиняються поки що мало відомі в Україні М.Чейбон, Ф.Проуз, О.Ніффенеттер, Дж.Лагірі, Е.Ренделл, С.-Л.Паркс, С.Рул та інші. При цьому наголос зроблено на різних варіантах взаємодії гетерогенних елементів у створених ними художніх структурах, що призводить до гібридизації та «креолізації» текстової фактури.

Книга адресована дослідникам і викладачам літератури США, студентам і аспірантам, які займаються відповідною проблематикою, а також усім, хто цікавиться сучасним станом американської літератури.

ББК 83.3(7)

ISBN 978-966-638-240-8

© Н.О.Висоцька, 2010

© Вид. центр КНЛУ, 2010

ЗМІСТ

Вступ.....	5
Розділ I. Від універсуму до плуріверсуму: трансформація культурної парадигми у США.....	9
Концепція мультикультуралізму у США як джерело/продукт суспільної практики і як об'єкт теоретичної рефлексії.....	11
Літературний процес у плуралістичному просторі: вектори змін.....	57
Розділ II. Нові імена – нові тексти – нові художні моделі: фрагменти американської літературної мозаїки.....	115
Література США на порубіжжі століть: феномени і тенденції	117
Полонені історією, зачаровані часом: початок нового літературного століття у США.....	130
Стратегії (ре)конструювання національної історії у сучасній літературі США (романи про Громадянську війну 1861-1865 рр.)	152
«Деся у проміжку між чорним і білим»: кінематографічний дискурс у романі Р.Еллісона «Якось у середині червня».....	170
Функціонування релігійно-міфологічного коду в романі Тоні Моррісон «Милість».....	182
Функції ляльки в літературі етнічних меншин: соціокультурний аспект	200
Формула людяності Майкла Чейбона (письмо у «сірій зоні»).....	210
Пуританський «текст» у романі Франсін Проуз «Блакитний ангел»	249
Хронозміщення як метафора у романі О.Ніффенеггер «Дружина мандрівника у часі»	265
Афро-американець Пушкін, індо-американець Гоголь: процеси глобалі /гібридизації у сучасній літературі США	277
Сходження на Золоту Гору: штрихи до портрету азіато-американської літератури	296
Діалектика «присутності/відсутності» як текстуальна стратегія конструювання іншокультурної ідентичності	328

Розділ III. Розмаїття на сцені: традиція та експеримент у полікультурній драматургії США останніх десятиліть	340
Драматургія США на рубежі століть: відлуння минулого, поклики сучасності	344
«Істина в тому, що ми всі з'єднані між собою...» (драматургічний доробок А.Міллера 1980-х – 1990-х рр.)	373
Історія, пам'ять, національний міф у драматургії С.-Л.Паркс 1990-х – 2000-х рр.	396
Трансформація традиційного сюжетно-образного комплексу «Медей» у п'єсі А.Кеннеді «Вбивства в Огайському університеті»	413
Чому оглянувся Орфей? Гендерне перецентрування міфологічного сюжету («Евридіка» Сейри Рул)	432
Метаморфози метелика: контрорієнталістський дискурс у п'єсі Д.Хуанга «М.Баттерфляй» (компаративний аспект)	443
Summary	454

ВСТУП

Ця книжка не писалася спеціально. Вона значною мірою склалася сама собою – з роздумів останніх років над прочитаними текстами, з доповідей на наукових форумах, зі статей, присвячених тим чи тим творам, авторам, течіям у сучасній літературі США. А ще з мого давнього зацікавлення проблемами мультикультуралізму – феномену, котрий нинішньою генерацією американістів вже сприймається як даність.

Третину століття тому, коли для мене заняття цією темою лише починалися, і саме слово, і коло охоплених ним понять були незвичними на наших гуманітарних теренах. З тих часів минули десятиліття, позначені кардинальними зрушеннями у житті нашої країни. Для незалежної України, де проживають сотні етносів, питання культурного плюралізму перейшли з розряду суто абстрактних і далеких від місцевих потреб на рівень практичних проблем, які вона має розв'язувати. Тим часом, у Сполучених Штатах гасла мультикультуралістів, подеколи надто радикальні у своєму полемічному запалі, частково втратили «мітинговий» характер, набули статусу конкретних справ і нині, попри свою невщухлу дискусійність, кожного дня втілюються у безлічі великих і малих політичних рішень. Все це спонукає у новій історико-культурній ситуації озирнутися на початки, на довгий і тернистий шлях Америки як нації до визнання власної одвічної множинності, до прийняття розмаїття культурного самовираження всіх її синів та дочок як легітимних, бажаних, таких, що збагачують спільний духовний та художній набуток.

Для мене як для дослідника літератури США було особливо цікаво стежити за тим, як паростки плюралізму просякають у саму серцевину текстів, як на рівні не лише проблематики, а й поетики відбувається проникнення у сучасну американську словесність художніх матриць, що ведуть родовід з багатьох культурних традицій. У мистецтві ідеї множинності перетворюються на образи множинності. Власне, цей процес ніколи не припинявся, але на попередніх етапах розвитку країни часто був затушований, завуальований переконаністю у нерушимості концепції національної культури як гомогенного моноліту.

Таким чином, над-завдання цієї книжки полягає не просто у відкритті для українського читача нових імен, текстів чи напрямів у красному письменстві США останніх десятиліть, а й у вписуванні їх у той різнобарвний континуум, яким позиціонує себе сучасна

культура країни. Різноманітні явища літератури аналізуються під кутом зору реалізації в них установки на надання голосу представникам всіх суспільних секторів, зокрема, тих расових, етнічних та інших меншин, які тривалий час були позбавлені репрезентації у соціокультурному просторі Америки або були представлені у ньому крізь призму негативних стереотипів. Під час розгляду конкретних текстів наголошується на взаємодії в їхній художній структурі гетерогенних елементів, що відбувається у величезному розмаїтті авторських варіантів, призводячи до гібридизації та «креолізації» текстової фактури. Я прагнула продемонструвати, що стосунки між культурними традиціями в межах одного тексту можуть складатися по-різному – від гармонійного синтезування до несамовитого відштовхування; проте під пером талановитого автора в результаті завжди виникає нова естетична якість.

Дивлячись на нескінченні шереги полиць з новинками у книгарнях та бібліотеках американських міст і селищ, розумієш, що будь-які загальні твердження щодо шляхів літературного розвитку в США на початку XXI ст. сьогодні неминуче приречені на провал. Має минути час, щоб з позірного хаосу строкатих і різновартісних явищ прозирнув більш-менш чіткий візерунок. Проте, необхідною умовою і підґрунтям для узагальнень є попереднє відкриття для себе якщо не всіх, то принаймні деяких текстів, “висмикнутих” з хвиль літературного потоку сучасності. Таке, бодай побіжне, перше знайомство надасть матеріал для аргументованих висновків щодо тенденцій в літературному процесі цих десятиліть та загальнокультурної атмосфери доби.

Книжка, яку Ви тримаєте у руках, запрограмована саме на таке «перше знайомство». Вона складається з трьох розділів. Розділ I – **«Від універсуму до плюріверсуму: трансформація культурної парадигми у США»** – присвячений ретроспективному огляду історико-культурних чинників, перебігу та наслідків кардинальних змін у формулюванні національної сутності, які пережила Америка в останній третині минулого століття. У першому підрозділі («Концепція мультикультуралізму у США як джерело/продукт суспільної практики і як об’єкт теоретичної рефлексії») увагу зосереджено на історичних передумовах формування концепції мультикультуралізму в США, діалектиці бачення національної культури як моно- або багатовекторної системи, сучасних дискусійних питаннях культурного плюралізму (філософських, політичних, соціальних, освітньо-гуманітарних), проблемі становлення ідентичності в полікультурному просторі. Другий

підрозділ – «Літературний процес у плюралістичному просторі: вектори змін» – переносить акценти на літературоцентричні виміри «мультикультурного повороту». В ньому висвітлено переформатування процесу продукування та рецепції текстів з урахуванням нових «гравців» на літературній арені; позиції сторін у запеклих «культурних війнах», що у недавньому минулому точилися навколо категорії канону; зв'язок літературного багатоманіття всередині країни з загальноосвітними глобалізаційними тенденціями; перегляд літературної історії США у ракурсі її гібридної природи; а також дискусії з проблем естетичної вартості та критеріїв оцінювання, що набули особливої гостроти з огляду на яскраву колористику палітри сучасної американської словесності.

У двох наступних главах положення, постульовані раніше, застосовуються для аналізу та інтерпретації конкретних текстів, створених у зазначений історичний період. У Розділі II – **Нові імена – нові тексти – нові художні моделі: фрагменти американської літературної мозаїки** – предметом розгляду стають прозові твори, що вийшли у світ наприкінці XX – на початку XXI ст. Його перші частини є оглядовими, в них йдеться про низку творів, які привернули мою увагу завдяки своїй репрезентативності для нового культурного клімату, цікавим художнім рішенням та естетичним достоїнствам. Вперше на українських теренах надано загальний абрис розвитку та основних констант азіато-американської літератури. Окремий підрозділ присвячено творчому доробку надзвичайно перспективного, на мій погляд, письменника середнього покоління – Майкла Чейбона, практично не відомого вітчизняному читачеві. В інших йдеться про нові тексти знаних авторів (Р.Еллісона, Т.Моррісон), або про романи та новели поки що периферійних для нашого літературного обширу Ф.Проуз, О.Ніффенггер, Дж.Лагірі, Е.Ренделл, С.Нуньєс.

Вибрані твори сучасної драматургії є об'єктом розгляду у Розділі III – **Розмаїття на сцені: традиція та експеримент у полікультурній драматургії США останніх десятиліть**. Оскільки драматургічні твори, зокрема, американських авторів, на жаль, не дуже часто викликають інтерес дослідників, я вважаю цей розділ необхідним для створення об'єктивнішого уявлення про сучасну плюралістичну культуру США. Після загально-оглядового підрозділу в ньому міститься розвідка про пізні (ще не досліджені у нас) п'єси одного з найвидатніших американських драматургів другої половини XX ст. Артура Міллера. Далі йдуть міркування про твори афро-американських авторок

А.Кеннеді та С.-Л.Паркс, а також молоді, але вже вельми популярної на батьківщині С. Рул. Розділ завершує компаративний аналіз всесвітньо відомої п'єси драматурга китайсько-американського походження Д.Хванга «М.Баттерфляй», де до аналізу залучається інтермедіальний (кінематографічний) компонент.

Безперечно, книжка аж ніяк не претендує на створення цілісної, всеосяжної панорами сучасної американської літератури. Як вже зазначалося, це завдання – справа майбутнього, виконувати його будуть науковці, які сьогодні, можливо, роблять свої перші кроки в американістиці, і яким часова відстань надасть ясніше бачення того, що відбувається на наших очах. Тексти, представлені у цій розвідці, – це лише маленька краплина з «океану історій», їхній відбір та інтерпретація відбивають мої теоретичні позиції та індивідуальні смаки, неминуче позначені суб'єктивністю. Проте, видається, що окрім надання матеріалу для подальших узагальнень, саме така – неповна, фрагментарна, глибоко особистісна – структура сьогодні має право на існування ще й тому, що відповідає засадам культурної моделі наших днів з її принциповою відмовою від завершеності, догматизму та прескриптивності.

Насамкінець, намагаючись сформулювати висновок до книжки, звернуся до її назви. Мені хотілося, щоб дочитавши збірку до кінця, читачі переконалися, що слово «єдність» у назві не випадкове, а виправдане. Тобто, що попри істотні зрушення у самосвідомості Америки, письменники кінця ХХ – початку ХХІ ст. залишаються у полі дії потужних ідейно-художніх силових ліній національної традиції, навіть полемізуючи з ними та трансформуючи їх у відповідності до нових світоглядних орієнтирів. На мою думку, ця діалектика якраз і забезпечує глибинну внутрішню єдність красного письменства США, не заперечуючи водночас обстоюваного істориками літератури принципу «дисенсусу» як підґрунтя розгортання літературного (і літературно-критичного) процесу на нинішньому етапі.

Наталя Висоцька
Київ, 2010 р.

**I. ВІД УНІВЕРСУМУ ДО ПЛЮРІВЕРСУМУ:
ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ У США**

За останні чотири десятиліття незвичне для більшості людей слово «мультикультуралізм» стало широко вживаним на різних паралелях та меридіанах планети. Щодо Північної Америки, там воно посіло настільки важливе місце у політичному, соціальному, гуманітарному та медійному дискурсах, що без нього годі й уявити розмову про цілісний життєсвіт цього регіону. У 1981 р. вищезгадане слово та похідні від нього фігурували десь у сорока публікаціях, а в 1992 р. – вже у двох тисячах; тобто упродовж лічених років частотність вживання збільшилася у п'ятдесят разів. З блискавичною швидкістю відносно нова лексема і все, що вона позначає, так міцно увійшли до тезаурусу сучасного науковця, що її безстрашно (й поза-історично) екстраполюють і на попередні епохи. Така повсюдність, ба навіть нерозбірливість ужитку спричинює потребу у чіткішому визначенні кола значень, які покриваються цим словом у кожному конкретному випадку. Цю потребу підсилює його, сказати б, нетермінологічність, тобто неоднозначність, багатовимірність, множинність інтерпретацій. Адже мультикультуралізм – це величезний за змістовим наповненням ідеологічно-практичний комплекс, що складається як з об'єктивних явищ, так і з суб'єктивних тлумачень. У вітчизняній гуманітаристиці увагу до нього можна спостерігати приблизно з середини 1980-х рр., причому її загострення вочевидь пов'язано з набуттям Україною незалежності, а відтак і потребою втілювати сценарії розбудови національної ідентичності та культури з урахуванням полікультурної складової. Сьогодні обговорення проблем мультикультуралізму відбувається на наших теренах у кількох площинах – філософській, соціально-політичній, освітній, літературознавчій, хоча, мабуть, й не так активно, як вони того вартують. Хоча б там як, на мою думку, настав час перейти від констатації більш-менш зовнішніх прикмет цього явища до осмислення його внутрішнього механізму та динаміки, пам'ятаючи при цьому, що його становлення як істотного вектору розвитку американського суспільства аж ніяк не було простим і безхмарним. Отже у першому розділі книжки увагу зосереджено на тих аспектах мультикультуралізму, котрі уявляються мені найбільш суттєвими: ключові поворотні пункти у динаміці національної самосвідомості; суспільно-культурні чинники з'яви та поступу концепції мультикультуралізму, починаючи з

1970-их рр.; дискусійні питання, пов'язані з доктриною культурного плюралізму; нарешті, різноманітні точки перетину мультикультурної проблематики з цариною художньої літератури та літературознавства.

Концепція мультикультуралізму у США як джерело/продукт суспільної практики і як об'єкт теоретичної рефлексії

Упродовж багатьох десятиліть найпоширенішою метафорою американської цивілізації у суспільно-політичному, науково-гуманітарному та масово-побутовому дискурсах був «плавильний тигель» – образ, що, здавалося, містко і влучно передавав її унікальну суть. Близько сорока років тому його точність було поставлено під сумнів, і натомість було запропоновано цілу низку інших метафор – «полумисок з салатом», «овочевий суп», «кляптева ковдра» (щоправда, жодна з цих альтернатив не набула загальноприйнятого статусу). За бажанням змінити центральну національну метафору стояли складні суспільно-політичні та культурно-психологічні процеси; зміщення фокусу у самосприйнятті Америки виявилось достатньо серйозним і отже не могло відбутися легко й безболісно.

Історична справедливість вимагає визнати, що “плюралістичний вибух”, який потряс Америку останньої третини ХХ століття, готувався у теорії набагато раніше. Отже для вміщення процесів культурної плюралізації у відповідну хронологічну перспективу необхідний бодай короткий екскурс у минуле.

Як відомо, американці – це нація іммігрантів; “американська самосвідомість ґрунтується на парадоксальному, здавалося б, відчутті спільних відмінностей”¹. Безпрецедентне за своєю швидкістю в історичному масштабі “штучне” формування нації з представників багатьох етносів у порівнянні з багатовіковою позірно “природною” еволюцією інших народів розглядалося західною суспільно-філософською думкою ХVIII-XIX ст. в контексті ідей Просвітництва, як грандіозний історичний експеримент, успіх котрого чималою мірою залежав від ефективного об'єднання різнорідних елементів у єдине ціле. Для лідерів

американської революції та їхніх політичних нащадків внутрішня монолітність народу була, насамперед, необхідною умовою спочатку виживання, а потім нормального функціонування Америки як незалежної держави. Отже, їхня зацікавленість в єдності нації, що відбилася у засадних документах та у девізі молодого республіки – “E pluribus unum” (“З багатьох – єдине”) – мала, перш за все, прагматичний характер. На відміну від них, європейські спостерігачі мали змогу осмислювати “американський феномен” з певної відстані, що надавало їхнім висновкам та узагальненням неминущої методологічної цінності для подальших досліджень динаміки “одностайності”/“розмаїтості” в американській суспільно-культурній свідомості.

Понад 200 років тому француз Сент-Джон де Кревкер (1735-1818), який емігрував до Америки 1759 р., поставив у своїй вельми популярній книзі “Листи американського фермера” (1782) сакраментальне питання – “Хто ж такий американець, ця нова людина?” Його відповідь стала класичною: американець – це той, “хто, залишивши позаду всі колишні переконання та вірування, отримує нові з нового способу життя, який він обрав, від нового уряду, якому він кориться, з нового звання, яке він має. Він стає американцем, коли його бере у свої щирі обійми наша велика альма матер. Тут представники всіх націй *переплавляються* (курсив мій – Н.В.) на нову націю...”². Отже, вже наприкінці XVIII ст. утворення американської нації мислилося у категоріях “плавлення”. Характерно, що у ранніх текстах цей образ пов’язаний з концепцією американця як “нової людини”, “нового Адама”, що впливала з пуританської типолого-емблематичної картини світу і започаткувала одну з найстійкіших міфологем в культурі США. У цьому семантичному полі людина будь-якого етнічного походження, що пройшла “горно” американізації, розглядалася як антитип новозавітного щойно наверненого, який в результаті хрещення немов народжувався знов, цього разу у Христі, позбавившись всіх попередніх національних та соціальних ознак. (“Нема юдея, ні грека, нема невольника. ані вільного, нема чоловічої плоті ані жіночої, – бо всі ви одно в Христі Ісусі” (До галатів 3:28). Для ранніх мешканців Нового Світу з їхнім теологізованим світосприйняттям риторична аналогія між трансетнічним універсалізмом раннього християнства та оновлюючою “купелею” американського соціуму мала напрошуватися сама собою.

Протягом ХІХ ст. образ “плавильного тигля” мав, здебільшого, позитивну забарвленість, втілюючи оптимістичні сподівання юної нації. Характерний у цьому відношенні запис у щоденнику, зроблений Р.У.Емерсоном 1845 року. Славний американський мислитель розгортає подвійне порівняння – як після згоряння корінфського храму срібло та золото, розплавившись, утворили разом корінфську бронзу, коштовнішу за її складові, так само “на цьому континенті – притулку всіх націй – енергія ірландців, німців, шведів, поляків, козаків, всіх європейських племен, а також африканців та полінезійців, утворить нову расу, нову релігію, нову державу, нову літературу, так само життєздатну, як нова Європа, що вийшла з плавильного тигля Темних Століть”³.

Справжнім апофеозом тропу “плавильного тигля” та відправним пунктом його тріумфальної ходи теренами країни стала у 1908 р. вашінгтонська прем'єра п'єси під цією назвою. Автору – англійському літераторові Ізраелу Зангвіллу, єврею за національністю та вихідцю з Росії, – не можна відмовити у монументальності задуму, хоч розповідає він начебто камерну історію. Дія п'єси розгортається в Америці, де зустрілися сучасні Ромео і Джульєтта, молоді емігранти з Росії. Він – бідний єврейський хлопець, музикант, що пише симфонію на честь нової Батьківщини; вона – християнка, дочка жандармського генерала, який до того ж причетний до організації кишинівського погрому. Попри всі національні, релігійні, сімейні перешкоди, попри важкий тягар минулого, Америка надає закоханим можливість з'єднати свої долі. Фінал п'єси, коли щасливі молодята милуються величним заходом сонця над Нью-Йорком, висловлює думки й почуття десятків тисяч іммігрантів з велеречивістю, притаманною художнім смакам доби:

“Давід. Он він, великий плавильний тигель! – Прислухайся! Ти чуєш ревіння та булькотіння? Ось його паща – гавань, куди припливають тисячі велетенських живильників, щоб влити до неї свій людський вантаж! О, яке кипіння та ворухіння! Кельт і латинянин, слов'янин та тевтонець, грек та сірієць, чорний та жовтий, –

Віра. Єврей та християнин –

Давід. Так. Схід та Захід, Північ та Південь, пальма та сосна, полюс та екватор, півмісяць та хрест! – Як цей великий алхімік переплавляє й змішує їх у своєму очищувальному полум'ї! Тут всі вони з'єднуються, щоб утворити Республіку Людей та Царство Боже...”⁴.

Мелодрама Зангвілла вчасно підказала стислу формулу, якою зручно було оперувати не лише прихильникам, а й супротивникам ідеї суцільного “переплавлення” всіх новоприбульців. На той час їх вже теж вистачало – саме тоді, на початку минулого століття, загострилися дебати з проблем в’їзду до країни та асиміляції. Образ набрав такої сили, що домінував навіть в аргументах його опонентів упродовж наступних сімдесяти років.

У багатонаціональній спільноті протистояння відцентрових імпульсів доцентровим цілком закономірне. За висловом К.Стімпсон, “в історії США постійно лунає тема напруженості між “асиміляцією” (тобто процесом становлення нації з єдиною національною приналежністю) та “плюралізмом” (тобто процесом становлення нації з багатьма регіональними та етнічними ідентичностями)”⁵. Саме взаємодія між ними визначала й визначає провідну суспільну тенденцію кожної історичної миті.

З одного боку, прагнення більшості новоприбулих якомога скоріше вписатися у нову громаду, відкинувши без жалю все, що пов’язувало їх з неласкавою історичною Батьківщиною, начебто узгоджувалося з офіційною ідеологією. (Згадаймо хоча б спеціальні ритуали, що з великим успіхом проходили у 1916 р. на підприємствах Форда. На сцені чи арені встановлювали гігантський плавильний тигель; працівники компанії – недавні іммігранти – заходили до нього у своєму національному вбранні, тримаючи в руках прапор своєї країни; інші службовці “розмішували” зміст тигля велетенською ложкою, після чого нові американці виходили з «тигля» вже у стандартних костюмах та із зоряно-смугастим прапорцем). Але з іншого боку, попри цю удавану “гостинність”, політика уряду щодо прибульців не відзначалася послідовністю. Від самого початку з уявлення про “єдину націю” було виключено чорношкірих мешканців країни. А починаючи з 1880-х рр. і аж до 1950-х, в силу різних політичних та економічних причин було прийнято низку законів, які встановлювали імміграційні квоти та обмежували права деяких расово-етнічних груп (головно уродженців Азії та Східної Європи) у галузі професійної зайнятості, місць помешкання, навчання, міжрасових шлюбів тощо. Акт 1924 р. взагалі заборонив подальший в’їзд до США на постійне проживання вихідцям з Азії та Тихоокеанського регіону як “небажаним іноземцям” (скасовано його було лише 1965 року). Підчас Другої світової війни

понад 120 тисяч американців японського походження було інтерновано. Всі ці дії супроводжувалися, як годиться, нагнітанням ксенофобських настроїв серед широкого загалу та створенням негативних етнічних стереотипів у засобах масової інформації. “Стару” (англо-саксонську та скандинавську) імміграцію протиставляли “новій” (“середземноморській”, “азіатській”, “семітській”), начебто нижчого гатунку. Для шовіністичних та расистських випадів активно використовували троп “плавильного тиглю”, що спричинило до пізнішої негативної реакції на нього у суспільстві. Так, у статті “Переповнений плавильний тигель” (“Пост”, 2 березня 1918 р.) читачів закликали зберігати чистоту національного типу; карикатури зображували тигель, з поверхні якого дядько Сем знімав “піну” в особі небажаних іммігрантів (“Пост”, 11 травня 1918 р.), а журналіст Кенет Робертс, сумно відомий як рушійна сила націоналістичної кампанії проти “неповноцінних” новоприбульців, користувався цим образом для зневажливих інвектив. “Замість великого плавильного тиглю, яким Америка була до 1880 р., – пише він, – вона значною мірою перетворилася на звалище покидьків з усього світу, що не могли прожити у власних країнах” (“Пост”, 30 квітня 1921 р.)⁶. Враховуючи масштаби таких акцій, не слід дивуватися, що у певні періоди хвиля ворожості до “чужинців” досягала вельми високої відмітки, причому роздратування й обурення частини “корінних американців” (тобто англосаксів) викликала не лише потенційна економічна конкуренція з боку вчорашніх східноєвропейців або азіатів, а й їхні “зухвалі” претензії на частку загально-американської демократичної спадщини, що автоматично належить кожному громадянину США. Необхідність та правомірність тотального “переплавлення” всіх без винятку іммігрантів було піддано сумніву з консервативно-охорончих позицій.

Водночас виявилось, що не всі, хто перетинав океан, палали бажанням змінити свою національну ідентичність на загальноамериканську. Відтак, опозиція концепції “плавильного тигля” визрівала і в надрах іммігрантського середовища, що й відображено у працях ліберально-демократичних діячів того часу. Чимало гуманітаріїв в США шукали золоті середини між нудною одноманітністю “переплавленої маси”, позбавленої яскравих расових чи етнічних культурних характеристик, та вузько-сепаратистським етноцентризмом окремих груп, який загрожував єдності суспільства. 1908 року професор Гарвардського університету Джозайя Ройс (1855-1916)

запропонував свою “етику здорового провінціалізму”, що, на його думку, мала призвести до гармонійного узгодження різних групових належностей. Ідеї Ройса справили неабиякий вплив на подальшу розробку цієї проблематики в США. Його колишній студент Рендолф Борн (1886-1918), відомий лівий публіцист, літературний критик та антимілітарист, у 1916 році висловлює свою мрію про “транснаціональну Америку” в книзі під такою назвою. Подвійну загрозу американському суспільству він бачить з боку старого націоналізму Європи (що пролунало напрочуд актуально у розпалі Першої світової війни), та з боку зрівнювальної дії “плавильного тигля”, результатом якої ставала “безбарвна рідина одностайності”. Борн пов’язував свої сподівання зі спроможністю Америки зберегти “смак” етнічного розмаїття, і тим самим посилити свій моральний та творчий потенціал⁷.

Особливий інтерес являє науково-публіцистичний спадок ще одного учня Ройса, філософа Гореса Каллена (1882-1974), як творця поширеної сьогодні доктрини культурного плюралізму. Вважають, що вперше цей термін було вжито у друці на сторінках його збірки 1924 р. “Культура та демократія у Сполучених Штатах”. Але працювати над цією темою Каллен почав значно раніше; ще 1915 р. у відомому есе “Демократія проти плавильного тигля” він виступив проти панівної на той час концепції, доводячи її неспроможність і як ідеалу, і як реальності, та обстоюючи непорушність родових й етнічних зв’язків. Ідею плюралістичності культури було висунуто у полеміці з расистськими твердженнями, з якими Каллен ототожнював будь-які форми асиміляції; крім того, за його переконанням, етнічна різноманітність збагачувала американську культуру в цілому. За Калленом, плюралізм мав ґрунтуватися на демократичному підмурівку у вигляді федеративної республіки зі спільними інститутами та спільною (англійською) мовою. На цій основі кожна нація реалізує свою індивідуальність – користується для внутрішнього (“емоційного”) вжитку рідною мовою і плекає оригінальні, органічно властиві їй естетичні та інтелектуальні форми. “Таким чином, “американська цивілізація” колись означатиме удосконалення спільних гармоній європейської цивілізації – за умови усунення марнотратства, злиднів та негараздів Європи, – множинність у єдності, оркестрування людства”⁸. Саме музичні паралелі, здається, найкраще передавали уявлення

філософа про багатокультурний світ – вони фігурують і у подальшій розбудові ним своєї теорії. Докладніше її обґрунтування з посиланням на певні філософські витоки знаходимо в роботі 1956 р. “Культурний плюралізм та американська ідея”. Поширюючи принцип множинності з онтологічної на соціально-культурну площину, Каллен рухається у тому ж напрямку, що ще один його наставник, відомий філософ В.Джеймс. У лекціях 1907-1908 рр. під загальною назвою “Плюралістичний Всесвіт” Джеймс протиставив раціоналістичному типу мислення, схильному, на його думку, до монізму, ближчий йому емпіричний тип, що визнає первісний плюралізм світобудови. Каллен буквально переносить до власного есе образ, запозичений Джеймсом з політики; якщо цей останній порівнює Всесвіт, трактований як множинність, з федеративною республікою, то Каллен говорить про “федеративний союз відмінностей”. Вступаючи у діалог крізь час із своїм попередником, він ніби хоче відповісти на його питання, порушене півстоліттям раніше, – чи та множинність у єдиному, яка безперечно характеризує світ, де ми живемо, є властивістю якогось абсолютного неподільного цілого, чи, може, окремі елементи цього цілого мають певну незалежність, так що “одиночність ніколи не буває тотальною”?⁹ На думку Каллена, “відверто та приховано, спонтанний плюралізм природи та історії завжди розсіює будь-яку нав’язану їм єдність через диверсифікацію зсередини та проникнення ззовні”¹⁰. Водночас він підкреслює, що обстоює не абсолютний плюралізм незмінних відокремлених монад (в чому його звинувачують навіть деякі сучасні критики), а рухомий, відносний плюралізм, обумовлений переходами індивідууму з групи до групи, його залучанням до спілкування із співгромадянами на різних рівнях. Виходячи з цих передумов, науковець коригує поняття “американізації”, простежуючи його еволюцію від бажання недавніх іммігрантів “розчинити” своє етнічне “я” у плавильному тиглі до усвідомлення цінності власного етнокультурного минулого та позитивної переоцінки заокеанської спадщини, тобто від асиміляції до “союзу різноманітностей”. “Таким чином,” – підсумовує Каллен, – “американізації” як свого роду культурному монізму було кинуте виклик, і її повільно та нерівномірно замінює така американізація, що підтримує та плекає культурний плюралізм...”¹¹.

Саме цей процес, ранні стадії якого зафіксував Каллен, набрав швидких обертів в останній третині минулого століття. Значна частина американців дійшла висновку, що “у Америки немає вибору. Лише по-справжньому плюралістичне суспільство може відтепер успішно розвиватися у цій країні”¹². Проте, хоча “етнічна множинність... перетворилася на позитивну силу для багатьох у цій державі”, дослідники слушно зазначають, що заміна ключової метафори, скажімо, на “мозаїку”, – це аж ніяк не легкий процес, бо “шматочки цієї національної мозаїки зцементовані кров’ю й потом”¹³.

У першій половині XX-го століття рисочка у позначенні національної приналежності (італо-американець, японо-американець тощо) ототожнювалась із знаком “мінус”, тобто сприймалася як вада. Офіційна Америка зверталася до її носіїв із закликом відкинути її разом з половиною свого національного самовизначення і бути “просто американцями”. У 1915 р. президент В.Вільсон заявив: “Ви не можете стати справжніми американцями, якщо думаєте про себе як про групи. Америка не складається з груп. Людина, що вважає себе належною до якоїсь національної групи в Америці, ще не стала американцем”¹⁴. Через два роки Т.Рузвельт додав: “В нашій країні не може бути “половинної відданості”. Або людина – американець і більш ніхто, або вона взагалі не американець. Ми, американці – діти тигля. Тигель не виконує свого завдання, якщо він не переплавляє тих, хто до нього потрапив, на єдину націю”¹⁵. Починаючи десь з середини 1960-х рр. та сама рисочка перетворюється на “плюс”, на додаткове джерело особистої значимості. Адже крім загально-американської культурної спадщини, її “власник” має право претендувати ще на якусь, що за новими суспільними стандартами розцінюється як перевага. Країну охоплює потяг до корінь. Підстрибують у моральній ціні сімейні архіви, пожовклі фотографії, реліквії з “пра-Батьківщини”... Підлітки записують на магнітофони розповіді прадідусів, дівчата питаються у бабусь про рецепти національних страв. Люди вирушають на край світу, сподіваючись знайти якщо не родичів, то хоча б запис у церковній книзі десь у гірському шотландському селі або в українському містечку. Для когось ця раптова потреба дізнатися про свій родовід була даниною скороминушій моді (авторитетний етнолог Ст.Тернстром прямо запитував – чи не є американське етнічне відродження такою

самою примхою, як біг підтюпцем?). Проте, в цілому вона все ж віддзеркалювала істотні зрушення в менталітеті нації, які позначилися і на літературно-мистецьких смаках. За статистикою, у навчальних програмах університетів став найчастіше фігурувати роман американки китайського походження М.Х.Кінгстон "Жінка-воє" (1975); перший роман її одноплемінниці Емі Тан "Клуб веселого талану" (1989) упродовж 35 тижнів очолював список національних бестселерів; чи не найбільш приголомшливий масовий літературний успіх у той період випав на долю афроамериканця А.Хейлі, який у романі "Коріння" (1976) у белетризованій формі простежує свій родовід аж до африканського пращура. Новий стан речей було "узаконено" Актом Конгресу про навчальні програми з етнічних культур (1974), впровадженням політики сприяння меншинам в отриманні освіти та працевлаштуванні (affirmative action), повсюдним поширенням приписів «політичної коректності» (PC), які охопили країну зі стрімкістю лісової пожежі. Які ж зовнішні та внутрішні тектонічні зсуви спонукали мешканців США до перегляду своїх уявлень про Америку та «американськість»?

До трансформації американського універсуму на "плюріверсум" (П.Райян) у суспільній свідомості причетні чимало чинників. Один з них – зміна / чергування поколінь. У 1938 р. дослідник проблем імміграції М.Л.Гансен сформулював закон, що став загальновідомим, – "Те, що син хотів би забути, онук жадає пригадати". Якщо більшість іммігрантів першого (і навіть другого) покоління бажали якомога швидше перетворитися на справжніх «американців», стати нерозрізненими у загальній людській масі, заради чого ладні були відмовитися від зовнішніх ознак та культурних практик власних етносів, то з часом ситуація змінюється. За Гансеном, у третьої генерації іммігрантів самовідчуття як американців вже настільки міцне, що вони можуть дозволити собі розкіш реконструювати своє етнічне минуле.

Далєбі, останніми десятиріччями відчутно змінився демографічний склад суспільства – в ньому значно підвищилася питома вага афроамериканців, азіато-американців, латиноамериканців, і тенденція

ця зберігається. Особливу роль у русі, спрямованому на етнічне відродження, від самого початку відігравали афроамериканці, на яких припадає сьогодні близько 12% населення країни. Адже одним з поштовхів до його розгортання стала низка гучних перемог, що їх здобули чорні у США, борючись у 1950-1960-і рр. за свої громадянські та загальнолюдські права. Саме їхній приклад надихнув інші меншості, відкрив зелену вулицю плюралістичним тенденціям у суспільстві.

Реформи в імміграційному законодавстві після 1965 р. призвели до змін у структурі імміграції – якщо у 1955-1964 рр. вихідці з Європи складали 50% всіх новоприбулих, то починаючи з 1975 р. їхня частка скорочується до 7%. За переписом населення 1980-го р. кожний п'ятий американець належав до етнічної меншості; у 1990-му р. це був вже кожний четвертий. Вважається, що десь у середині поточного століття більшість громадян США стануть «американцями через рисочку». За прогнозом на 2050 рік, частка білих в загальному населенні країни знизиться до 52,7%; афроамериканці складатимуть 16%; іспаномовні громадяни – 20%; ще 10% припадає на американців азійського походження, а решту складуть корінні американці. Відтак, невдовзі «обличчя Америки» виглядатиме (і вже виглядає!) зовсім не так, як раніше. Саме цю метафору було оприявлено у числі популярного журналу «Тайм» за 18 листопада 1993 р. Вмістивши на обкладинці зображення симпатичної смаглявої дівчини, автори видання супроводили його таким коментарем: «Гарно подивіться на цю жінку. Її створено за допомогою комп'ютеру з набору рис, властивих різним расам. Те, що ви бачите перед собою, – це приголомшлива можливість подивитися на нове обличчя Америки». Сама ж країна з притаманною журналістам безцеремонною категоричністю рекламується як «перше в світі мультикультурне суспільство». З огляду на нову демографічну картину, американські соціологи та культурологи конструюють різні сценарії майбутнього нації. Одні вважають, що це буде зовсім інша, непередбачувана Америка зі зміненою системою цінностей; їхні опоненти, посиляючись на солідний історичний досвід порання з множинністю у країні, яку від початку розбудовували представники різних етносів, національностей та рас, переконані, що ядру американської демократії ніщо не загрожує. На користь такої позиції свідчать попередні потужні хвилі імміграції, які поступово влилися у

річище єдиного національного струменя. Хоча б як дивитися на перспективи прийдешнього, очевидно, що плюралізм сучасного американського соціуму потребує як теоретичного осмислення, так і практичних дій.

Не можна також не побачити зв'язку між потягом американців до культурно-етнічного самовизначення та універсальним пориванням члена сучасного змасовленого соціуму до особистісної ідентифікації як засобу надати опір тиску анонімних суспільних сил, що нівелюють індивідуальність. Стандартизація існування не лише в «одноповерховій» приміській Америці, а й у вирі мегаполісів з їхніми «самотніми натовпами» (Д.Різман) посилює цей потяг. Отже поряд з численними товариствами, гуртками, групами за інтересами, церковними громадами, які користуються у середніх американців надзвичайною популярністю, належність до певної етнічної спільноти чи національного земляцтва дає змогу відчувати себе «особливим», непересічним, і водночас знайти коло спілкування зі «своїми».

Без сумніву, у формулюванні нових підходів до національної культури зіграли свою роль і новітні філософсько-культурологічні течії, пов'язані з постмодернізмом. Наголошуючи на принциповому плюралізмі можливих бачень будь-якого феномену, на «і-і» замість «або-або», вони сприяли теоретичному усвідомленню вичерпаності моністичної моделі Америки та її неадекватності сучасним реаліям.

Отже, починаючи з 1970-х рр. Сполучені Штати, як і низка інших держав, називають своє суспільство «мультикультурним», маючи на увазі те, що воно складається з багатьох культурних груп, різних за національним походженням, релігією, мовою тощо, які мають право на плекання власних культурних відмінностей (про численні дефініції поняття «мультикультуралізм» йтиметься нижче). Наголос було перенесено зі здатності американського соціуму гомогенізувати свої гетерогенні складові, створюючи з них однорідну масу, на внутрішню цінність, притаманну кожній культурі. Широко вживається в Америці щодо культурних проявів також термін «етнічний» та його похідні. Його первісне значення – «поганський», «нецивілізований» – змінилося з часом на «такий, що має відношення до раси або нації», а сучасне його застосування в США охоплює, здебільшого, не-англосаксонські меншості. Іменник «етнічність» у такому сенсі було впроваджено в обіг соціологічним дослідженням В.Ллойда Уорнера (1940).

Зміна суспільно-культурної парадигми і пов'язана з нею необхідність ревізувати модель національної ідентичності, виходячи з інших світоглядних засад, позначилася на всіх сферах духовного життя країни. Полікультурне мислення реалізувалося як на адміністративно-організаційному шаблі, через визначення нових пріоритетів середньої та вищої освіти у США, так і в науково-критичній галузі, через кардинальну ревізію проблемного поля та методологій культурологічних і літературознавчих досліджень.

Нова “розстановка сил” у національному складі Америки виявилася особливо наочною у студентсько-учнівському контингенті, що, звісно, моделює суспільство майбутнього. Фахівцями з Національної Асоціації освіти США визначено, що наразі кожний третій учень початкової та середньої школи належить до якоїсь етнічної меншості; щороку зростає й відсоток їх представників серед випускників найвідоміших американських університетів. Закономірно відтак, що поворот до мультикультурної свідомості найгостріше давався взнаки саме в царині освіти, де в останні десятиліття XX ст. з величезною пристрасністю велася “битва за школи”, у ході якої вирішувалася доля багатомовності навчання, переорієнтування програм, змін у підручниках та посібниках. Не всі поділяли офіційну на сьогодні доктрину “відкритості” виховання, і в результаті “із диверсифікацією американського суспільства шкільні класи все більше уподібнювалися до бойовищ”, а сутички з приводу багатокультурної, сексуальної та релігійної освіти демонстрували “наявність екстремістських поглядів з обох боків”¹⁶.

Ще більш неоднозначну реакцію спричинили зрушення, які почали відбуватися у вищій школі, зокрема, у найстаріших та найпрестижніших університетах США, впливаючи на навчальні плани з національної та світової історії, культури, літератури, та істотно змінюючи всю систему викладання цих дисциплін. Нові курси, різні за назвами та змістом, об'єднувала їхня плюралістичність. Вони були скеровані на подання матеріалу, який раніш залишався за межами американської вищої освіти. Йшлося не просто про розширення програм, а про іншу філософію викладання гуманітарних предметів, що відкидала принципи

“європоцентризму” та “маскулінізму”, даючи змогу подивитися на історію світових цивілізацій з точки зору їх традиційно дискримінованих секторів, насамперед, небілих народів та жінок. “Мультикультурність,” – зауважує П.Райян, – стала своєрідною “парасолькою”, під якою містяться суспільні, академічні та інтелектуальні рухи, що мають на меті залучення груп, відомих як “меншості”: афро-американські, жіночі, іспаномовні, азіато-американські, індіанські студії, а також дослідження з історії та культури постколоніальних країн. До цього переліку слід додати гендерні дослідження, які теж достатньо утвердилися з середини 1980-х рр.”¹⁷. Тотальному перегляду в цьому зв’язку було піддано як “канонічний” список обов’язкових для вивчення творів, так і саме поняття літературного канону (докладніше про це – у наступній статті).

Природно, що “революція множинності”, яка зачепила кожного американця, відбувалася в атмосфері бурхливих дебатів, конфліктів та суперечностей. Учасники полеміки з проблем культурного плюралізму усвідомлювали, що за обговоренням, здавалося б, суто академічних справ насправді стояло питання про майбутнє Америки. Саме через це вона й точилася з таким запалом.

При цьому слід зазначити, що жоден з опонентів того чи того аспекту мультикультурності – серед них були університетські професори, суспільствознавці, історики, культурологи, освітяни, журналісти – не позиціонував себе як супротивника ідеї культурної демократії як такої, що було б невчасно і безглуздо у тодішній суспільній ситуації. Разом з цим, вони висловлювали критичне ставлення до конкретних форм, яких вона набирала у дійсності, і їхні аргументи (так само, як і репліки у відповідь) заслуговують на увагу не лише в американському контексті, а й з точки зору потреб інших полікультурних спільнот у теоретичному самоосмисленні.

Як відомо, переможний наступ прихильників концепції мультикультуралізму на позиції традиціоналістів у такій суспільно значущій галузі, як освіта, та опір цих останніх (1970-1990-і рр.) увійшли до анналів новітньої історії під назвою «культурних війн». (До речі, термінологія, пов’язана з війною та насильством, використовувалася й тими, й тими вельми активно – тут і «війна проти інтелекту», і «вбивство духу», і численні «битви» – за «нашу культуру», за «наших

дітей», за «наше майбутнє», тощо). На увагу заслуговує не лише змістове наповнення полемічних виступів, а й багата гамма риторичних стратегій, взятих на озброєння представниками двох «таборів» для презентації суспільству альтернатив, висунутих на передній план мультикультурним проектом. Не намагаючись охопити навіть маленьку частку тисяч публікацій, проаналізуємо застосування полемістами знакових формулювань та назв, а також розглянемо низку поширених стратегій на прикладі кількох праць, що є, на мій погляд, репрезентативними. Нагадаємо, що з лінгвістичної перспективи жанр полемічного есе як такий є принципово перлокутивним, тобто, користуючись термінологією Дж.Остина, йому притаманне усвідомлене прагнення комунікатора «зробити» щось за допомогою слів, а саме, переконати читача і в такий спосіб спонукати його до певних дій. Повна трансактивна модель включає риторичну ситуацію (обставини, що впливають на сприйняття дискурсу), риторичні стратегії (дискурсивні прийоми) та риторичні результати (реакція аудиторії)¹⁸. Зупинимось наразі на другому пункті.

Почати б з заголовків книг та статей тих років. Мало того, що за аналогією з просвітницьким прецедентом навколо мультикультуралізму розпалася справжня «битва книжок» (саме так назвав своє дослідження дискусій щодо університетських програм Джеймс Атлас)¹⁹. На мою думку, є підстави говорити і про «битву заголовків». Наприкінці 1980-х Алан Блум випускає книжку, що незабаром набере значного розголосу, – «Зачинення американської свідомості: як вища освіта зрадила демократію та збідніла душі сьогоднішніх студентів»²⁰. Близько десяти років потому Лоренс Левін відгукується на неї працею «Відчинення американської свідомості. Канони, культура та історія»²¹. У пошуках найдошкульнішої та найущипливішої заголовної формули у хід пускають такі прийоми, як перекручування на новий лад відомих прислів'їв та приказок («Мультикультуралізм: вовк політики в овечій шкірі освіти»), риторичні запитання («Наскільки коректна «політична коректність»?»), гра слів («illiberal education», де обіграється подвійне значення слова liberal – «вільний, ліберальний» і «гуманітарний»; «dumbocracy» (тобто «влада дурнів») замість «democracy»), і просто категоричність («як політика зіпсувала нашу вищу освіту»; «інтелектуали знищують наші університети» (курсив мій – Н.В.)).

Показово, що більшу винахідливість виявляли, як правило, противники мультикультурних новацій. В той час, як прихильники цих останніх часто обмежувалися нейтральною вказівкою на те, що їхня книжка має за предмет мультикультуралізм (...і політику визнання; ...і канон американської культури; ...і сучасні філософські проблеми, тощо), їхні опоненти вдаються до різноманітних риторичних вивертів. Вони то намагаються залякати аудиторію жахливими наслідками мультикультурної революції для країни (впливова розвідка А.Шлезінгера-мол. «Роз'єднання Америки: роздуми про мультикультурне суспільство»), то апелюють до природного бажання читача дізнатися істини («Говорити правду: чому наша культура і наша країна втратили сенс – і як ми можемо цьому зарадити» Лінн Чені), а то й називають свій полемічний опус велично і просто, як давньоримські оратори чи Марсель Пруст: «Проти мультикультурної програми» (Сгуді Вебстер).

Вочевидь, у напружено-політкоректній атмосфері («риторичній ситуації») того періоду ревнителі традиційних гуманістичних цінностей відчули себе у становищі тих, хто мусить захищатися, і згідно з давньою максимою, вирішили за краще переходити у наступ.

Не менш примітне оперування готовими формулами національної самосвідомості, які отримують різні наповнення в залежності від позиції і цілей адресанта комунікації. Серед таких формул – назва відомого есе Хосе Марті «Наша Америка» (1891), якою через століття після її появи стали активно маніпулювати представники обох «ворогуючих сторін». Просякнутий гіркуватим пафосом патріотичної гордості за свої «багатостраждальні американські республіки», покликаний до життя молодим латиноамериканським націоналізмом, допис виключно стверджував: «Хай живець світової культури прищепиться до наших республік, але стовбуром дерева мають бути вони самі»²². При цьому США недвозначно виключалися з поняття «нашої Америки» як локус «нестримних зазіхань», чужий та ворожий член бінарної опозиції.

Понад ста роками пізніше про «нашу Америку» знову заговорили. Формулу Марті згадують, зокрема, у зв'язку з одним з теперішніх напрямів у American Studies, покликаних вдихнути нове життя у цю дещо «втомлену» дисципліну. Йдеться про відновлення (чи створення) культурної вертикалі у масштабі півкулі, куди увійде й по-новому прочитаний в панамериканському контексті «текст» США (тут

спрацьовує і гра слів в англійському варіанті – “US” (США) и “us” («ми»)). Д.Дайян та Е.Хейфец нагадують, що Америка – це не лише США, а якщо так, то час перейти від American до Americas Studies. Г.Спіллерз у вступі до збірки статей про порівняльні американські ідентичності вважає за необхідне вписати Сполучені Штати у відновлюваний нині історичний процес «конструювання та винаходу «Америки» завойовниками-європейцями»²³, і тоді латиноамериканське бачення «нас» як від початку гібридного утворення («метисна Америка» Марті) пошириться і на північноамериканський континент.

Своєю чергою, книжка Волтера Бенна Майклза «Наша Америка» (1995) актуалізує іншу, інтимно-домашню конотацію назви. Логіка дослідницької думки пов’язує зміни у трактуванні ідентичності, що відбулися у США протягом 1920-х рр., з модерністським і нативістським рухами в національній культурі. У цей період, гадає вчений, поняття американської «самості» забарвлюється у расові тони і формулюється у термінах родинних стосунків. «Тією ж мірою, якою родина стає місцем зосередження національної ідентичності, національність перетворюється на функцію расової ідентичності»²⁴. Таким чином, і раса, і нація переосмислюються як «сім’я», а «наша Америка = США» закріплює свою ексклюзивну природу щодо «чужих». Таким чином, «наша Америка» набуває різних смислів в залежності від позиції мовця.

Залишаючи поки що «за кадром» предмет дискусії, звернімося до популярних алгоритмів її ведення на прикладі трьох відмінних за своєю ідеологією авторів.

Мішенню критики Лінн Чені у вищезгаданій праці «Говорити правду...»²⁵ є політизація освіти (і ширше – всієї гуманітарної сфери життя США), постмодерністський релятивізм і ексцеси мультикультурних ініціатив. Одним з ефективних дискурсивних прийомів Чені є те, що кожному розділові книжки передує вдало підібрана цитата з «1984» Дж.Орвелла, що ще до початку читання створює певний горизонт очікування та імпліцитні оцінювальні перед-судження. Далі, загальні міркування з приводу кожного об’єкту критики проілюстровані слушними прикладами, які успішно закріплюють етичну реакцію на прочитане емоційною. Подібне сполучення «теорії» та «практики» характерне для багатьох праць цього (критичного щодо мультикультуралізму) напрямку (Р.Кімболл, Д.Д’Суза та ін.).

Зі свого боку, Лоренс Левін, ставши на захист мультикультурних перетворень у гуманітаристиці, обрав своїм основним знаряддям історичний прецедент. Його аргументацію (яку я б назвала «аргументацією від Еклезіаста») побудовано не так на порівнянні якісних характеристик «нового» і «старого», як на демонструванні того, що нинішні зміни не вносять нічого радикально нового у нормальний стан вищої освіти США, якій, на думку автора, завжди було притаманне постійне розширення обріїв мислення і пізнання. У такій парадигмі навіть порушення здорового глузду постають не як загроза національним цінностям, а як «труднощі зростання», які цілком можуть бути подолані з часом (схожу стратегію обрав і М.Барон у книзі «Нові іммігранти»).

Філософською глибиною і логічною вивіреністю позначено дослідження Е.Вебстера, що пропонує альтернативу мультикультурній освіті у формі «критичного мислення». Доведення ідей відбувається за всіма правилами науки; єдиними критеріями істинності проголошуються «вміння логічно аргументувати свою думку, дотримання норм оцінки істинності аргументів та основних правил інтелектуального спілкування»²⁶. Відповідно, праця самого Вебстера постає взірцем наукового підходу до проблеми завдяки своїй чіткій структурі, логіці викладу й розгалуженим класифікаціям. На жаль, гідне похвали прагнення автора до вивільнення полемічного дискурсу від усього, що не є чистою логікою, – апелювання до емоцій, до людини тощо, уявляється щонайменше утопічним в конкретній історичній ситуації, коли навколо обговорюваних питань вирували пристрасті.

Отже, учасники полеміки навколо мультикультуралізму в США з метою пред'явлення аудиторії різних варіантів суспільного вибору спиралися на всі три групи аргументів, виділених ще Аристотелем, – логічні, етичні та емоційні, змішані у різних пропорціях в залежності від цільової аудиторії та намірів адресанта. Американська складова також була присутня у дискусіях, набравши вигляду апелювання до загальноновизнаних національних цінностей, міфів та символів.

Якщо тепер звернутися до суті питань, дебатованих у ході «культурних війн», переконаємося, що чимало маститих істориків та соціологів були всерйоз занепокоєні руйнівним, на їхній погляд, впливом теоретичних постулатів та практичних кроків, здійснюваних

«мультикультуралістами, на філософсько-політичні підвалини суспільства. А.Блум, А.Шлезінгер та інші побачили в концепції культурного плюралізму небезпеку фрагментарності та сепаратизму, які зазіхають на американську традицію та пов'язані з нею цінності – “великі об'єднувальні західні ідеї індивідуальної свободи, політичної демократії та прав людини”. Саме на них ґрунтувалася суспільна угода, що виявилася спроможною “скріпити” у єдину націю людей різних національностей, станів та культур. “А чи можлива суспільна угода, – запитує А.Блум, – коли немає спільних цілей чи спільного бачення загального добра?” Його відповідь недвозначна – “Вся концепція культурної різноманітності сприяє посиленню та утвердженню груповщини, а також розпаду прав особи, проголошених Декларацією Незалежності”²⁷. Такої самої думки дотримується і А.Шлезінгер. Хоч він і визнає, що “культ етнічності, нарешті, віддав давно належне досягненням груп, яких зневажали та відштовхували підчас домінування англосаксів”, далі йде попередження – коли цей культ заходить надто далеко, він заперечує історичні американські цілі асиміляції та інтеграції”²⁸. Ці ідеї історик розвиває у згадуваній вже книзі “Роз'єднання Америки”: “Етнічне піднесення... почалося як протест проти англоцентричної культури. Воно перетворилося на культ, і сьогодні загрожує стати контрреволюцією проти первісної концепції Америки як “одного народу, спільної культури, єдиної нації”²⁹.

Стурбованість ідеологів суспільства, з-під якого, здається, витягують фундамент, можна зрозуміти. Водночас, варто пригадати, що сама ідея культурного плюралізму у своєму первісному формулюванні не заперечувала необхідності “спільної мети” чи “єдиного ядра”. Висуваючи її, Г.Каллен спеціально обумовлював, що його “єдність різноманітностей” має за основу віру в американську ідею, тобто ті ж самі принципи свободи і демократії, які етнічно різнорідні громадяни США втілюватимуть у дійсність саме через свою згуртованість. Його сучасні послідовники теж, здебільшого, погоджуються з тим, що “не можна уявити собі людської спільності, яка не мала б твердої основи з цінностей, що їх поділяють всі її члени.” Згідно з доповіддю ЮНЕСКО, метою мультикультурної політики якраз і є “формування плюралізму навколо соціальної згуртованості та прихильності до стрижневих цінностей” (курсив мій – Н.В.)³⁰. Активна прихильниця

нових відношень, Кетрін Стімпсон, теж визнає необхідність “спільної мови”, “синтаксисом” якої вона вважає ідеї рівності та самоврядування, закріплені Конституцією США. Водночас, на її думку, такої спільності немає – та вона й не потрібна – у моральному, релігійному, мистецькому житті. “Хоча б як це парадоксально,” – підсумовує авторка, – “але наша спільна політична мова об’єднує нас саме через те, що зобов’язує до культурного розмаїття”³¹.

До примирення інституту ліберально-демократичного правління з визнанням цінності окремих культурних традицій прагне і відомий авторитет в галузі суспільних наук, канадський філософ Ч.Тейлор. Як аргумент на користь “політики визнання” він висуває “презумпцію рівної вартості культур”, яку, на відміну від своїх історичних попередників (зокрема, Й.-Г.Гердера), обґрунтовує не з теологічних, а з гуманістичних позицій. Логічно припустити, зазначає вчений, що “культури, які впродовж тривалого відтинку часу створювали обрії значення для великої кількості людських істот, різних за характером і темпераментом, які, якщо висловити це інакше, артикулювали їхні почуття блага, їхнє почуття святого і їхнє почуття прекрасного, що вони майже напевно мають щось таке, що заслуговує на наше захоплення та повагу, навіть якщо це супроводжується багато чим таким, до чого ми відчуваємо відразу і від чого маємо відмовитись”³².

“На захист різноманітності” виступила у збірці під такою назвою ціла група професійних філософів. Спираючись на давню зацікавленість національної філософської думки проблемами плюралізму та релятивізму, на традиції американського прагматизму та на сучасні теорії, автори змістовних есе обстоюють ідею різноманітності як необхідного кроку на шляху до толерантнішого та відкритішого суспільства, тобто до поглиблення початкового ідеалу американської демократії, а ні в якому разі до його знищення³³.

Проте, сумніви Блума, Шлезінгера та інших не були безпідставні. Радикальне крило націонал-інтелектуалів (передовсім, афро-американських) дійсно пропагувало ідеї самодостатності і навіть вищості власних расових/етнічних груп. Отже, складність полягала у тому, щоб не виплеснути з водою і дитину, що могло статися у разі ототожнення екстремістських підходів з ідеєю культурного плюралізму в цілому. Разом з цим, хоч голоси певних переконаних етноцентристів

лунали досить гучно, магістральним напрямом у новому розумінні суспільства була не конфронтація, а узгодження завдань культурної поліфонічності з ідеалами американської революції.

Ще глибшу тривогу – вже на етико-філософському та гносеологічному рівнях – викликав моральний та естетичний релятивізм, що виникав як небажаний “побічний продукт” відкритості та диверсифікації гуманітарного знання. Різних науковців хвилювали різні його аспекти. Один з них – розмивання віри у “вітчизняні” (в даному випадку, не лише суто американські, а ширше – західні) ідеали як у певний абсолютизм. За Блумом, це означає руйнування “справжньої мотивації освіти – пошуків добра”. Для існування будь-якої цивілізації, переконаний науковець, необхідно, щоб її носії вірили у її цінності та вважали їх найпридатнішими для себе. “Тісний зв’язок між гарним та своїм, відмова бачити різницю між ними, віра, що в космосі є особливе місце для твого народу, – все це уявляється невід’ємними умовами культури”³⁴. Тому прищеплюючи студентам поняття про відносність цінностей, про те, що “своє” – не завжди і не обов’язково “найкраще”, сучасна освіта в США, гадає він, пошкоджує пружину, що забезпечує нормальне функціонування всього соціального механізму. І що найгірше, при цьому не віддається належне і тим культурам, заради яких пропонується відмовитися від віри у високі якості власної. Адже знайомство з засадами не-західних цивілізацій свідчить про те, що їм така віра притаманна вищою мірою. Лише західна культура розвинула певну готовність піддати сумніву свій природний етноцентризм. Утворюється парадокс: потіснивши з програм “рідні” культурні цінності заради “чужих” (азіатських, африканських тощо), нові курси неминуче призведуть американських студентів, які їх вивчають, до висновку, що ці “інші” культури від початку базуються саме на глибокій впевненості у перевазі власного образу світу; переконанні, діаметрально протилежної ідеї культурної множинності, заради котрої і впроваджувалися зміни у програми. Аргументацію Блума підхоплює Д.Д’Суза – оскільки в не-західних культурах немає щонайменшої поваги до етнічної “різноманітності”, викладання їх з сьогоdnішніх мультикультурних позицій суперечить їхній суті і є не що інше, як маніпулювання ними в інтересах певних політичних сил, як це колись робили колонізатори у своїх інтересах

(на жаль, для деяких посадових осіб у США “мультикультуралізм” став лише трампліном до власної кар’єри). Воно “підпорядковує розуміння Азії, Африки та Латинської Америки західним ідеологічним упередженням”, і через це “відбиває новий культурний імперіалізм, не менш вузький та расистський, ніж імперіалізм колоніальних дослідників у військовій формі та коркових шоломах”³⁵.

Навряд чи можна погодитись з беззастережною критикою потягу до культурної відкритості. Дійсно, інтерес до інтелектуальних та художніх картин світу “Іншого” є здобутком європейської цивілізації і просякає всю її історію; проте, у будь-який період минулого його плекали лише нечисленні мислителі чи митці, в той час, як основна маса дотримувалася саме тієї віри у вищість всього європейського/американського, непорушністю якої переймаються сьогодні критики мультикультурності. Західні гуманісти попередніх поколінь бачили своє завдання саме у тому, щоб хоч трохи похитнути це обмежене самовдоволення, привертаючи увагу європейців/американців до інших моделей світобачення та обстоюючи необхідність знайомства з ними. Свої зусилля вони мотивували якраз пошуками етичного та суспільного добра. У своїй новаторській розвідці “Менцзи про мислення”, створеній напередодні Другої світової війни як гуманістичний виклик загрозі фашизму, відомий британський літературознавець Айвор Річардс повстає проти філософського європоцентризму, для якого “світ – це все ще лише західний світ”. Він вважає, що від наслідків цього “провінціалізму” страждає у першу голову сам Захід – адже “не такі ми вже й щасливі”, щоб не шукати якихось альтернативних шляхів розвитку. Внеском самого Річардса у подолання цієї вузькості стала його спроба досягнути феномен віддаленої (у цьому випадку – китайської) культури, виробити методологічний інструментарій для її тлумачення та включення до загального зводу людських знань. Визнання правомірності існування іншого способу мислення особливо важливе в епоху, “коли зі зростанням світових контактів потреба в розумінні набуває безпрецедентних масштабів”³⁶. Про цю ж саму загрозу парохіальності та вузьколобості попереджає і М.Еліаде – вона стане реальною у тому випадку, якщо західна філософія “обмежиться вивченням лишень власної традиції і, приміром, обмине увагою проблеми та відкриття східної думки”³⁷. Сьогодні схожі висловлення

на адресу європоцентричного світу надходять і від самих “Інших”, що, нарешті, здобули право голосу. “Оптимізм, породжений досягненнями західної науки та техніки, від яких перехоплювало дух, поступається місцем сумнівам і навіть розгубленості,” – так характеризує сучасну ідейно-культурну ситуацію видатний нігерійський письменник Чінуа Ачебе. – “Не виключено, що західна людина почне серйозно придивлятися до спадку інших народів”³⁸. Згадуючи у своїй Нобелівській лекції про численні афро-європейські “зустрічі”, його співвітчизник Воле Шойнка пояснює їх глибинними пошуками нових напрямів у культурі, бажанням знайти противагу “безжальній механізації” існування західної людини, спробами “подолати суспільну хворобу, спричинену перемогами її власної цивілізації”³⁹. Навіть якщо спостереження щодо “замкненості” класичних східних та африканських суспільств слушні, з цього не випливає, що в них немає чого запозичити у плані морально-естетичних цінностей (про те, що Захід протягом століть прагнув до цього, свідчить тривала історія “Сходу на Заході”).

Цілком інша справа – тотальне вилучення з навчальних програм деяких вузів класичних творів європейських та американських філософів, істориків, письменників на тій підставі, що всі вони – білі чоловіки, і в силу цього, реакціонери. Твори, що пропонуються натомість і репрезентують етнічні та інші меншості, країни третього світу, жінок, далеко не завжди відповідають високим науковим або художнім стандартам (щоправда, таке зауваження неминуче породжує питання про обґрунтованість самих стандартів, про що йтиметься нижче). У будь-якому разі, на думку опонентів такого “радикалізму”, він порушує право студентів на отримання якісної освіти, перешкоджає виробленню у них стійких естетичних критеріїв і тим самим ставить під загрозу їхнє майбутнє як професійних гуманітаріїв. “Мультикультуралісти” намагаються відвести ці звинувачення. “Нові галузі дослідження аж ніяк не витискують старі”, – твердить К.Стімпсон. – “Платон та Аристотель, Шекспір і Данте нікуди не зникли”. Але в тому-то й справа, що подекуди зникли! Лінн Чені, яка певний час очолювала Національний фонд сприяння розвитку гуманітарних наук, наводила цифри, з яких випливало, що наприкінці 1980-х рр. 78% студентів могли закінчити університет, зовсім не

вивчаючи історію західної цивілізації; 45% могли взагалі не знайомитись з англійською та американською літературою, а 38% – з будь-яким курсом історії⁴⁰. Це ненормальне становище пояснювалося, з одного боку, позицією керівництва деяких університетів: побоюючись звинувачень у консерватизмі чи, ще гірше, у расизмі, вони, замість того, щоб дійти у навчальних планах розумного компромісу, надто буквально втілювали гасло войовничої частини студентів – “Геть західну культуру!”

З іншого боку, провина за цей стан речей якоюсь мірою лягла на європейські філософсько-культурологічні течії, насамперед, пост-структуралізм та деконструкцію, все ще впливові в академічних колах США. В них закладено нігілізм щодо будь-яких видів культурної діяльності людини. Якщо у сфері гносеології він виявляється у формі скепсису відносно здатності людського розуму пізнавати світ, то у галузі моралі та художньої творчості в екстремальних випадках йдеться про відмову від ціннісних критеріїв як безнадійно застарілих. Зокрема, невіра представників цих рухів у принципову можливість “зрозуміти” літературний твір, більше того, невіра у наявність в ньому “смислу” чи “значення”, призводить до етико-мистецького релятивізму, в світлі якого один “текст” аж ніяк не краще і не гірше іншого. Природне неприйняття такої позиції з боку багатьох традиційних гуманітаріїв переростало інколи у різку критику неправомірно ототожненої з нею політики культурного плюралізму. Але ж далеко не всі прихильники полікультурності сповідували такі погляди. Та ж сама К. Стімпсон підкреслює, що в її сприйнятті “певні продукти культури варті більше, ніж інші”. Однак не можна применшувати впливу ідей, що їх розвивали і розвивають в Америці відомі вчені – Поль де Ман, Ст.Фіш, Дж.Гіллс Міллер, Б.Джонсон та ін. Недаремно Д.Д’Суза вбачає в їхньому вченні не лише академічну, а й суспільну небезпеку, оскільки “релятивістські теорії відчиняють двері тоталітарним ідеологіям”, а когнітивний скептицизм може інколи супроводжувати “злостивий політичний фанатизм”⁴¹. У цих побоюваннях він не поодинокий. Філософ Р.Рорті об’єднує представників деконструктивізму, “нового історизму”, марксизму, етнічних та феміністських студій в одну категорію – “нові американські культурні ліви”, які, на його думку, “волили б використати університетські кафедри... як сцени для своїх

політичних дій”. А Р.Кімболл ще розширює це положення: “З їхньою критикою “логоцентричної” та “фаллоцентричної” західної традиції, з їхнім наполяганням на тому, що у мови немає інших референтів, окрім самої мови, та з їхнім підозрілим ставленням до логіки та раціоналізму, вони виявляють скептицизм, що є, по суті, нігілістичним і глибоко суперечить ідеалам гуманітарної освіти – ідеалам, слід додати, що є також засадними для демократичних інститутів та громадського життя на Заході”⁴².

На момент писання цих рядків шал «культурних війн» 1980-1990-х значною мірою вщух. Зокрема, у багатьох навчальних закладах емпіричним шляхом усталився (бодай хиткий) баланс між компонентами традиційної гуманітарної освіти та вимогами мультикультурного ревізіонізму, і в межах навчальних програм класика більш-менш мирно співіснує з продуктами творчості донедавна зневажених секторів населення. Це, однак, не означає, що полеміка навколо культурного плюралізму припинилася. Адже немає сумніву у тому, що знаходження оптимального співвідношення між “єдиним” та “множинами” в теорії та практиці американської (як і будь-якої іншої багатоскладової) культури – процес далеко не простий; водночас логіка життя у сучасному мультикультурному світі вимагає продовження пошуків у цьому напрямі. Отже у наступному підрозділі представлені ті дискусійні питання мультикультуралізму, які найчастіше стають предметом обговорення світової наукової співдружності.

Серед теоретичних проблем, які постають перед філософами, політологами, культурологами та освітянами у їхніх спробах осмислити всі “про” та “контра” мультикультурного проекту, можна виризнити як найбільш значущі такі:

- множинність трактувань поняття “мультикультуралізм”;
- неоднозначність розуміння категорії “культури” у даному контексті;
- необхідність визначити ступінь значущості орієнтації на групу у процесі конституюванні ідентичності;
- сумісність багатокультурного підходу з головними засадами ліберальної демократії;

- завдання включення розмаїття у дискурс спільності, не вдаючись до традиційних західних форм його уніфікації, нейтралізації відмінності Іншого шляхом його редукування до знайомого та звичного;

- доцільність застосування мультикультурних стратегій в освіті.

Той факт, що “мультикультуралізм” як феномен має не менше десятка різних дефініцій, не є виключно питанням термінології; йдеться про концептуальні відмінності з далекосяжними наслідками. Недаремно така невизначеність поняття аж ніяк не втішає дослідників. Одні з них невесело констатують, що концепція мультикультуралізму “відкрита для різних інтерпретацій і може використовуватися різними політичними силами; вона перетворилася на невловиме означуване, на яке цілі групи проєктують свої сподівання та побоювання”⁴³. Інший фахівець зауважує: “Існування цілої школи думки, що користується настільки розмитою мовою, надзвичайно непокоїть”⁴⁴. Численні визначення мультикультуралізму можна згрупувати у кластери навколо кількох провідних тлумачень цього явища:

- ❖ демографічно-описове, яке констатує наявність у суспільстві чи державі етнічно або расово різноманітних сегментів. У цьому сенсі мультикультуралізм не становить предмету дискусії. Як зазначає відомий американський культуролог і літературознавець Ст. Фіш, не можна стверджувати або заперечувати цей факт – він просто є: “казати мультикультуралізму “так” чи “ні” здається настільки ж безглуздим, як казати “так чи “ні” історії”⁴⁵.

- ❖ програмно-політичний, що має на увазі конкретні типи програм та політичних ініціатив, призначених реагувати на етнічне розмаїття (саме в такому сенсі термін “мультикультуралізм” і був, як вважають, вперше вжитий у доповіді канадської Королівської комісії з питань білінгвізму та бікультуралізму 1965 року). Такий підхід має на меті “врахування інтересів різних національних груп та забезпечення для них певного ступеню визнання та самостійності, водночас зберігаючи відповідне бачення національної єдності”⁴⁶;

- ❖ ідеологічно-нормативний – як гасло чи модель політичного активізму, який ґрунтується на соціологічних та етико-філософських ідеях щодо місця людей з культурно відмінними ідентичностями у суспільстві;

❖ соціально-трансформативний, спрямований на викорінення расизму, націоналізму, сексизму, гомофобії та здобуття рівності для всіх груп суспільства, тощо.

❖ історичний, що наголошує на важливості вивчення та розуміння якомога більшої кількості культур та взаємодії між ними не заради надання меншинам “терапевтичної” версії історії, а заради кращого усвідомлення природи американської культури⁴⁷, тощо.

У межах цих інтерпретацій існує багато варіантів мультикультуралізму, які можна класифікувати як за об’єктивними, так і за суб’єктивними критеріями. Прикладами першої групи можуть бути ліберальна або консервативна його версії (у першому випадку мультикультуралізм розуміється як новий етап ліберальної демократії, у другому расові чи етнічні відмінності підкреслюються з метою ще раз наголосити на вищості WASP, тобто білих англосаксів протестантського віросповідання). Критичний (він же радикальний) мультикультуралізм виступає проти реіфікації національних або будь-яких інших відмінностей; корпоративний є продуктом глобалізації виробництва, а академічний розквітнув у освітніх інституціях... До другої групи належать такі позначення як мультикультуралізм сильний або слабкий, грайливий або серйозний, здоровий чи нездоровий. Йдеться навіть про “мультикультуралізм сувенірних крамничок” (Ст.Фіш). Отже, обговорюючи плюси та мінуси концепції мультикультуралізму, слід завжди чітко усвідомлювати, яка саме з його численних іпостасей мається на увазі у кожному конкретному випадку.

Ще одним каменем спотикання під час обговорення даного комплексу питань є можливість різного трактування категорії “культури”. Якщо один дослідник стверджує, що Сполучені Штати завжди були мультикультурним суспільством, а інший це заперечує, це не означає, що хтось з них обов’язково помиляється. Йдеться радше про неоднакове розуміння культури. Термін має одне наповнення, коли йдеться про залишене нам у спадок XIX століттям поняття високої культури як “сукупності мистецтв та знань” (Т.Карлайл) або “найкращого з того, що було мислене та сказане у світі” (М.Арнольд). Воно стає набагато ширшим, коли говоримо про культуру в антропологічному сенсі, як суму поведінкових моделей, мистецтв, цінностей, вірувань, інституцій та інших продуктів праці та думки, притаманних даному народу, що

передаються соціальним шляхом. А є ще й політична культура, до апарату якої входять суспільні концепції національної ідентичності, що включають в себе як нормативний зміст, так і афективний компонент. Отже, коли патріарх соціологічної думки США Н.Глезер пише книжку під назвою “Ми всі сьогодні мультикультуралісти”, а Стенлі Фіш з характерним для нього присмаком епатажу заявляє, що жодна людина органічно не може бути мультикультурною (і обидва підкріплюють свої твердження цілком переконливою аргументацією), вони мають на увазі різні значення “культури” (поверховіше у Глезера, більш глибинне у Фіша). Це також необхідно враховувати у ході дискусій.

Наступне проблемне гроно має два аспекти – політичний та соціально-психологічний. Чимало науковців ставлять під сумнів сумісність концепції мультикультурності, що наголошує на належності до певної суспільної групи, з ліберальною демократією. Однією з чільних характеристик цієї суспільної системи є те, що вона гарантує кожному індивідууму захист його/її основних прав, і лише у такий спосіб – і тільки деякою мірою – різним групам. Таким чином вимога “визнання” індивідуума як члена певної групи вступає у суперечність з засадами ліберальної демократії. На політичному щаблі ця контроверза виливається у питання, як, зрештою, Америка тримається купи, і хто такі американці перед усе – громадяни США чи члени окремих расових, етнічних, гендерних, класових та релігійних груп?

Авторитетною “реплікою” у дискусії про мультикультуралізм стало есе відомого канадського філософа й політолога Чарльза Тейлора “Політика визнання”, опубліковане 1992 року з передмовою Емі Гутман та коментарями Ст.Рокфелера, С.Волф та М.Волцера (про це свідчить, зокрема, включення його до репрезентативної збірки “Мультикультуралізм” під редакцією Д.Т.Голдберга, що неодноразово перевидавалася у Великій Британії та США).

Тейлор, зазвичай, є цілком свідомий цього протиріччя і визнає обмеженість лібералізму як “політичного вираження культур одного типу”⁴⁸. Проте у США, країні, ідеологія котрої побудована на етосі особистості, перенесення центру ваги з індивідуума на групу може виглядати як замах на свята святих національної свідомості. Загрозу демократії вбачають і у розповсюдженні постмодерністського релятивізму,

яке неминуче супроводжує більшу відкритість та диверсифікацію не лише гуманітарної освіти, а й суспільства загалом: адже у його ідейному полі навіть основний демократичний постулат – що всі люди народжуються рівними – має сприйматися не як істина, а лише як одна з можливих (і рівноцінних) точок зору. А це, у свою чергу, підриває фундамент американської цивілізації, яка, попри сувору критику ззовні і зсередини, продовжує вабити до себе значні людські контингенти з різних частин світу. “Без сумніву, навіть ті, хто критикує наше так зване євроцентричне суспільство, повинні визнати, що воно має, що запропонувати людям, – інакше ті, хто хочуть до нас переїхати, не стояли б у таких довгих чергах”, – уїдливо, але не без слухності зауважує Лінда Чавез⁴⁹.

Хоч би як це парадоксально, уважний погляд легко побачить, що декларований деякими гілками мультикультуралізму принцип суцільної рівності культур суперечить демократичному принципу рівності індивідуумів, оскільки в багатьох культурах існує ієрархія каст або станів, расизм чи/та сексизм. Ми знаємо, що культури, на жаль, бувають нетолерантні до інших культур, можуть нехтувати правами особистості, бути переконаними у власній вищості та замкненими для “аутсайдерів”. Отже, американське громадянство виявляється несумісним з певними сторонами різних етнічних традицій, і, як наслідок, вимагає від іммігрантів залишити частину свого культурного спадку позаду. На думку теоретиків, цю жорстоку істину необхідно усвідомлювати як запоруку справжнього демократизму.

Саме у цьому питанні позиція Тейлора видається зваженою, коли він акцентує на складності (або неможливості) знайдення позапокладеної точки, з якої можна “оцінювати” культури – адже “справжні судження щодо цінності культур передбачають злитий обрій стандартів”, а також нашу власну трансформованість дослідженням іншого⁵⁰. Звернімо увагу на те, що пафос його виступу, зрештою, полягає у заклику шукати “середній шлях між невідповідною та гомогенізуючою вимогою визнання рівної цінності, з одного боку, й самозамуровуванням в етноцентричних стандартах – з іншого”⁵¹.

На рівні самоусвідомлення те саме питання пов’язується з проблемою ідентифікації і перефразується у плані особистих пріоритетів – чи відчуває себе хтось насамперед людиною

(індивідуумом), а вже потім – членом вужчої, скажімо, національної спільноти, чи навпаки? Полярно протилежні варіанти відповіді кілька століть тому запропонували два видатні французи. Шарль де Монтеск'є проголошує: “Те, що я людина, – закономірність, те, що я француз – випадковість”. Жозеф де Местр, ніби полемізуючи з цим, стверджує: “У світі немає просто людей. Протягом свого життя я бачив французів, італійців, росіян, тощо...; але щодо “людини” як такої, можу стверджувати, що ніколи в житті не зустрічав її”. Очевидно, мультикультуралізм, як правило, виходить з думки про важливість етнічної (або іншої групової) ідентичності для самореалізації особистості. Якщо йдеться про маргіналізовані чи навіть дискриміновані (в минулому чи й нині) суспільні групи, посилення групової ідентичності часто бачиться шляхом до звільнення від утиску з боку домінантного сектору суспільства. Проте моральна тиранія групи може бути не слабкішою, а навіть сильнішою, ніж тиск культурного мейнстріму, примушуючи особистість задовольняти певні вимоги та відповідати очікуванням групи, що ставить під загрозою особисту автономію. У цьому знаний афро-американський філософ К.Ентоні Аппія вбачає зерно потенційного конфлікту між особистою свободою та політикою ідентичності. Пітер Кооз йде ще далі у своєму переконанні, що “ствердження етнічної особливості сприяє послабленню відчуття ідентичності: чим більше покладання на групу, тим слабкіше розвиток окремої людини”⁵². Загалом, сучасне бачення ідентичності як динамічної, фрагментарної та множинної, як поля постійних інтеракцій, а не як есенціалістської сутності, яку слід “видобувати” з-під поверхневих нашарувань, має на увазі присутність національної, расової або етнічної складової у конституюванні особистої ідентичності не як її домінанти, а як “одного з інструментів, наданих людині при народженні її культурою” (К.Ентоні Аппія). Людина вільна використати цей інструмент, або залишити його у скриньці. Нехай її самоідентифікацію визначає не лише спадковість, а й вільний вибір (К.Е.Аппія), не лише походження, а й згода (В.Соллорз), і хай отримана у такий спосіб “самість” буде не фіксованою даністю, а результатом добровільної афіліації (Д.Голлінджер), не буттям, а становленням (С.Голл). (Докладніше проблема расової та етнічної самоідентифікації розглядається нижче).

Нарешті, застосування ідей мультикультуралізму на практиці, зокрема, у сфері освіти, також не позбавлене глибоких суперечностей. На думку багатьох освітян, які зовсім не є ворогами культурного плюралізму, недостатньо вміле його впровадження призводить іноді до результатів, протилежних бажаним. На противагу поставленій меті мультикультурного виховання – підвищення чутливості дітей до культурних відмінностей у позитивному сенсі, – їхнє нав'язливе і не завжди тактовне підкреслення у дитячому колективі може закріплювати ці відмінності зі знаком “мінус”, провокуючи відчуженість між дітьми, які раніше спілкувалися на рівних, знижувати усвідомлення того, що кожна людина – це окрема індивідуальність. “Замість того, щоб наблизити нас до світу, який уявляв Мартін Лютер Кінг, – світу, де людей оцінюватимуть не за кольором шкіри, а за особистими якостями,” – пише Лінн Чені, – “мультикультурне виховання (diversity training) часто створює враження, що раса – це найважливіше”⁵³. Отже, замість розширення культурних обріїв, таке “виховання” здатне посилювати етноцентризм та настороженість щодо “іншого”. Крім того, надмірний наголос на груповій історії, культурі, на “свій” етиці та естетиці може погано прислужитися дітям з расових/етнічних меншин у їхньому подальшому житті. Така освітянська політика має терапевтичну спрямованість, підвищуючи самоповагу представників певних груп, але не готує їх до успішної професійної кар’єри в американському суспільстві. На думку противників такого підходу, всі діти мають отримати той самий набір знань, вмінь та навичок, як запоруку рівних можливостей “на вході” до дорослого світу. Держава зобов’язана надати їм, без огляду на расові або етнічні відмінності, однакову загальну освіту, тоді як збереження культурних відмінностей є завданням відповідних груп.

Не менше проблем виникає у царині вищої освіти, де з середини 1960-х рр. діє започаткований наказом президента Л.Джонсона комплекс заходів, спрямованих на надання переваг представникам окремих меншин при вступі до університетів та працевлаштуванні (т.з. affirmative action). З одного боку, його впровадження, безперечно, відкрило освітні можливості для багатьох обдарованих молодих людей, а з іншої, призвело до таких нездорових явищ, як намагання потрапити до “привілейованої” групи за будь-яку ціну. У разі ж, коли юнак чи дівчина опинилися у престижному вузі не через свої знання та

здібності, а лише завдяки “квоті”, для багатьох з них це стає життєвою драмою — неможливість утриматися на потрібному рівні знань призводить до зневіри у власних силах, розчарування, цинізму та — нерідко — до кидання навчання. Як гадають дослідники цієї проблеми Стівен та Абігайль Тернстроми, “вже для цілого покоління надання переваг у здобутті вищої освіти стало шкідливим паліативом, що відвернув нашу увагу від справжньої проблеми”, яку вони бачать у необхідності подолати “разючу расову прірву в освітніх показниках учнів початкової та середньої школи”⁵⁴.

Попри центральність мультикультурного дискурсу для сучасної Америки, дослідження суспільної думки свідчать про те, що пересічні громадяни США не відмовляються від віри у потенціал “плавильного тигля”. Згідно з даними перепису 2000 р. 80% опитаних, що представляли всі етнічні групи, назвали важливими цілями як збереження власної етнічної культури, так і інтегрування у загальноамериканське суспільство. Ці прагнення не сприймалися ними як такі, що перебувають у конфлікті. Як демонструє Дж.Цитрін, “більшість американців проти артикулювання етнічних ідентичностей у такій формі, яка суперечила б більш давньому ліберальному ідеалові спільної громадянської ідентичності. Перевага, що надається всеохопному [загально-американському — Н.В.] націоналізму, співіснує з поширеним прийняттям різноманітності у культурних практиках за умови, що “unum” зберігатиме пріоритетність над “plures”. Понад дві третини кожної етнічної групи сьогодні ідентифікують себе як “американці”. Висновок дослідника — “ідея єдиної Америки зберігає свій вплив на суспільну свідомість”⁵⁵.

Залишається, однак, відкритим питання, чи ця “єдина Америка”, за яку так активно ратують її расово, етнічно та культурно різноманітні громадяни, дійсно має бути тим самим “плавильним тиглем”, або вона стане чимось іншим, для чого ще не винайшли відповідної метафори? У мене, як і в багатьох інших, не викликає жодного захоплення (не кажучи вже про його очевидну неймовірність) сценарій повернення такої яскраво різнобарвної країни до монохромності. З другого боку, не дуже привабливою альтернативою постає і фрагментована Америка, розколота уздовж расових, етнічних чи гендерних ліній. Наразі ті, кому не байдужа подальша доля країни,

пропонують пост-етнічний погляд на Сполучені Штати, де підкреслюється “гібридна”, “метисна”, “креольська” природа нації та її культури від початку й до сьогодення. В будь-якому разі, відмова від бінарного мислення у пошуках шляхів примирення відмінностей та спільностей, окремого та загального, які віддавали б належне обом, залишається на порядку денному не лише в американському, а й в європейському, в тому числі, українському контексті.

Одним з найактуальніших та найскладніших питань у контексті обговорюваної проблематики залишається питання самоідентифікації в умовах багатокультурності, вже частково порушене у попередньому підрозділі.

Як слушно зазначає в “Гарвардській енциклопедії американських етнічних груп” Філіп Глізон, “сьогодні обговорення будь-яких проблем, пов’язаних з етнічністю, просто неможливе без терміну “ідентичність”⁵⁶. Особливо це стосується суспільств, де наявна не одна, а декілька соціокультурних груп (власне, нині такими визнає себе більшість суспільств, які претендують на назву демократичних). Виникло і поширилося поняття “політика ідентичності”, що має на увазі прийняття рішень про здійснення певних акцій саме на підставі належності тих чи тих індивідуумів до конкретної національної, етнічної, расової або якоїсь іншої групи. Водночас, термін “ідентичність”, що довгий час вживався (або мався на увазі) у філософсько-науковому дискурсі, став застосовуватися до соціокультурної сфери відносно нещодавно – у 1950-і роки, і сталося це завдяки працям Еріка Еріксона. Характерно, що така переорієнтація від початку базувалася на реаліях США як країни, що, на думку науковця, “намагається створити над-ідентичність з усіх ідентичностей, ввезених іммігрантами, з котрих вона складалася”. Повертаючись через двадцять років до цих рядків, писаних у середині минулого століття, Еріксон підсумовує, що терміни “ідентичність” та “криза ідентичності”, здається, вирости з “досвіду еміграції, імміграції та американізації”⁵⁷.

Докладно аналізуючи еволюцію концепції ідентичності в її філософській іпостасі, В.Л.Абушенко вирізняє три дисциплінарно відмінні та автономні, хоч і співвідносні, розуміння цього поняття – у

логіці, філософії та соціогуманітарному знанні. Хоч у даному випадку нас цікавить, насамперед, третя царина функціонування проблематики ідентичності, не можна ігнорувати тенденцію до універсалізації та подолання міждисциплінарних бар'єрів у підходах до неї, починаючи з 1980-х рр.⁵⁸. Як побачимо далі, пропоновані стратегії конститування мультикультурної ідентичності корелюють з філософськими ідеями принципової незавершеності людини, відкритості ідентичності у майбутнє, її темпорального виміру. Поняття “тожсамості” як застиглої константи, яку слід “шукати” чи “відкривати”, наче прихований континент, поступається місцем уявленню про ідентичність як процес безперервного самотворення, результати котрого постійно виносяться на апробування у міжсуб'єктивний простір, де вони приймаються чи відкидаються. У такому погляді на ідентичність – як “переживання та конструювання людиною своєї індивідуальності”⁵⁹ – упізнаються і спроби Ю.Габермаса досягнути її як індивідуалізацію через соціалізацію всередині історичного контексту, і рікерівський наголос на наративній природі ідентичності як “оповіді про життя”, що розгортається у часі.

Сучасні підходи до проблеми ідентичності в широкому розумінні терміна ґрунтуються на визнанні принципової відмінності її постановки у “стані постмодерну” (Ж.-Ф.Ліотар) від первісного новочасного наповнення. На думку З.Баумана, з якою варто погодитися, модерність ставила питання ідентичності під кутом конструювання та, головню, збереження її стабільності та самототожності, тоді як постмодерність вбачає основну проблему саме в уникненні фіксованості, у наданні можливостей для постійного перегляду складових ідентичності⁶⁰. Ситуація зміщення суб'єкта потребує перегляду поняття ідентичності з урахуванням втрати ним центральної позиції у світоглядній парадигмі. Потребу у теоретичному осмисленні суб'єкта знання та мислення замінює, за М.Фуко, потреба у теорії дискурсивних практик. Отже, на сучасному етапі ідентичність уявляється не стільки як закріплена даність, скільки як поле перетину та взаємодії гетерогенних імпульсів.

Відомий англійський культуролог Ст. Голл починає обговорення проблеми ідентичності з питання, кому вона взагалі потрібна в умовах постмодерної деконструкції, яка піддала нищівній критиці її розуміння як цілісної, гармонійної, притаманної людині від народження. Одна з відповідей полягає у важливій ролі концепту ідентичності для вирішення

актуальних для періоду глобалізації та пост-колоніалізму питань здатності до діяльності (агенсу) та політики. Отже, довівши необхідність у подальшому науковому використанні цього поняття, Голл водночас пропонує стратегічне та позиційне бачення ідентичності, на відміну від есенціалістського. Йдеться, таким чином, не про пошуки якогось “справжнього Я” (чи то індивідуального, чи то етнічного або національного), глибоко захованого десь під шарами наносних та поверхових “самостей”, а про безперервний процес формування, коригування, видозмінювання “себе”. Заперечується можливість існування ідентичності як монолітної єдності; натомість все більшою мірою поширюється погляд на неї як на фрагментовану, розколоту, таку, що “конструюється через різні, часто антагоністичні дискурси, практики та положення”⁶¹. Ідентичності підлягають аналізу з позицій історизму і постійно перебувають у стані змін та трансформацій. В умовах світу, що глобалізується, З. Бауман вважає за доцільне замінити розмову про ідентичності, успадковані або набуті, дослідженням ідентифікації, тобто діяльності, «що ніколи не закінчується, завжди незавершена, нескінченна, відкрита у майбутнє, і до якої ми всі за необхідністю або свідомо залучені». На думку цього британського соціолога, несамовитий пошук ідентичності не є рецидивом попередніх епох, а являє собою побічний ефект і неочікуваний продукт, породжений сполученням імпульсів до глобалізації і до індивідуалізації. Його висновок – «пов’язані з ідентифікацією конфлікти ніколи не суперечать тенденціям до глобалізації і не стоять у них на перешкоді; вони є законним породженням і природним супутником глобалізації...»⁶².

Ці загальні міркування відіграють важливу роль у теоретичних концепціях конституювання ідентичності в мультикультурному середовищі, зокрема в американському (яке, як вже зазначалося, в наш час все частіше розуміється у “вертикальному” режимі, тобто в контексті всієї Західної півкулі, а не лише США). В концепті ідентичності від початку присутній елемент двоїстості: з одного боку, модерність поставила завдання її “знаходження” перед кожною людиною як суто індивідуальне, замінивши «передвизначеність соціального положення примусовим і обов’язковим самовизначенням»⁶³. Сама постановка питання стала можливою завдяки інтенсивній роботі з “вироблення себе”, започаткованій ренесансними гуманістами і

підхоплений в дещо іншому ключі романтиками. З другого ж, його вирішення можливе лише в контексті спільної культури, оскільки навіть етимологічно термін «ідентичність» має на увазі «ідентифікацію», тобто ототожнення себе з певною групою в плані інтеріоризації її системи цінностей, вірувань та поведінкових моделей. Як зазначав ще Е.Еріксон, термін «ідентичність» має на увазі «як стали тотожність всередині індивіда (тожсамість), так і стали спільність певних істотних характеристик з іншими людьми»⁶⁴. Намагаючись поєднати ці аспекти, К.Ентоні Аппія виокремлює в кожній індивідуальній ідентичності два виміри – колективний та особистий, причому саме перший – точка перетину всіх колективних ідентичностей індивіда – слугує підставою для об'єднання у соціальні групи⁶⁵. Його важливість у творенні ідентичності не підлягає сумніву, оскільки уявлення людини про власну «самість» завжди формується у діалозі з її сприйняттям(и) іншими людьми. Тут, без сумніву, дуже істотні спостереження Чарльза Тейлора над функціонуванням «політики визнання», які набули значного розголосу. Кризь його вже згадувану працю червоною ниткою проходить аранжована на різні лади думка про те, що «ідентичність може бути сформована чи спотворена під час нашого контакту зі значущими іншими»⁶⁶. І далі – «проекція гіршого або принизливого образу на іншу людину може дійсно спотворювати та пригнічувати – тією мірою, якою цей образ є інтеріоризованим»⁶⁷. Саме психологічний шок від невизнання або неправильного визнання расового (етнічного, гендерного чи взагалі будь-якого) Іншого з боку більшості, його руйнівні наслідки для ідентичності, що перебуває у процесі становлення, спроби його подолання (успішні чи ні) є одним з лейтмотивів літературної (і ширше – культурної продукції меншин у США на всіх етапах історії країни. Одним з емблематичних прикладів цього явища став лаконічний і місткий вірш знаного поета Гарлемського Відродження Каунті Каллена, що має іронічну назву «Випадок» (*Incident*):

Once riding in old Baltimore,
Heart-filled, head-filled with glee,
I saw a Baltimorean
Keep looking straight at me.

Now I was eight and very small,
And he was no whit bigger,
And so I smiled, but he poked out
His tongue and called me "nigger".

I saw the whole of Baltimore
From May until December,
Of all the things that happened there,
That's all that I remember.

(1925)⁶⁸

Катастрофічні для особистості чорношкірої дитини наслідки «випадку», коли – мабуть, вперше – її відмінність оцінено однолітком, тобто значущим у цьому віці Іншим, з різко негативним знаком (зневажливе «нігер»), залишають свій слід і у психології дорослої людини. Якщо з неї виростає митець, вона здатна, принаймні, дистанціюватися від цього досвіду через його художнє втілення й тим самим об'єктивізувати і, хотілося б сподіватися, бодай частково подолати його. Для тисяч інших, позбавлених доступу до такої «терапії», травма може виявитися довічною.

Крім рівня персональних стосунків, ідентичність конституюється головню через теоретичні постулати та практики, пред'явлені індивідууму через соціальні інститути, та тією чи тією мірою опосередковані найближчим оточенням. При цьому, на думку Аппія, людина вільна поставити чи не поставити ці колективні складові у центр власної індивідуальної ідентичності. Вони надають лише певні "сценарії", наративи (згадаємо Рікера), які люди можуть використовувати під час складання життєвих планів та життєповідей⁶⁹. Якщо у минулому деякі колективні ідентичності в США – жінки, чорні, гомосексуалісти тощо – могли бути, сказати б, "негативно центральними" для їхніх носіїв, слугуючи приводом для обмежень чи навіть переслідувань, сьогодні їх намагаються перетворити на "позитивно центральні", вибудовуючи навколо них стверджувальні життєві моделі. Цей процес, безумовно, цілком закономірний і, мабуть, історично неминучий та навіть необхідний. Проте, як вважає Аппія, наявна в ньому прескриптивність може означати заміну однієї форми тиранії іншою. Адже визнання саме групового компоненту як провідного у загальній

структурі ідентичності неминуче супроводжується формуванням певного комплексу уявлень про відповідні моделі поведінки чи мислення, певних очікувань та вимог щодо їхнього дотримання членами даної соціальної групи, а отже, є загрозою для реальної індивідуальної автономії. Відтак, “ті, хто передбачають можливість конфлікту між особистою свободою та політикою ідентичності, мають рацію”⁷⁰. Конструктивні пропозиції науковця, які загалом узгоджуються з постмодерною парадигмою, полягають у тому, щоб жити з “розколотими” ідентичностями та брати участь у їхній “грі”. Його кінцевий висновок – “ідентичності, які нам потрібні, мають визнавати як важливість відмінностей в людських ідентичностях, так і засадну моральну єдність людства”⁷¹.

Ставлячи питання про значущість расової / етнічної / національної складової у загальній структурі ідентичності, науковці проводять між цими компонентами розрізнення, що не перешкоджає їм доходити типологічно схожих висновків щодо неможливості в сучасних обставинах “монологічного”, унітарного розуміння ідентичності.

Аналогії в інтерпретації цих компонентів обумовлені також тим, що багато дослідників поділяють їх посткласичне бачення не як природних даностей, а як дискурсивно сконструйованих у соціумі (“винайдених”) об’єктів. Пояснюючи все більш поширене застосування терміну “винахід” до нібито засадних категорій людського буття (дитинство, материнство, смерть, романтичне кохання тощо), В.Соллорз наголошує на його адекватності для опису глибоких змін у способі сприйняття. “Тлумачення категорій, які раніш вважались “есенціалістськими”,як “винаходів” призвело до визнання загальної культурної сконструйованості сучасного світу”, пише він у вступі до збірки з красномовною назвою “Винахід етнічності”⁷². Цей термін підкреслює, насамперед, важливість мовних практик у соціальній розбудові реальності. Так, політолог Б. Андерсон розмірковує з приводу “винаходу” або “уявлення” сучасних національних та етнічних груп. Дуже впливовою стала і збірка під редакцією Еріка Хобсбома та Теренса Рейнджера “Винахід традиції” (1983), де розглядається з’ява та розповсюдження сучасних культурних символів нації, як вербальних, так і невербальних. Чимало фахівців в галузі афро-американської історії та культури, зокрема вже згадуваний Ентоні Аппіа, прикладають

сучасні уявлення про наративність та фікціональність багатьох категорій, які донедавна трактувалися як притаманні людині від природи, до поняття раси. У вищезгаданій збірці під редакцією Соллорза під сумнів ставиться розуміння етнічності як природної та вічної категорії. Натомість вона розглядається як відносно недавня спроба замінити конкретну спільноту минулого символічним відчуттям належності до більшої групи через стратегію протиставлення “своїх” – “чужим”. Під таким кутом зору етнічність постає не як результат, а як мінливий та динамічний процес, вписаний в історію.

Отже, аналізи *расової ідентичності* ґрунтуються, як правило, на сучасних поглядах на “расу” як на соціальний конструкт, що не має відповідності у реальності і не підтверджується даними біологічних досліджень. Водночас, значущість цього конструкту в житті багатьох поколінь, зокрема у США, не викликає сумніву. Таким чином, виникає суперечність між “віртуальною” природою расових відмінностей як штучних та довільних, та цілком реальними наслідками сприйняття людей крізь призму цих відмінностей в соціальній, культурній та психологічній сферах. Визнаючи закономірність звернення до пошуків расової ідентичності в цих умовах, К.Ентоні Аппія, однак, пропонує відмовитись від її потрактування як незмінного “ядра” і перейти натомість до динамічного сприйняття ідентичності як процесу творення себе “з набору варіантів, які надають нам культура та суспільство”⁷³.

Національна ідентичність як конститутивний елемент індивідуальної часто розглядається в контексті ідей Б.Андерсона про націю як “уявлену спільноту”; Е.Сміта, який долучає до характеристики нації і певні риси державності; та В.Коннора з його акцентом на категоріях міфу, пам’яті та спільного походження як центральних у творенні національної ідентичності.

Думка Андерсона стосується, в першу чергу, саме національного самовизначення людини, коли він пояснює свою відому дефініцію нації як “уявленої спільноти” в такий спосіб: “Вона уявлена тому, що члени навіть найменшої за чисельністю нації ніколи не знатимуть особисто більшість своїх співвітчизників, не познайомляться з ними, навіть не почують про них, проте в уяві кожного живе образ їхньої спільної співпричетності”⁷⁴. Таким чином, для Андерсона акцент переноситься з нібито об’єктивних чинників – місця народження чи,

тим більше “крові”, що дискредитували себе за останнє століття, – на суб’єктивний момент, себто уявлення людини про себе як належної до певної національної спільноти. Андерсон наводить відомий афоризм Ернеста Геллнера: “Націоналізм – це не пробудження націй до самосвідомості; він *винаходить* нації там, де вони не існували”⁷⁵. Зазвичай, як зазначають критики цієї концепції, немає жодної гарантії того, що певна група потенційних співвітчизників уявлятиме цю спільноту однаково, не кажучи вже про те, що деяким взагалі не спаде на думку її уявляти. Ентоні Сміт, надаючи своє визначення нації, що складається з п’яти пунктів, включає туди, поряд із антропологічними чинниками – “розвитком міфів та спогадів про спільне походження” – також наявність “обмеженої компактної історичної території”, “об’єднання місцевих економічних об’єктів у єдиний соціо-економічний об’єкт” та “розвиток єдиного правопорядку”, що ґрунтується на єдиній культурі та місці помешкання”⁷⁶, тобто певною мірою переплітає поняття нації з поняттям держави. На противагу йому, Вокер Коннор наголошує на вірі членів групи, яку він характеризує як націю, у спільність їхнього походження. “Це найбільша за розмірами група, яка поділяє такий міф спільного походження”, вважає він⁷⁷, що спричиняє до взаємонакладання у нього дійсно близьких понять “нації” та “етносу”.

Свого часу Й.-Г.Гердер, не вживаючи терміну “ідентичність”, власне кажучи, мав на увазі саме його сьогоденне розуміння, стверджуючи, що кожний народ – носій культури має свою оригінальність, і так само, як окремі особи, має бути вірним собі, тобто власній культурі. Сучасна ж позиція багатьох американських дослідників відкидає ідею унітарної національної ідентичності і полягає в тому, що принаймні в загальноамериканському культурному континуумі (Північна та Південна Америка) “почуття національної ідентичності найчастіше розвивається за допомогою синкретичних стратегій, які призводять до плюралістичного усвідомлення власного “Я”⁷⁸. Тобто, на їхню думку, національна складова ідентичності, як і інші, аж ніяк не є даною від народження, а карбується окремо кожним індивідумом в ході процесу, що супроводжується сумнівами, запереченням та постійним переглядом.

Канадський фахівець у галузі політології та етнічних проблем Вілл Кимлічка розставляє акценти дещо по-іншому відповідно до підзаголовку своєї праці “Мультикультурне громадянство” – “Ліберальна теорія прав меншин”. Визнаючи обґрунтованість побоювань щодо можливої “тиранії” групи, він пропонує розрізняти два значення поняття “колективних прав” – як внутрішніх обмежень свободи членів даної групи (про що попереджує, як ми бачили вище, Аппія і багато інших теоретиків), або як зовнішній захист їх інтересів. Якраз це друге значення, що не вступає у конфлікт з індивідуальною свободою, актуалізується, на думку Кимлічки, в ліберальній теорії прав меншин. Пафос його книжки саме і полягає у спробі поєднати засади лібералізму, що спирається на свободу вибору та особисту автономію, з визнанням не лише можливості, а й необхідності членства у певній культурній групі. Обстоюючи це останнє положення, він торкається проблеми національної/етнічної ідентичності. На відміну від деяких сучасних аналітиків, Кимлічка не квапиться відмовитися від цієї категорії. При цьому він виходить із свого розуміння культури як категорії, насамперед, суспільної, такої, що “надає її членам значущі способи життя у широкому діапазоні видів людської діяльності..., які охоплюють як суспільну, так і приватну царину”⁷⁹. Полемізуючи з Дж.Волдроном, який малює картину “вільного руху” значної кількості наших сучасників-космополітів між культурами, Кимлічка впевнений, що реалістичніше припустити інше – більшість людей все-таки хочуть мати зв’язки зі власною культурою. Намагаючись з’ясувати причини такої живучості національної/етнічної ідентифікації, автор на прикладі багатьох країн доходить цікавого, немовби парадоксального висновку – з одного боку, лібералізація культури природно супроводжується певним розмиванням національної ідентичності, призводячи до “зменшення кількості спільних рис всередині кожної національної культури та зростання кількості спільних рис між різними культурами”⁸⁰. Але з другого боку, цей самий процес не тільки не усуває національну ідентичність, а, навпаки, супроводжується “підвищеним відчуттям належності до своєї нації” (там само). Це явище він пояснює, серед іншого тим, що, як зазначають А.Маргаліт та Дж.Раз, національна ідентифікація ґрунтується на “приналежності”, а не на

“досягненні”, і тому є більш глибинною, створюючи відчуття безпеки без будь-яких докладених зусиль. Підсумовуючи різні точки зору на цю проблему, Кимлічка висловлює своє переконання у тому, що причини такої прихильності лежать дуже глибоко, що вони пов’язані з тим, як люди – культурні створіння – знаходять сенс у своєму світі, і що вичерпне пояснення цього феномену потребує залучення даних психології, соціології, лінгвістики і навіть неврології⁸¹. Хоча б як там було, вважає дослідник, саме національна культура створює значущий контекст для особистого вибору людини, не обмежуючи її здатність піддавати сумніву та переглядати окремі цінності чи переконання. Як ми бачимо, остаточний висновок практично збігається з ідеями попередньо розглянутих дослідників.

Щодо інших підходів до *етнічної ідентичності*, наголос робиться на трансетнічності американської нації, становлення якої відбувалося на громадянських, а не на етнічних засадах. Значну увагу приділив цій проблематиці В.Соллорз, висунувши поняття “походження” (descent) та “згоди” (consent), які англійською мовою утворюють гру слів і використовуються тепер багатьма теоретиками як дві основні моделі самоідентифікації – через походження та через вільний вибір⁸². Спираючись значною мірою саме на ідеї Соллорза, Д.Голлінджер висуває як ідеал “пост-етнічність”, яка наголошує на добровільному, а не біологічно зумовленому приєднанні до тієї чи тієї групи, надає перевагу принципу вибору перед спадковістю. Голлінджер критикує поняття “плюралізму”, яке, на його думку, поважає успадковані кордони і вміщує людей в ту чи ту з-поміж етнорасових груп, що мають захищатися та зберігатися. На противагу цьому, “космополітизм” у розумінні вченого не визнає традиційної замкненості і сприяє добровільному приєднанню. Саме цьому терміну – “приєднання” (affiliation) – він надає перевагу у порівнянні з “ідентичністю”. Адже для нього ідентичність – радше психологічна, ніж соціальна категорія, вона не показує, якою мірою її досягнення є соціальним процесом, за допомогою котрого людина приєднується до однієї або кількох груп. Він також розуміє ідентичність як “фіксованість і даність”⁸³, тоді як афіліація має на увазі набагато більший ступінь гнучкості. Голлінджер не приймає й досі поширений у США “етнорасовий п’ятикутник”,

згідно з яким все населення має поділитися на афроамериканців, азіато-американців, американців європейського походження, індіанців та латино. Враховуючи різке зростання кількості американців, які відносять себе до людей “змішаної раси”, він вітає як позитивний той факт, що в анкеті, використаній під час перепису населення США, питання щодо етнорасової належності сформульовано по-новому, надаючи респондентам змогу віднести себе не до однієї, а до кількох етнічних груп водночас. Загалом, на думку цього політолога, “справді пост-етнічна Америка буде такою, де етнорасовий компонент ідентичності відіграватиме набагато скромнішу роль, ніж тепер, як у політиці, так і в культурі, і в якій афіліація за спільним походженням буде у всіх контекстах радше добровільною, ніж обов’язковою”⁸⁴.

Розглядаючи проблему (множинної) ідентичності у літературознавчому контексті, упорядники антології “Американські ідентичності: сучасні мультикультурні голоси” Р.Пек та Дж.Паріні ще підсилюють вищевикладені міркування специфікою творчої індивідуальності: “письменники завжди прагнули мати ідентичність”, зазначають вони, отже навряд чи можна вважати цілком новою їхню відмову від “злиття” та наполягання на множинності своїх “самостей”⁸⁵. Простежуючи збагачення цього поняття в літературі – від первісної регіональної ідентифікації, яка не втратила свого значення й дотепер, до сучасної багатогранної поліфонії раси, етносу, класу, гендера, сексуальної орієнтації, автори водночас підкреслюють, що письменники рідко погоджуються на їхнє визначення за допомогою лише однієї “наліпки”. “На щастя, літературна ідентичність – досить складна річ”. Як і підчас обговорення політологічних або соціологічних аспектів проблеми, знов емфазу зроблено на свободі ідентифікації, на праві вільного “вибору себе” з-поміж різних варіантів, в результаті чого літературне “я” автора являє собою не лише успадковану долю, а й добровільний конструкт.

Отже, пост-етнічне бачення мультикультурних, поліетнічних та расово неоднорідних Сполучених Штатів включає принцип приєднання до етнічних груп в результаті власного вибору, що підлягає змінам, а також визнання первісної гібридності мешканців Нового Світу, яке проступає в образах “креольської” (Ульф Ганнерз) та “метисної” (Г.Неш, цитуючи Х.Марті) Америки.

Таким чином, можна говорити про сучасний погляд на національну/етнічну ідентичність в США, що складається в умовах багатокультурності, як динамічну, множинну, плинну, як на продукт змін та взаємодій, “вибору, а не лише спадковості” (К.Ентоні Аппія), результат “як походження, так і власної згоди” (В.Соллорз, Д.Голлінджер), “становлення”, радше ніж “буття” (С.Голл). На думку Стюарта Голла, насправді проблема ідентичності пов’язана не стільки з питанням, “хто ми є” або “звідки ми прийшли”, скільки “ким ми можемо стати”⁸⁶.

¹ Dearborn M. Pocahontas' Daughters: Gender and Ethnicity in American Culture. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1986. – P.3.

² Crevecoeur J.H.St.John. Letters from an American Farmer and Sketches of 18th c. America. – Penguin Books, 1986. – P.69-70.

³ Emerson in His Journals. Sel. and ed. by J.Porte. – Cambridge & L.: Bekknap Press of Harvard Univ. Press, 1982. – P.347.

⁴ Zangwill I. Melting Pot. Drama in 4 Acts. New and rev. ed. – N.Y.: Macmillan, 1921. – P.184-185.

⁵ Стимпсон К. Сколь корректно понятие «политической правильности»? // Диапазон – 1994. – № 1. – С.31.

⁶ Див. Ryan P. Ethnic Stereotypy Meets Multiculturalism: Some Pictures and Texts. Presentation at Oslo 1992 International Seminar. Typescript.

⁷ Bourne R. The Radical Will. Selected Writings 1911-1918. – N.Y. – Urizen, 1977. – P.248-265.

⁸ Kallen H. Culture and Democracy in the United States. Studies in Group Psychology of the American People. – N.Y.: Boni & Liveright, 1924. – P.124.

⁹ James W. A Pluralistic Universe: Essays in Radical Empiricism and A Pluralistic Universe. – N.Y.: Longmans, Green, 1943. – P.327.

¹⁰ Kallen H. Cultural Pluralism and the American Idea. – Philadelphia: U-ty of Pennsylvania Press, 1956. – P.51.

¹¹ Ibid., p.97.

¹² Dorsey D. Minority Literature in the Service of Cultural Pluralism // Minority Language and Literature: Retrospective and Perspective. Ed. by D.Fisher. – N.Y.: MLA, 1977. – P.19.

¹³ Ethnic Perspectives in American Literature. Selected Essays on the European Contribution. Ed. by R.J.Di Pietro and E.Ifovic. – N.Y.: MLA, 1983. – P.I-II.

¹⁴ Wilson W. The New Democracy. Presidential Messages and Other Papers. 2 vols. Vol I. – N.Y. & L.: Harper, 1926. – P.121.

¹⁵ Roosevelt T. Works. Memorial Edition. – N.Y.: Harcourt, Brace & Yovanovich, 1958. – P.38.

¹⁶ USA Today. – 1994. – March 2. – P.5D.

¹⁷ Ryan P., op.cit., p.11.

¹⁸ Див. Black E. Rhetorical Criticism: A Study in Method. – N.Y.: Macmillan, 1965; Bryant D, ed. Rhetorical Dimensions in Criticism. – Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1973.

¹⁹ Atlas J. Battle of the Books: The Curriculum Debate in America. – N.Y., L.: W.W.Norton & Co., 1990.

²⁰ Bloom A. The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students. – N.Y.: Simon and Schuster, 1987.

- ²¹ Levine L. The Opening of the American Mind: Canons, Culture and History. – Boston: Beacon Press, 1996.
- ²² Марти Х. Избранное. – М.: Худ. лит., 1978. – С.275.
- ²³ Spillers H. Introduction: Who Cuts the Border? Some Readings on 'America' // Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text. Ed., introd. by H.J. Spillers. – N.Y. & L.: Routledge, 1991. – P.4.
- ²⁴ Michaels W. B. Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism. – Durham & L.: Duke Univ. Press, 1995. – P.8.
- ²⁵ Cheney L. Telling the Truth. Why Our Culture and Our Country Have Stopped Making Sense – and What We Can Do About It. – N.Y.: Simon & Schuster, 1996.
- ²⁶ Webster Y. Against the Multicultural Agenda. A Critical Thinking Alternative. – Westport, Conn., L.: Praeger, 1997. – P.8.
- ²⁷ Bloom A. Opus cit., p.39.
- ²⁸ Schlesinger A., Jr. The Cult of Ethnicity: Good and Bad // Time. – 1991. – June 8.
- ²⁹ Schlesinger A., Jr. The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society. – N.Y. & L.: W.W.Norton, 1992. – P.17.
- ³⁰ One School, Many Cultures. – P.:OECD, 1989. – P.3.
- ³¹ Стимпсон К. Цит. произв., с.34.
- ³² Тейлор Ч. Мультикультуралізм і політика визнання. – К.: Альтерпрес, 2004. – С.70-71.
- ³³ Defending Diversity: Contemporary Philosophical Perspective on Pluralism and Multiculturalism. Ed. by L.Foster and P.Herzog. – Amherst, Mass.: Univ. of Massachusetts Press, 1994.
- ³⁴ Bloom A. Op. cit., p.37.
- ³⁵ D'Souza D. Illiberal Education: The Politics of Race and Sex on the Campus. – N.Y.: Free Press, 1991. – P.81.
- ³⁶ Richards I.A. Menciun on the Mind: Experiments in Multiple Definitions. – L.: Routledge and Kegan Paul, 1932. – P.93.
- ³⁷ Эллиде М. Космос и история. – М.: Прогресс, 1987. – С.28.
- ³⁸ Achebe Ch. An Image of Africa // Chant of Saints. A Gathering of Afro-American Literature, Art and Scholarship. Ed. by M.S.Harper, R.B.Stepto. – Urbana-Chicago-L.: Univ. of Illinois Press, 1979. – P.324.
- ³⁹ Soyinka W. The Pat Must Address Its Present. Nobel Lecture, December 8, 1986 // South-Eastern Asia Writes Back! – L.: Skoob Books, 1993. – P.339.
- ⁴⁰ Cheney L. Fifty Hours: A Core Curriculum for College Students. – Washington, D.C.: NEH, 1989. – P.7.
- ⁴¹ D'Souza. Op. cit., p.192.
- ⁴² Kimball R. Tenured Radicals: How Politics Has Corrupted Our Higher Education. – N.Y.: Harper & Row, 1990. – P.XII.
- ⁴³ Stam R. & E.Shohat. Contested Histories: Eurocentrism, Multiculturalism, and the Media // Multiculturalism: A Critical Reader. Ed. by D.T.Goldberg. – Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, 1997. – P.299.
- ⁴⁴ Ceaser J. Multiculturalism and American Liberal Democracy" // Multiculturalism and American Democracy. Ed. by A.Melzer, J.Weinberger, & M.R.Zinman. – Lawrence, Kansas: Univ. Press of Kansas, 1998. – P.150.
- ⁴⁵ Fish St. Boutique Multiculturalism // Multiculturalism and American Democracy. Ed. by A.Melzer, J.Weinberger, & M.R.Zinman. – Lawrence, Kansas: Univ. Press of Kansas, 1998. – P.76.
- ⁴⁶ Ceaser J. Op. cit., p.140.
- ⁴⁷ Levine L. Op.cit., p.160.
- ⁴⁸ Тейлор Ч. Цит. твір, с.61.
- ⁴⁹ Chavez L. Civic Education in a Changing Society // Multiculturalism and American Democracy. Ed. by A.Melzer, J.Weinberger, & M.R.Zinman. – Lawrence, Kansas: Univ. Press of Kansas, 1998. – P.167.
- ⁵⁰ Тейлор Ч. Цит. твір, с.69.
- ⁵¹ Там само, с.70.

- ⁵² Caws P. Identity: Cultural, Transcultural, and Multicultural // Multiculturalism: A Critical Reader. Ed. by D.T.Goldberg. – Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, 1997. – P.376.
- ⁵³ Cheney L. Telling the Truth. Why Our Culture and Our Country Have Stopped Making Sense – and What We Can Do About It. – N.Y.: Simon & Schuster, 1996. – P.86.
- ⁵⁴ Thernstrom St. & A.Thernstrom. Racial Preferences in Higher Education: An Assessment of the Evidence // One America?: political leadership, national identity, and the dilemmas of diversity. Ed. by St.Renshon. – Washington, D.C.: Georgetown Univ. Press, 2001. – P.214.
- ⁵⁵ Citrin J. The End of American Identity? // One America?: political leadership, national identity, and the dilemmas of diversity. Ed. by St.Renshon. – Washington, D.C.: Georgetown Univ. Press, 2001. – P.300-301.
- ⁵⁶ Gleason, Ph. American Identity and Americanization // Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1980. – P.31.
- ⁵⁷ Цит. за Glazer N. Is Assimilation Dead? // Multiculturalism and American Democracy. Ed. by A.Melzer, J.Weinberger, & M.R.Zinman. – Lawrence, Kansas: Univ. Press of Kansas, 1998. – P.17.
- ⁵⁸ Абушенко В.Л. Идентичность // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – С. 297.
- ⁵⁹ Там само, с.300.
- ⁶⁰ Bauman Z. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity // Questions of Cultural Identity. Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. – L.: Sage, 1996. – P.18.
- ⁶¹ Hall S. Introduction: Who Needs "Identity"? // Questions of Cultural Identity. Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. – L.: Sage, 1996. – P.4.
- ⁶² Бауман З. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2002. Режим доступа: http://www.postindustrial.net/content2/show_content.php
- ⁶³ Там само.
- ⁶⁴ Erikson E. Identity and the Life Cycle. – N.Y.-L. : W.W.Norton & Co, 1994 (1959). – P.109.
- ⁶⁵ Appiah K.A. Race, Culture, Identity: Misunderstood Connections // Appiah K.A., Gutman A. Color Conscious. The Political Morality of Race. – Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1996. – P.93.
- ⁶⁶ Тейлор Ч. Цит. твір, с.38.
- ⁶⁷ Там само, с.39.
- ⁶⁸ Cullen C. Incident // The Norton Anthology of African American Literature. Ed. by H.L.Gates, Jr. – N.Y., L.: W.W.Norton & Co, 1997. – P.1306.
- ⁶⁹ Appiah K.A. Race, Culture, Identity: Misunderstood Connections // Appiah K.A., Gutman A. Color Conscious. The Political Morality of Race. – Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1996. – P.97.
- ⁷⁰ Ibid., p.99.
- ⁷¹ Ibid., p.105.
- ⁷² Sollors W. Introduction: The Invention of Ethnicity // The Invention of Ethnicity. Ed. by W.Sollors. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1989. – P.X.
- ⁷³ Appiah K.A. Race, Culture, Identity: Misunderstood Connections // Appiah K.A., Gutman A. Color Conscious. The Political Morality of Race. – Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1996. – P.96.
- ⁷⁴ Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Rev. ed. – N.Y.: Verso, 1994. – P.6.
- ⁷⁵ Ibid., p.15.
- ⁷⁶ Smith A. D. The Problem of National Identity: Ancient, Medieval and Modern? // Ethnic and Racial Studies. – Vol. 17. – #3. – 1994. – July. – P.381.
- ⁷⁷ Connor W. The Nation and Its Myth // International Journal of Comparative Sociology. – Vol. 33. – 1992. – # 1-2. – P.48.
- ⁷⁸ Hunsaker S. Autobiography and National Identity in the Americas. – Charlottesville & L.: Univ. Press of Virginia, 1999. – P.5.
- ⁷⁹ Kymlicka W. Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights. – Oxford: Clarendon Press, 1995. – P.76.
- ⁸⁰ Ibid., p.88.

⁸¹ Ibid., p.90.

⁸² Див. Sollors W. Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1986.

⁸³ Hollinger D. Postethnic America: Beyond Multiculturalism. – Basic Books, 1995. – P.7.

⁸⁴ Ibid., p.129.

⁸⁵ Pack R. & J. Parini. Introduction // American Identities. Contemporary Multicultural Voices. Ed. by R.Pack & J Parini. – Hanover & L.: Middlebury College Press, 1994. – P.IX.

⁸⁶ Hall S. Op.cit., p.4.

На першому етапі обговорення проблем мультикультурності переважна частина величезної кількості публікацій, що виходили друком у США, була присвячена її політичним та культурно-освітнім граням. Разом з тим, відносно небагато було зроблено для застосування нового бачення природи американської цивілізації до безпосереднього аналізу художніх текстів та внесення відповідних коректив до історії літератури Сполучених Штатів. Це, власне, цілком природно – адже будь-які висновки або навіть гіпотези у цій царині замість спонтанної емоційної реакції на злободенні події вимагали спокійної, “кабінетної” роботи з текстами та/або погляду на літературну панораму з певної відстані, відсторонення від «культурних баталій». Історична дистанція, гарантована плином часу, надає кращі можливості для досягнення наслідків і перспектив «мультикультурного повороту» для розвитку, вивчення і наукового дослідження літератури.

Одним з основних результатів офіційно задекларованого переходу американського суспільства на рейки культурної множинності стало виділення творів, написаних представниками етнічних та інших меншин, з загального масиву американської літератури, попри всю умовність будь-яких рубрикацій художніх творів. Так само виокремилися як специфічна галузь літературознавства відповідні наукові дослідження. Цей процес розпочався у 1970-і рр. і продовжується й нині, хоча сьогодні він наštовхується на серйозну протидію з боку прихильників відновлення цілісності культури США на інших філософсько-естетичних засадах (про це див. нижче). Хоч би там як, кожний з нових літературних світів вже став реальністю як факт американської культури; кожний має свою історію, своїх харизматичних героїв, свої універсальні здобутки та внутрішні розбіжності.

Серед гілок, якими нині рясніє дерево національної словесності, однією з найпишніших є гілка етнічних літератур.

Багатство та складність культури США є, серед іншого, похідними від постійної взаємодії у творчій свідомості країни двох начал – загальнонаціонального, що визначається прийняттям засадних принципів

суспільства, та етнічного, яке базується на приналежності до певної расової чи національної групи. Визнання значущості цього другого компоненту дозволяє сучасним дослідникам по-новому прочитувати навіть класичні твори вітчизняної літератури, посилюючи увагу до таких її постійних та важливих тем, як наявність чи відсутність “спадщини” у широкому сенсі, соціальна маргінальність, відчуження чи відчуття “залучення”. Отже, саме погляд з етнічної перспективи дає змогу «побачити у новому світлі, як саме відмінність або “іншість” завжди була невід’ємною частиною американської культури”¹. Водночас, сама ця перспектива не є чимось абсолютно новим для літературознавства США. Ще на зламі XIX та XX століть, коли у палких дискусіях складалася концепція національної літератури, було висунуто думку, що саме “сторонній” може найкраще виразити суть американської цивілізації (щоправда, тоді більший наголос робився не на расових чи етнічних, а на регіональних культурних компонентах). У 1914 р. Р.Геррік закликав до створення літератури, яка відбивала б змішану кров американців. В.Д.Гоуеллс, розмірковуючи з приводу багатоетнічності життя у Сполучених Штатах, що все посилювалася, підтримував письменників “місцевого колориту” та представників різних рас та національностей в їхніх зусиллях вписати свої рядки у літературну традицію країни. Обґрунтовуючи ідею формування “децентралізованої літератури”, Гоуеллс зазначав, що національна словесність має відображувати національну різноманітність². Цю саму думку підтримує і письменник, який виступав зовсім з інших ідейних та естетичних позицій, – Х.Гарланд; схвально відгукнувшись у відомій збірці 1894 р. про регіональний роман як про найбільш багатообіцяючий та правдивий жанр сучасності, він йде далі і пророкує визначну роль в американській літературі майбутнього творчим здобуткам представників різних рас, зокрема, чорної: “Спочатку негр потрапить до південної літератури лише як тема, потім як митець... Він створить поезію та прозу, таку ж своєрідну, як його пісні. Він зможе проявити себе і в інших жанрах – і, можливо, несподівано для себе, в драмі, – але так чи так, в якомусь із жанрів обов’язково виявиться притаманна йому сутінкова, загадкова та яскрава емоційність”³. (Щоправда, поширюючи расову специфіку чорних на всіх представників цієї спільноти, письменник тим самим

віддає данину панівному на той час есенціалізму). Проте, пізніше з відомих історичних причин теоретичні акценти були на тривалий час зміщені з розмаїття до єдності. Сучасна наука про літературу в США повертається до своїх колишніх передбачень, але, звісно, на новому витку історії і на якісно іншому рівні.

Якщо на попередніх етапах розвитку національної культури більш-менш «самостійного» статусу була удостоєна лише афро-американська словесність, то у 1970-1990-і рр. до неї додалися красне письменство корінних американців/індіанців, американців мексиканського походження (чіканос) та інших вихідців з країн Латинської Америки, азіато-американців, пуерториканців та інших. Помітний загін літератури США складають митці єврейського походження. Дослідники нерідко об'єднують в окремі групи (іноді проти волі самих авторів) і письменників з різноманітним європейським етнічним корінням – італо-американців, шведео-американців тощо. Шириться коло англомовних україно-американських письменників, найвідоміший з яких – Аскольд Мельничук. Щоб схарактеризувати питому вагу кожної з цих художніх підсистем у загально-американському внеску до скарбниці світового письменства, вистачить згадки про те, що історію американського роману ХХ ст. не можливо уявити без прізвищ Р.Райта, Р.Еллісона, Дж.Болдуїна; що 1993 р. Нобелівським лауреатом з літератури стала негрितянка Тоні Моррісон, і що твори, написані нею, разом з надбаннями її товаришок по перу Еліс Вокер, Майї Анжелоу, Глорії Нейлор багато в чому визначили обличчя літератури США останніх десятиліть. Про те, що індіанці Скотт Момадей та Леслі Сілко принесли в письменство з багатовікових традицій корінних мешканців континенту нотку прадавньої людської єдності з природою та сум через трагічні наслідки її порушення; що література чіканос віддзеркалює не лише відблиски «сонячного» світогляду давніх ацтеків та майя, а й химерну суміш язичництва й католицизму. Про те, що в романах азіато-американок Максін Хонг Кінгстон та Емі Тан, в драматургії Девіда Хванга американська сучасність набуває другого й третього виміру через зіставлення і переплетення з китайськими міфологічними моделями. Словом, про те, що етнічний компонент збагачує культурне ядро, спільне для всієї

літератури, що розвивається на теренах Сполучених Штатів, додатковими обертонами у царині як проблематики, так і поетики, почерпнутими з інших культурних семіосфер.

Як окремі «території» літературного простору позиціонували себе також феміністична теорія і практика, творчість представників сексуальних меншин і відповідні інструментарії її наукового осмислення у багатьох своїх різновидах (гей-теорія, квір-теорія тощо). Аж ніяк не пішов з американської літературної сцени регіоналізм, що продовжує успішно досліджувати різноманітні варіанти співвідношення локального-загальнонаціонального-глобального.

Виникнення та бурхливий розвиток комплексної (у тому числі, і літературознавчої) постколоніальної теорії внаслідок прагнення надати голос Іншому, що так довго мовчав, стали ще одним чинником літературного процесу у США. Хоча її вплив найбільш відчутний у країнах, колись пов'язаних стосунками «метрополія-колонія», не характерних для Сполучених Штатів, але серед найавторитетніших теоретиків постколоніальних студій виявилось чимало знаних американських науковців (зокрема, Е.Саїд, Г.Ч.Співак). Тому їхні праці, написані з позиції зневажених секторів населення, але з урахуванням новітніх європейських лінгвофілософських течій, зокрема, деконструктивізму, виявилися помітними і в американському гуманітарному краєвиді, визначивши підходи багатьох дослідників і до явищ власної літератури.

Важливим наслідком поширення ідей культурного плюралізму стали суперечки з приводу літературного канону. Чи не найжорстокіші бойовища у нещодавніх культурних війнах у США велися (а втім, вони ще не завершилися остаточно) саме навколо канону. Предметом запеклої полеміки стали його змістове наповнення та інституційні форми впровадження, зокрема, у галузі освіти. Попри серйозні незгоди й суперечки, які періодично спалахували з приводу канону впродовж останніх століть, у попередні епохи його підвалини ніколи не зазнавали таких безжальних атак. Вочевидь, раніше, на відміну від сьогодення, у диспутантів не виникало палкого бажання перекроїти

канон вщент, спричиненого новими процесами у соціально-культурному середовищі, куди увійшли маргіналізовані суспільні групи і на якому ясно позначився вплив постмодерної епістемі.

Три основні напрями “головного удару” можна, загалом, визначити у такий спосіб: (1) широкий рух, спрямований на розширення/плюралізацію канону шляхом включення до нього текстів, створених представниками “периферійних” культурних секторів – расових, етнічних, гендерних тощо; (2) боротьба за створення альтернативних канонів для кожної з названих підгруп, яка парадоксально співіснувала з попередньою тенденцією; (3) “нульовий варіант”, тобто заклики взагалі відмовитися від категорії канону як принципово елітарної та неприйнятно логоцентричної. Захисники status quo, своєю чергою, розгортали лінію оборони, оперуючи поняттям універсальної естетичної вартості творів, які готові були з полегкістю відкинути сучасні іконоборці, та загрозою не виправної шкоди, що завдасть молодому поколінню позбавлення його цих цінностей через радикальне “перетрушування” канону. Причини активних “бойових дій” очевидні. Обидві сторони (називатиму їх “традиціоналістами” та “реформаторами”, аби уникнути надмірно політизованих наліпок) сприймали канон як стратегічно важливий об’єкт, захоплення якого мало визначальний вплив на успіх або поразку всієї кампанії. (За словами Френка Кермоуда, якого останніми роками навряд чи можна запідозрити у надмірних симпатіях до реформаторів, “канон – це те, що повстанці мають намір захопити як нагороду в їхній успішній боротьбі за владу”⁴). Тобто, канон – квінтесенція вартісного знання – трактувався (цілком передбачувано у світлі пост-фуколдіанських теоретичних настроїв) як інструмент влади, що отримує “культурну легітимність” (Л. Левін) завдяки своєму статусу у навчальних закладах. Хоча сучасні дослідники та послідовники ідей відомого француза всіляко застерігають від карикатурного представлення його позиції як викриття будь-яких соціально прийнятих форм знання, що постають виключно масками та знаряддями пригноблення, неможливо відмахнутися від продемонстрованих ним, хай набагато складніших та опосередкованих, але безсумнівних зв’язків між владою та знанням. При цьому “влада” розуміється мислителем не як певна субстанція (у цьому сенсі вона для нього “не існує”), а “як стосунки, як більшою чи меншою мірою

організований, ієрархічний, координований кластер стосунків”⁵. Таким чином, університетський канон, який начебто має визначати (принаймні, у теорії), що читати, хто читатиме і як саме читати, опиняється у точці перетину різноспрямованих ідеологічних, естетичних і соціальних векторів, зтягнутих, зрештою, до павутиння цих владних відношень. Звідси і висновок Лоренса Левіна – “на даний момент ми є свідками боротьби за легітимність у нашому суспільстві, що й пояснює інтенсивність та публічність теперішнього зіткнення навколо навчальних програм та канону”⁶. З притаманним йому іронічним відстороненням від предмету розмови Девід Лодж, своєю чергою, підкреслює роль у цих подіях “високої теорії”, чії методологічні засади дійсно надали академічним інсургентам потужну зброю: “Одним з вельми суперечливих наслідків Теорії для університетського вивчення літератури було підірвання авторитету традиційного канону і встановлення на його місці альтернативних субканонів, таких як література жінок, геїв та лесбіянок, постколоніальних авторів, а також основних текстів самої Теорії. Це знайшло гарячий відгук серед розумних молодих новачків-викладачів, яким дуже хотілося випробувати ці нові й яскраві методологічні іграшки, щоб за їхньої допомогою вразити і збентежити старше покоління. Не дивно, що Теорія наштотувалася на значний спротив з боку тих, хто звик до більш традиційних форм науки про літературу. Відбувалася запекла боротьба навколо навчальних програм, призначень та ставок”⁷.

Поміркована позиція у зіткненні сторін, які ратують “за” і “проти” реформування канону в красному письменстві США, спонукає до пошуків золотої середини. На мою думку, інтереси справи схиляють до такого варіанту розв’язання конфлікту, при якому улюблені класики залишилися б на своїх місцях, але, разом з цим, була відновлена справедливість щодо мистецьких голосів, які постійно замовчувалися або навмисно не чулися мейнстрімом – якщо ці голоси варті того, щоб їх почути (а це, зазвичай, тягне за собою запитання, хто ж саме має вирішувати ступінь вартісності). Наскільки можливе примирення між опонентами? На мій погляд, щоб розібратися у дійсних чи уявних загрозах, що несе для гуманітарної освіти мультикультурний проект, потрібно приділити увагу як застосованій у дискусіях термінології, так і розгорнутим “ворогуючими таборами” моделям формування канону.

Гадається, війни за канон послугують ще одним аргументом на користь правоти Л.Вітгенштайна у його недовірі до мови як засобу надання форми світові. Видається, що взаємні обвинувачення могли б значно пом'якшитися, якби обидві сторони коректніше вживали певні терміни, а також домовлялися щодо їхнього точного значення у тому чи тому контексті.

Отже, почнемо з термінів. Який зміст вкладається нині, зокрема, у поняття “гетерогенності”? Наразі аксіоматично, що дебати навколо канону призвели до значного розширення навчальних програм за рахунок включення у них творів, написаних жінками, представниками етнічних, расових та інших меншин та постколоніальних авторів. Саме ці суспільні категорії звично підпадають під “парасольку” гетерогенності / розмаїття. Проте, сьогодні цю звичність слід поставити під сумнів, оскільки процес перегляду канону охоплює рухи і в інших напрямках, що виходять за межі знайомої тріади “раса, гендер, клас”. У своєму огляді сучасних тенденцій у літературних студіях США (2004) Е.Елліотт та П.Свонкін, серед іншого, зауважують важливу ініціативу, що має на меті “дослідити літературну продукцію, створену у Сполучених Штатах великою кількістю іноземних мов”⁸. Піонером та палким прихильником такого підходу є відомий науковець Вернер Соллорз, який 1998 року видав збірку есе “Багатомовна Америка: транснаціоналізм, етнічність та мови американської літератури”. У вступі під характерною назвою “Після культурних війн” Соллорз переконливо доводить необхідність у “серйозному перегляді американської літератури та історії у світлі багатомовності”, що має привести до створення “повної історії багатомовної літератури Сполучених Штатів”⁹. Показово, що дослідник підкреслює значущість запропонованого ним проекту для всіх гуманітаріїв, незалежно від їхнього поділу на “традиціоналістів” та “реформаторів”, “лівих” чи “правих”. Наступне видання у тому ж ключі – підготована Соллорзом разом з Марком Шеллом “Багатомовна антологія американської літератури” (2000) – стала одним з перших кроків до втілення цього задуму, оскільки вміщує тексти або їхні фрагменти понад двадцятьма мовами (мови американських індіанців, європейські та азіатські) з паралельними перекладами англійською. Введення мало знаного матеріалу у загальний науковий (і читацький) обіг не просто вносить корективи до сталих уявлень про те, що являє собою американська

література, а й сприяє постановці й обговоренню низки теоретичних питань, таких, скажімо, як вплив міжкультурного чи двокультурного статусу автора на поетику тексту або роль відмінностей у двох різномовних версіях того самого тексту, представленого рідною мовою письменника та англійською. Отже, як бачимо, гетерогенність вибирає у себе ще й лінгвістичну складову.

Інші напрями, у яких може розширюватися канон, – це його жанрова диверсифікація (у тому числі, за рахунок жанрів популярної літератури, які традиційно ігнорувала офіційна критика), а також урахування нових електронних комунікаційних технологій, що ставлять під сумнів такі “Гуттенбергові” даності, як “копірайт, канонічні твори, фіксованість, оригінальність та унікальність тексту”¹⁰.

Тут хотілося б, зокрема, коротко зупинитися на ролі, яку у наданні канонічності чи відмові у ній відіграє категорія жанру. Повертаючись до витоків, згадаємо відому поезію Джона Донна “Канонізація”, яка у контексті аналізованої теми цікава тим, що являє собою один з ранніх прикладів застосування поняття “канону” до світської літератури. Переконливо та пристрасно стверджуючи право закоханих на почуття перед лицем ворожого світу, поет зазначає:

We can die by it, if not live by love,
And if unfit for tomb or hearse
Our legend be, it will be fit for verse;
And if no piece of chronicle we prove,
We'll build in sonnets pretty rooms;
As well a well-wrought urn becomes
The greatest ashes, as half-acre tombs,
And by these hymns, all shall approve
Us canonized for love...

Вочевидь, актуалізована тут семантика канонізації пов'язана з одним з первинних значень слова – включення когось до переліку святих. Але в даному випадку для нас важливі не стільки оригінальні погляди Донна на любов сакральну та профанну, скільки конкретний літературний контекст у якому з'являється концепт канонічності. Наполягаючи на тому, що “сонети” / “гімни”, тобто ліричні жанри, можуть надати не гіршу словесну оболонку для чогось вартісного, ніж епічні “хроніки”, він, принаймні частково, включає і саму літературну форму до канонізованого об'єкту (закохані увійдуть до списків святих

саме через їхнє увічнення у віршах). Коли літератори усвідомлюють себе як “ті, хто дарує безсмертя”, тоді, за словами Г.Блума, безсмертним вважається вже не лише герой, якого ушляблюють, а й саме ушлявлення, тобто літературний твір¹¹. Таким чином, питання канонічності було нерозривно пов’язано з категорією жанру з самого початку свого існування, і вже в наш час цей зв’язок підкреслюють теоретики найрізноманітніших спрямувань. Слідом за А.Фаулером (*Kinds of Literature*, 1982), Г.Блум стверджує, що “у кожную добу деякі жанри вважаються більш канонічними, ніж інші”, тоді як Дж.Гіллорі демонструє, як легітимація певних творів залежить від переосмислення жанрів, до яких вони належать і які раніше вважалися “популярними”, як “канонічних”¹².

Отже, в контексті даного обговорення “плюралістичність” слід розуміти досить широко, як загальний термін, що охоплює солідний діапазон означуваних, не зводячись до вузько зрозумілих “дискримінованих Інших”.

Придивимось тепер до поняття “канону”. Сучасна літературна енциклопедія визначає його як “сукупність письмових текстів або інших мистецьких творів, визнаних за зразкові чи авторитетні”¹³. Два первинні значення оригінального грецького слова – “палка для вимірювання” та “перелік” – призвели, з одного боку, до вживання його у значенні “зразок” (стандарт, норма), а з другого – до концепції “канонізації” (зарахування когось до переліку святих). Обидві ці семантичні конотації зливаються у сучасному літературознавчому використанні. Відомо, що термін “канонізація” вперше був застосований до письмових джерел під час спроб церкви систематизувати та контролювати тексти Святого Письма. Поширення його на тексти світського характеру у добу пізнього Відродження можна пояснити, серед іншого, і процесом об’єктивізації світу, що виявився у розділенні суб’єкта та об’єкта, яке лежить у підґрунті філософії нового часу.

Одним з прикладів термінологічної плутанини в ході суперечок навколо канону стало звичне змішування понять “канон” і “навчальна програма” (*curriculum*) або “навчальний план” (*syllabus*), що призводить до взаємних непорозумінь. Навчальні плани і програми завжди обмежені низкою чинників, у тому числі, місцем та конкретними обставинами проведення занять, специфікою аудиторії, цілями курсу та часовими

рамками, тоді як канон – це радше уявна цілокупність текстів, яка в реальності ніколи не доступна для сприйняття у всій своїй повноті. Програма за визначенням має бути гнучкою та здатною “перетравлювати” часті поправки, які доводиться вносити до неї у відповідь на зміни у швидкоплинній дійсності. Канон – зовсім інша річ. Зрозуміло, що незважаючи на його позірну закріпленість та стабільність у кожному окремому мить, у нього також завжди був певний ступінь відкритості – адже модернізація канону неминуча з огляду на постійну з’яву нових текстів, які змагаються із своїми попередниками за місце під сонцем. Однак якщо канон, як часто стверджують, є носієм культурної пам’яті, зміни у ньому не повинні бути надто частими або різкими. “Будь-який канон творів або законів, що утворює підвалини культури чи суспільства, зазнає постійних перетлумачень та змін, розширень та звужень”, визнає Чарльз Розен, проте одразу ж додає: “але, щоб працювати ефективно, він, очевидно, має зберігати почуття ідентичності – він має, по суті, опиратися змінам і перетлумаченням і піддаватися їм неохоче та не одразу”¹⁴. Відтак, може скластися враження, що у “традиціоналістів” немає особливих підстав здійснювати галас з приводу додання до списку обов’язкової для прочитання літератури ще одного письменника або тексту – це жодним чином не гарантує даному прізвищу або твору неодмінне потрапляння до “великого канону”, а отже, ніяк не загрожує його поважним “мешканцям” (для цього потрібне щось більше, ніж індивідуальні чи навіть колективні зусилля одного покоління викладачів та/або критиків). Така аргументація нібито проголошує безпеку канону від безпосередніх загроз мультикультуралізму. Проте дійсне ядро конфлікту утворює питання про те, які ж обставини можуть стати запорукою канонізації твору і як саме вона відбувається, оскільки різні відповіді на нього здатні похитнути впевненість у недоторканності канону.

Згідно з традиційними поглядами, канонічність твору встановлюється консенсусом кількох поколінь читачів, критиків та викладачів. Сьогодні дослідники ближче приглядаються до природи та способу досягнення такого консенсусу, і саме наголос на внутрішніх (естетичних) або зовнішніх (інституційних) чинниках слугує лакмусовим папірцем для визначення позиції критика чи науковця

щодо наявності можливої небезпеки для канону. Іншими словами, йдеться про акцентування “автономності” або “інструментальності” твору літератури (і ширше – мистецтва)¹⁵. Для поточного моменту у розвитку історичної та культурологічної думки характерно те, що навіть науковці, які обстоюють внутрішню незалежність мистецтва, визнають важливу роль суспільних засобів передання та закріплення знань у становленні канону.

Для “традиціоналіста” Гарольда Блума, який згідно зі своїм “ново-критичним” минулим наполягає на майже суцільній естетичній автономності літератури, канон утворюється в ході боротьби текстів між собою за виживання. Селекція, на його думку, відбувається завдяки тому, що “пізніші автори відчують себе обраними конкретними літературними “предками”¹⁶. Для Блума відповідь на питання “що робить автора і твір канонічними?” полягає у “незвичності, оригінальності, яку або неможливо асимілювати, або яка так сильно асимілює нас, що ми більше не відчуваємо її як дивну”¹⁷. Хоча мені особисто позиція Блума імпонує пристрасним захистом естетичної досконалості, вона, на мій погляд, позначена внутрішньою суперечливістю – якщо канон формується в основному внутрішніми стосунками між текстами-суперниками, йому нема чого боятися ззовні. Проте очевидно, що науковець відчуває небезпеку мультикультурної ревізії канону, прихильників якої він охрестив “школою обурення” і які, на його думку, “бажають перевернути канон для того, щоб сприяти втіленню у життя своїх (насправді неіснуючих) програм суспільних перетворень”¹⁸. Відтак, “розширення канону” означає для вченого “знищення канону”¹⁹. Відповідно, як засвідчує сумно-елегійний тон його відомої праці “Західний канон” (1994), він вважає, що саме інституційні форми поширення канону вирішують його долю, і що справжня література в американських університетах доживає останні дні. Попри те, що є підстави, бодай частково, поділяти його тривогу, вживання Блумом слів “канон” і “навчальна програма” як взаємозамінних синонімів створює враження про “нечесну гру” – він, наприклад, не приховує негативної думки про роман Еліс Уокер “Меридіан”, який, на його переконання, не відповідає високим художнім критеріям, і звинувачує мультикультуралістів у спробі канонізувати цей твір. Але якби він навів як приклад із сучасної літератури, скажімо, не

роман афро-американської письменниці, а численні твори білих авторів-чоловіків, чи багато з них витримали б перевірку його вимогливим смаком? І хіба те, що якийсь твір не є “найкращим”, позбавляє його права на включення до програми певного курсу, завданням котрого він відповідає? Адже таке включення не є його автоматичним пропуском до “великого канону”. І все одно, з блумівської похмурої точки зору “нові комісари” від мультикультуралізму не заспокояться, аж доки не викинуть з вищих навчальних закладів всі визнані шедеври західної словесності.

Хоч би як це несподівано, квазібіологічну концепцію утворення канону поділяє з Блумом дослідниця, що виступає з мало не полярних йому теоретичних засад, а саме, прихильниця релятивістського, ліберально-плюралістичного погляду на естетичний дискурс Барбара Гернстайн Сміт. Сама назва її праці – “Випадковості вартості: альтернативні перспективи критичної теорії” (1988) – свідчить про невизнання нею будь-якої об’єктивності в оціночних судженнях щодо творів мистецтва. Але вона також говорить про артефакти/тексти, присутні у культурі протягом тривалого часу, у термінах “виживання” та “культурного відбору”, причому ці процеси для неї “у певних відношеннях аналогічні тим, завдяки яким еволюціонують та виживають біологічні види”²⁰. При цьому проводиться паралель з дарвінівською ідеєю про виживання найкраще пристосованих представників виду – в даному випадку йдеться про “пристосованість” культурного об’єкту чи артефакту до того, щоб у найкращий спосіб виконувати певні функції, бажані для якоїсь спільноти суб’єктів у конкретний історичний момент. Тоді він стає не просто “придатним”, а зразковим, тобто “найкращим у своєму роді”, і “при цих умовах матиме безпосередню перевагу щодо можливості виживання”²¹. Якщо ж він і далі не втратить цю здатність задовольняти певні бажання (які можуть значно віддалитися від первинних), тоді його місце у каноні забезпечено. Із схожих моделей формування канону Блум і Сміт висновують прямо протилежні речі – якщо для Блума “боротьба за виживання” точиться переважно на естетичних теренах, то для Сміт постульована нею багатофункціональність творів мистецтва заперечує саму потребу в непевній категорії естетики, яка завжди слугує інтересам панівних класів.

І це аж ніяк не дивно – адже “реформатори” не втомлюються підкреслювати роль офіційної культури у процесі канонізації, яка, на їхню думку, “надає цінності лише тим творам, котрі у певний спосіб стверджують або відкривають її домінантну ідеологію”²². З такої точки зору, закріплення звичного для нас вживання слова “канон” як “загального терміну для позначення найбільш високо поцінованих творів у даній культурі” невід’ємне від інституціоналізації літератури як навчальної дисципліни, що “у Великій Британії та у Сполучених Штатах явно служила цілям націоналізму...”²³. Так, Террі Іглтон прямо пов’язує розвиток вивчення англійської мови та літератури (English studies) наприкінці XIX ст. із занепадом релігії, що спричинив потребу у новому ідеологічному дискурсі, який міг би функціонувати як свого роду соціальний “цемент”, скріплюючи конфліктне суспільство за допомогою афективних цінностей і засадних міфологій²⁴. А отже, “так званий “літературний канон”, “велику традицію національної літератури”, що не підлягає сумніву [іронічна алюзія на відому історію британської літератури, що належить перу “традиціоналіста” Ф.Лівіса – Н.В.], слід визнати за *конструкт*, створений конкретними особами з конкретних причин у певний час”²⁵. Якщо перейти до американського контексту, Сакван Беркович, своєю чергою, стверджує, що “саме літературний канон втілював у собі національну обіцянку”²⁶, зробивши вирішальний внесок до символічного конструювання Америки. Після того, як пуритани винайшли Америку у Біблії, а революціонери-просвітителі надали світського характеру міфологемі “міста на пагорбі” у Декларації Незалежності та у Конституції, “американські студії додали до цієї *Biblia Americana* класиків національної літератури”²⁷. Ця думка, між іншим, різко контрастує з вердиктом Блума про те, що “офіційного американського літературного канону ніколи не було і ніколи не може бути, оскільки естетичне в Америці завжди існує як суто окрема, індивідуальна, ізольована позиція”²⁸.

Отже, якщо вбачати у літературному каноні знаряддя згуртування сучасних націй у ідейно та культурно монолітні утворення, очевидно, що поняття консенсусу як запоруки існування цього канону з його вузькістю та нехтуванням множинністю, не могло не втратити своєї принадності для покоління критиків та літературознавців 1970-1980 рр., які глибоко перейняли принципи постмодернізму

та мультикультуралізму. Вони як раз усвідомили своє завдання, користуючись словами С.Берковича, у переосмисленні історії літератури США на підставах “диссенсусу”²⁹. Така мета реалізується, зокрема, у “Колумбійській історії літератури США” (1988), що ґрунтується, як стверджує головний редактор видання професор Е.Елліотт, на структурних принципах розмаїття, складності та суперечливості, відмовляючись від “замкненості так само, як і від консенсусу”³⁰. У подібний спосіб і Поль Лотер, головний редактор Хітівської антології американської літератури, вперше виданої 1989 р. (і абсолютно інноваційної чи навіть революційної у плані включення до неї великого корпусу авторів та текстів не з “основного потоку”), заявляє, що у процесі відбору “пробним каменем стала радше відмінність, ніж націоналізм”³¹. У цьому спільному проєкті, здійсненому науковцями різних ідеологічних та естетичних уподобань, Лотер вбачає символ розпорошення культурного авторитету, вмістилищем котрого вже не може бути єдиний центр. Показово, однак, що повертаючись через кілька років до аналізу принципів створення “Антології”, у ретроспективі він зміщує акценти з “відмінності” до “зв’язків та взаємопроникнення культур” і розвиває більш притаманний сучасності погляд на феномени американської культури й літератури як “динамічно інтерактивні, проте відмінні гібриди”³².

Дещо інший механізм утворення канону (в якому, проте, також центральну роль відіграють інституції) вибудовує Джон Гіллорі у розвідці “Культурний капітал: проблема формування літературного канону” (1994), близькій за вихідними положеннями до деяких неомарксистських течій і особливо до соціології П.Бурд’є. Дослідник не ставить за мету розширення меж канону; натомість, він пропонує по новому подивитися на передумови його творення. Гіллорі прагне миру, а не війни – хоч він також належить до “реформаторів”, йому до вподоби зовсім не всі мультикультурні пропозиції щодо перегляду канону. На його думку, одна з помилок всіх недавніх (й теперішніх) суперечок навколо канону полягає у використанні поняття “репрезентації” суспільних груп, яке механічно екстраполюється зі сфери політики на царину культури. Він привертає увагу до відмінності між політичним представництвом певних спільнот у владних структурах та стосунками між образом і тим, що цей образ

“представляє”. На думку Гіллорі, змішування цих понять призвело до того, що “учасники символічної боротьби за репрезентацію в каноні схильні переоцінювати політичні наслідки цієї боротьби”, залишаючись водночас відносно несвідомими щодо “соціальних та інституційних умов символічної боротьби”³³. Щоб зарадити цьому непорозумінню, він пропонує, запозичивши термінологію із соціологічних розвідок П.Бурд’є, перенести наголос на (вочевидь, нерівний) розподіл “культурного капіталу” у навчальних закладах, що регулюють доступ до “грамотності”, трактованої широко як практики читання та письма, тобто на засоби культурного виробництва. З такої перспективи поняття “виключення”, активно застосоване “лівими”, слід визначити інакше – не як “виключення з репрезентації, а як відмовлення у доступі до засобів культурного виробництва”³⁴. Зміна цієї ситуації у напрямі надання “культурному капіталові” суто естетичних вимірів можлива лише за умови радикальної демократизації суспільства, “соціалізації засобів виробництва та споживання”³⁵. Щоправда, автор утримується від аналізу стану культури, що склався в суспільних формаціях, які стали учасниками (чи жертвами) саме такого історичного експерименту.

Підсумовуючи обговорення проблеми канону, можна зазначити, що, судячи з усього, протягом найближчого часу ідея канону залишиться незамінним інструментом “упорядкування наших думок про історію літератури та мистецтва” (Ф.Кермоуд). Зазвичай, не можна недооцінювати величезну роль, яку відіграє у формуванні канону інституційна підтримка певних творів, авторів або течій. Водночас, з середини 1970-х рр., коли почався процес кардинального перегляду навчальних планів та програм, вилучення з них одних імен і текстів та заміни їх іншими, минуло ще недостатньо часу, щоб обґрунтовано судити про ймовірність закріплення нововведень на рівні канону. Навіть у нашу добу прискорень потрібний час, щоб побачити результати теперішніх експериментів із цілеспрямованої перебудови канону. Можна поділяти пафос заклику Дж.Гіллорі – надавати неканонічним текстам статусу канонічних не з політичних причин, а тому, що “вони є важливими й значущими творами культури”³⁶. Але такий поворот, у свою чергу, загострює питання про естетичні критерії та судження, яке, на мою думку, є сьогодні одним з найскладніших та найактуальніших у всьому колі проблем, пов’язаних з мультикультуралізмом, а відтак

заслугує на спеціальну увагу. Зазначу лише, що саме заперечення можливості об'єктивності підчас винесення естетичних оцінок стає для радикальних критиків підставою для перегляду ідеї канону з релятивістських позицій як такої, що невинновдано претендує на вічність та універсальність. Причому їхня аргументація виходить далеко за межі простої констатації цього факту (таку позицію обстоювала, скажімо, вже згадана Б.Г.Сміт). А ось на думку Т.Іглтона йдеться навіть не стільки про суб'єктивність будь-яких наших суджень, обумовлених конкретним положенням мовця у світі та соціумі (що, безперечно, має місце), скільки про те, що всі наші твердження, хоч би які описові, неминуче належать в епістемологічному плані до “невидимої сітки ціннісних категорій”. В результаті наші інтереси виявляються “конститутивними щодо наших знань, а не просто упередженнями, які ставлять знання під загрозу”³⁷. Дж.Гіллорі ж переорієнтує питання на аналіз тих шляхів, якими історичний локус винесення таких суджень – навчальні заклади – підпорядковували “конкретні цінності, виражені у творах, суспільним функціям та інституційним цілям самих цих закладів”³⁸. З його точки зору визнати всі людські цінності “суб'єктивними” (тобто, значною мірою випадковими, довільними), як це пропонує Сміт, – це лише початкова стадія. “Будь-який аналіз об'єктивних суспільних стосунків продемонструє, навпаки, що і самі “цінності”, і дискурс цінності історично *детерміновані* (курсив автора – Н.В.) як об'єктивні соціальні факти”³⁹. Отже, одним з найпродуктивніших напрямів подальших роздумів в обговорюваній царині мені уявляється перенесення центру уваги на ширшу загальноестетичну проблематику, перегляд якої поставлений на часі плюралістичним поворотом у самосвідомості доби.

З нових концептуальних позицій історія американської літератури «основного потоку» також переглядається під кутом зору первинно «змішаного» складу нової нації та її культури.

Серед тих, хто пише сьогодні про американське красне письменство, все більшою мірою поширюється його бачення як полігенетичного явища, первісно “креольського” за своєю природою, посилюється

відчуття його “культурного мулатства”. Літературну історію країни ре-інтерпретують з урахуванням раніш недооціненого внеску до неї етносів, що населяють Америку. Звернення до ранніх етапів становлення національної традиції позначено потребою почути голоси, що лунали з обох боків кольорового бар’єру. Легітимізація учасників культурного дискурсу, надовго відтиснутих на його береги, чи взагалі за його межі, не лише сприяє відновленню історичної істини щодо їхньої справжньої ролі у формуванні національної культури, а й по-новому висвітлює магістральну лінію американської літератури. (Відновлення на літературній карті США знехтуваних колись імен, творів, течій, на мою думку, приводить у дію процес, подібний до постульованого Т.С.Еліотом, а саме зміни, що відбуваються у впорядкованій низці літературних пам’яток в результаті появи серед них нового явища мистецтва).

Разом з цим, щоб зберегти цілісне уявлення про загально-американську літературу, на нинішньому етапі важливо уникнути абсолютизації етнічних ренесансів, перетворення їх на самоціль. Навряд чи відмова від старого канону як неадекватного сучасному розумінню процесу утворення американської літератури та її основних надбань має на меті появу альтернативного варіанту, укладеного за критеріями національної чи будь-якої іншої групової належності. Не можна не погодитись з твердженням, що літературна панорама, побудована за расовими або гендерними ознаками, затушовує “поліетнічні художні рухи, приклади індивідуальних та загальнокультурних взаємовпливів і повсюдність культурного синкретизму в США”⁴⁰. Наголос окремих груп виключно на “власних” здобутках цілком закономірний в історико-психологічній перспективі; їхнє прагнення до відродження кожної постаті, кожного факту “своїї” літератури слід, зазвичай, вітати. Водночас, не можна забувати про те, що рознесення американської літератури по окремих етнічних чи інших ізольованих “чарунках” має тимчасовий характер, будучи проміжним (хоча на певному етапі й необхідним) аналітичним кроком на шляху до нового синтезу, що презентуватиме літературну ситуацію в США повніше й достовірніше завдяки трансетнічним інтерпретаціям її складників.

Протягом останніх десятиліть американісти як всередині США, так і за межами країни все частіше висловлюють занепокоєння процесом, який вже охрестили “балканізацією” національної культури. І справді, він набрав неабияких обертів. Якщо взяти за приклад літературу, то важко не помітити, що весь корпус художніх/первинних і дослідницьких/вторинних текстів постає сьогодні як конгломерат окремих рубрик, на які його чітко розбито етнічними, расовими, гендерними та іншими маркерами (це очевидно на всіх рівнях – від розташування літератури на полицях книгарень та бібліотек до програм навчальних університетських курсів). В результаті саме поняття “американська література” подеколи стає проблематичним і втрачає реальний зміст. Подібні явища відбуваються і в інших сферах гуманітарного знання. Причини цього очевидні. У контексті радикальних змін, яких протягом останніх десятиліть зазнала національна концепція самоідентичності, динаміку “розпорошення” можна представити таким чином: потужний мультикультурний рух завдав серйозних ударів традиційній моделі американської культури, що призвело до вибудови множинних культурних історій, кожна з яких (цілком слушно) наголошує на власній оригінальності та естетичній вартості. Бажання віддати належне знехтуваним або недооціненим мистецьким здобуткам маргіналізованих суспільних груп зрозуміле, більше того, законне; проте, не можна просто так відкинути стурбованість фахівців щодо можливих наслідків фрагментування літератури США в ім’я плюралізму (її аргументовано висловлює, зокрема, Вернер Соллорз). Про те, що його тривогу поділяє чимало науковців, свідчить, серед іншого, підзаголовок спеціального випуску часопису “Амерікен літераче” (“Американська література”) (1998) – “Не треба більше окремих сфер!” Він лунає як відчайдушний заклик до відновлення спільного культурного ґрунту.

Альтернативою “роздрібному” підходу до культури та/або літератури США виступає її бачення як цілісного, проте від початку гібридного утворення. В академічних колах визріває відчуття, що “демократія розсіяння” (Масао Майосі) йде у минуле, і що, за словами Лоренса Бьюелла, “на добре слово заслуговує ідея об’єднання, так само, як і сміливість, потрібна нині, щоб знов уявити американську культуру як концептуально єдину”⁴¹. Образ “веселкової коаліції”, де різні кольори існують поруч, але не змішуються, потроху поступається місцем уявленню про культуру США як про “меланж”.

Так, у змістовній статті 1995 р. Шеллі Фішер Фішкін переконливо продемонструвала, що у Сполучених Штатах зростає потік публікацій, де наголошується на взаємодії та взаємовпливах між культурами різних рас та етносів, а не на їхніх “окремих історіях”. Її огляд охоплює понад сотню книжок та статей, написаних упродовж п’яти років на такі різноманітні теми, як історія, літературознавство та соціологія – а також кулінарія, шиття та танці. Стаття завершується словами: “наша культура є зараз і завжди була культурою, у котрій велике розмаїття голосів та традицій постійно та глибинно формували одне одного”⁴². За роки, що минули після виходу розвідки, зафіксована у ній тенденція ще посилювалася.

На порядку денному постала потреба у “створенні нової концепції американської літератури і культури – як принципово компаративної зсередини, гібридної та транснаціональної у своїх витоках, формуванні та динаміці...”⁴³. Однак, тут виникає проблема – як це зробити, не зводячи нанівець відмінність Іншого, що “знову підтвердило б право домінантної культури” на визначення інших культурних ідентичностей⁴⁴? На наступних сторінках розглядаються деякі стратегії, спрямовані на досягнення цієї мети. Вони, по суті, щільно переплетені між собою, але заради зручності обговорення розділені на окремі підтеми.

У пост-класичній картині світу чимало вічних та універсальних, на перший погляд, чинників людського існування трактуються не як природні феномени, а як об’єкти, що мають дискурсивне походження. На виправдання все частішого застосування терміну “винахід” до “категорій, які раніше сприймалися як “сутнісні” (дитинство, покоління, романтичне кохання, психічне здоров’я, гендер, регіон, історія, біографія тощо)”, Вернер Соллорз підкреслює його влучність для опису радикальних змін у нашому способі сприйняття. На його думку, трактування цих концептів як “винаходів” “призвело до визнання загальної культурної сконструйованості сучасного світу”⁴⁵. На додаток до вищеназваних категорій, раса, нація та етнос нині також нерідко трактуються як соціальні конструкти, про що йшлося у попередній статті (зокрема, відомий афро-американський філософ К.Ентоні Аппія багато зробив для розвіювання есенціалістських уявлень про расу як біологічну даність).

Природність “чорноти” була поставлена під сумнів раніше, ніж природність “білизни”, оскільки саме чорнота є маркованим членом опозиції. Проте тепер складається враження, що настала черга “білизни” – принаймні, про це свідчать численні друковані праці (як приклади можна назвати впливову двотомну розвідку Теодора Аллена “Винахід білої раси”, 1994; “Злет та падіння білої республіки: класова політика та масова культура в Америці XIX ст.” Олександра Сакстона, 1990; збірку “Зміщення “білизни”: нариси з соціальної та культурної критики”, 1997, тощо).

Автори цих та інших публікацій простежують, як іммігранти з багатьох європейських країн, які традиційно ідентифікували себе за національними, а не за расовими ознаками, сформувалися у США у “білу расу” під тиском скрутних економічних та суспільних обставин, хоча раніше їм навіть не спадало на думку, що вони “білі”. З одного боку, їхню “білизу” нав’язало їм американське багаторасове середовище; з другого ж, вона відігравала роль своєрідної нагороди, компенсації за кричущу соціальну нерівність. В результаті, зазначає Валері Бабб, “як і решта расових категорій, білизна – це значною мірою винайдений конструкт, в якому зійшлися разом історія, культура, різноманітні припущення та точки зору”⁴⁶. “Винахід білизни” задовольняв цілу низку суспільно-психологічних потреб, серед яких – “потреба створити історичне минуле, потреба сформувати національну ідентичність, а також потреба звести до мінімуму боротьбу класів”⁴⁷.

Річ у тому, однак, що білизна виникла не як нейтральний концепт щодо системи вартостей: її оформлення весь час спиралося на ієрархічні бінарні опозиції (цивілізація/варварство, християнство/поганство, вільний/раб), причому “білі” характеристики все більшою мірою асоціювалися з першими, привілейованими членами опозицій. Віхи уздовж цього шляху, розставлені протягом століть, стають сьогодні предметом уважного вивчення; їх знаходять у програмних текстах американської цивілізації, починаючи з писань пуританських предків і далі – у революційних отців-засновників XVIII ст., у світочів доби так званого Американського Відродження, в історіях іммігрантів початку XX ст. і аж до сучасних дискурсивних практик, що функціонують як у реальному житті, так і в літературі.

Проект конструювання білизни конче потребував “не-білизни” як необхідної умови своєї реалізації – це риса, притаманна дихотомічному мисленню. Більше того, сучасні дослідження (культурної) історії США доводять, що поняття про американську національну культуру як переважно “білу” складалося не без паразитування на інших групах населення. Майкл Роджін, наприклад, аналізує, як білі американці використовували “негритянські” менестрельські шоу (найпопулярнішу форму масового розважального мистецтва у Сполучених Штатах до з’яви кіно), та міф фронтиру для створення “самосвідомої, виразно американської культури”⁴⁸. Тобто, національна ідентичність конституювалася за рахунок підкорення чорних американців та індіанців, при одночасному символічному перевдяганні – “перевтіленні” білих у представників цих меншин. “Біла зверхність, біле над чорним та червоним, складали зміст цієї національної культури”, – стверджує Роджін, – “тоді як її форму створювали чорне й червоне на білому, тобто маскування білих під негрів та індіанців...”⁴⁹. Далі він простежує неблаговидну роль, яку відігравали (й досі відіграють) голлівудські кінострічки у збереженні статусу кво, міфологізуючи “народження нації” як об’єднання різнорідних іммігрантів на підставі належності до (уявленої) “білої” спільноти та закріплюючи расові стереотипи.

У минулому білизна допомагала будувати уявну спільноту “американців”, цементуючи “представників різних європейських націй у єдину націю-державу” та зосереджуючи “суспільну владу в руках однієї групи”⁵⁰. За допомогою повторюваних вербальних та візуальних репрезентацій універсальні (позитивні) людські риси подавалися як притаманні виключно білій расі, що слугувало запереченню людської сутності не-білих. Сьогодні ідеологія білизни “продовжує користуватися химерою раси з метою унеможливити уявлення про взаємопов’язаність, яка існує в середині культур та між ними”⁵¹. Таким чином, прояснення механізму її дії може сприяти подоланню бінарних опозицій та наближенню до усвідомлення цієї взаємопов’язаності.

Є й більш пряма стежка до ствердження американської “гібридності” із знаком “плюс”. Її апологети зосереджують зусилля на доведенні расово змішаної природи населення Нового Світу від самого початку, хоч би як намагалася офіційна історіографія минулого приховати цей факт. У доповіді під назвою “Таємна історія метисної

Амери́ки”, прочитаній на зборах Організації американських істориків у 1995 р., її тодішній президент професор Гері Неш доводить саме цю тезу. Термін “метисна” (“mestizo”) позначає різноманітні варіанти міжрасових комбінацій. Почавши з історії Покахонтас та Джона Рольфа, автор наводить масу захоплюючих прикладів, які він зібрав на території двох континентів, – у Канаді, США, Мексиці та країнах Латинської Америки. Висновок – “близько трьох чвертей сучасних афро-американців мають багаторасове коріння, у майже одній третині є індіанські предки. Практично всі латиноамериканці є нащадками кількох рас [...], так само, як значна кількість американських індіанців; і мільйони білих також походять від людей різних рас”⁵².

Проте, на кожному історичному перехресті, коли виникала ймовірність побудови у США багаторасової республіки, її знищували у зародку “настрої, спрямовані проти змішування рас, які підтримував закон”. Науковцям, що вивчають цю проблему, залишається лише сумно зітхати з приводу втрачених можливостей. Як показує Рейчел Моран у розвідці з питань міжрасових інтимних стосунків, “соціальна ізоляція, що й дотепер гальмує спроби чорних увійти до мейнстріму, є значною мірою породженням зусиль білих, які протягом трьохсот років намагалися узаконити своє бачення сексуальних та шлюбних стосунків між представниками різних рас як злочинних”⁵³. Перший закон проти змішування рас був прийнятий 1661 року; але навіть наприкінці ХІХ та на початку ХХ століття у багатьох штатах були підтверджені старі або прийняті нові подібні документи. Згідно з сумно відомим “правилом однієї краплини” (1930 р.), нащадки від змішаних (чорно-білих) союзів завжди вважалися “чорними”, хоча би які світлошкірі вони були; таким чином, “кров”, а не зовнішній вигляд проголошувалися вирішальними під час визначення расової належності. За слушним зауваженням В.Соллорза, заборона на змішані шлюби може розглядатися не лише як спосіб запобігти інтимним стосункам між представниками різних рас, а й як “важлива цеглинка у конструюванні концепту ‘раси’”⁵⁴. У 1967 р. закони різних штатів, що забороняли змішані шлюби, були визнані Верховним Судом антиконституційними. Сьогодні бар’єри поступово зникають, коли йдеться про шлюби між громадянами США латиноамериканського походження, азіато-американцями та індіанцями. І водночас, близько

95 відсотків негрів та білих обирають собі пару з чоловіків та жінок власної раси. На думку фахівців, такий високий рівень ендогамії не сприяє генетичному здоров'ю суспільства (До речі, Гері Неш обрав епіграфом до своєї доповіді слова Р.У.Емерсона: "La Nature aime les croisements" – "Природа полюбляє схрещення"). Наразі дослідницький наголос робиться не стільки на добре задокументованих спробах увічнити расову сегрегацію, скільки на "метисній контр-ідеології", яка від самого виникнення американської нації "перебувала у постійній, динамічній контроверсі щодо доктрини расової чистоти"⁵⁵.

У монографії "Не чорні, не білі, але й чорні, і білі" (1997) Вернер Соллорз переносить обговорення любовних та сімейних стосунків між неграми та білими у царину красного письменства (книжка має підзаголовок – "Тематичні дослідження міжрасової літератури"). Його праця знімає тривале табу на аналіз зображення таких стосунків у словесному та образотворчому мистецтві. На противагу традиційному дослідженню літератури всередині расових, етнічних або національних кордонів міжрасовий підхід пропонує чудову можливість потрапити до "сірої" контактної зони, що її надто часто уникають як консервативні прихильники расової чистоти, так і радикальні борці за мультикультуралізм (трактований як розосередження культур по окремих "шухлядках"). Коли звичні расові відмінності ставляться під сумнів, виникає "міжрасовий локус, який так часто приносили у жертву дуалізму чорного-білого"⁵⁶. Отже, дослідження цього локусу може сприяти "уявленню про світ, що не є ні тим, ні тим – але обома разом"⁵⁷.

Характерно, що нинішня переоцінка американської історії з огляду на її фізичну та культурну "метисність" спрямована не лише проти будь-яких різновидів расизму (це цілком зрозуміло), а й проти певної версії мультикультуралізму. На початку минулого століття Рендолф Борн протиставив моделі "культурного плюралізму" (Горес Каллен), згідно з якою Сполучені Штати складалися з більш-менш ізольованих етнічних блоків, ідеал "транснаціональної Америки". На початку ХХІ століття образ нації як "меланжу" виступає можливою альтернативою Америці, розколотій на окремі расові, етнічні та культурні фрагменти.

Ще один можливий спосіб об'єднати окремі культурні наративи у нову цілокупність полягає у "перечитуванні" американської літератури основного потоку з метою відкрити у ній більш-менш приховану, але всюдисущу присутність Іншого. Цей проект відважно розпочала Тоні Моррісон у своїй знаменитій лекції 1988 р. "Невимовлені невимовні речі: присутність афро-американців у літературі США", яку вона пізніше розвинула у книжку "Траючі у темряві: білизна та літературна уява" (1992) і яка надихнула інших дослідників на пошуки у цьому ж напрямку.

Моррісон виходить із глибокого переконання, що "афро-американська культура насправді існує". Проте, коли йдеться про її стосунки з домінантною культурою, вражає величезний дисбаланс у оцінках: "хоча відомо [...], яким чином вона відчувала на собі вплив західної культури, ті випадки, коли вона сама впливала на західну культуру, та шляхи цього впливу (курсив мій – Н.В.) не завжди визнаються або неадекватно інтерпретуються"⁵⁸. Мета Моррісон – виправити це порушення рівноваги. Африканське начало у США, вважає вона, завжди було надто важливим, щоб залишитися непоміченим; отже, його відсутність у каноні пов'язана з навмисним небажанням бачити; таким чином, весь корпус класичних текстів здійснює своєрідну "втечу" від чорноти. Моррісон перераховує цілий арсенал засобів, застосованих з цією метою на різних етапах літературної історії країни, і визначає свій проект як "дослідження та реінтерпретація американського канону, засадних творів XIX століття, з точки зору "невимовлених невимовних речей"; з точки зору того, у який спосіб присутність афро-американців визначала обрання тих чи тих художніх рішень, мову, структуру – нарешті, смисл великої кількості творів американської літератури"⁵⁹. Цей пошук можна продовжити, поширивши його й на сучасні "білі" тексти. На думку Моррісон (і це напрочуд важливо) такий аналіз не просто допомагає відновити справедливість щодо афро-американської культури; він здатний збагатити наше розуміння класичної літератури як такої, оскільки виявляє в її текстах "глибші та інші значення, глибші та інші сили, глибші та інші смисли"⁶⁰. Вона також заперечує проти можливого тлумачення її намірів як спричинених лише бажанням засудити расизм, котрий панує у американській літературі в цілому та у творчості

окремих її представників. Хоч такий осуд, безумовно, є одним з наслідків її проекту, його пафос полягає, насамперед, у приверненні уваги до наслідків довготривалого расизму для тих, хто його сповідує, тобто, у перенесенні “критичного погляду з расового об’єкта на расового суб’єкта; з описуваного та уявленого на тих, хто описував та уявляв...”⁶¹.

Моррісон відтворює механізм конструювання чорноти й білизни у Сполучених Штатах, та з’ясовує, як саме ці конструкти впливали на літературну уяву письменників, запалювали та визначали її. Для цього вона піддає ретельному аналізу твори канонічних авторів XIX та XX століть (Е.А.По, Г.Мелвілла, Марка Твена, В.Фолкнера, Е.Хемінгуея та інших), зосереджуючись не лише на прямому зображенні “африканістських” персонажів чи культурних проявів, але й на можливих прихованих значеннях образів “чорноти” та “білизни”, інтерпретованих у категоріях раси. Таке прочитання приводить письменницю до висновку, що найважливіші теми та проблеми американської літератури, до яких вона відносить “автономність, авторитет, новизну та відмінність, абсолютну владу” – “уможливлюються, формуються та приводяться у дію складним процесом усвідомлення та застосування африканізмів”⁶². Отже, літературні конфігурації білизни та чорноти інтегруються з іншими символічними полями творення цих концептів у національній уяві.

Змістову та методологічну цінність інноваційного підходу Тоні Моррісон до корпусу найвідоміших творів національної словесності засвідчують, насамперед, несподівані відкриття, які він дозволяє зробити у начебто добре знайомих текстах. Багато вчених оцінили його потенціал як нової та багатообіцяючої галузі літературознавчих досліджень. Наприклад, у своїй праці із красномовною назвою “Чи був Гек чорним? Марк Твен та афро-американські голоси” (1993) Шеллі Фішер Фішкін протестує проти сегрегації в історії літератури, яка продовжує “стверджувати, що білі письменники походять від білих літературних предків, а чорні – від чорних”⁶³. Збірка критичних статей “Критика та кольоровий бар’єр” (1996) під редакцією Генрі Вонема також має на меті “десегрегацію американського літературознавства”, як гласить її підзаголовок, і, відповідно, містить вилазки у ті самі контактні зони, де “чорне” зустрічається з “білим”. Моррісон цікавить,

перед усе, ідеологічна та естетична значимість “африканістської” складової “білого” письменства, тоді як її послідовники схильні розширити межі дослідження, наголошуючи – у більш загальній формі – на ролі міжрасового та міжетнічного культурного взаємообміну та взаємодії як важливих джерел національної літератури. Ці теоретичні положення дозволяють запропонувати можливий напрямок дослідження тексту, вже визнаного сучасною класикою, наприклад, апдайківського “Кентавра”. Яке значення має, скажімо, той факт, що кохана Пітера – негритьянка? Як він характеризує і самого Пітера, і той період в історії Америки, коли відбувається дія? Наступна серія питань могла б стосуватися модусу позиціонування чорношкірої дівчини у тексті – як пасивної (ймовірно, сплячої) слухачки, мовчазного адресата пітерового незупинного наративу пам’яті; а також прийомів її зображення – як екзотизованої, стереотипізованої істоти, позбавленої голосу та суб’єктивності. Уявляється, що (як і очікує Тоні Моррісон) спроба відповісти на ці запитання могла б додати ще один вимір до нашого сприйняття добре знайомого тексту.

Водночас, навряд чи варто всі можливі образи “чорного” та “білого” тлумачити винятково у расових категоріях. Адже протягом століть ці кольори набули у західній традиції множинних символічних значень та асоціацій (міфологічних, релігійних, культурних, етичних, тощо), які не можливо звести тільки до расових. Запропонована Моррісон техніка – пошуки “чорноти” у “білизні” – може продуктивно працювати як інструмент літературознавчих студій і без її абсолютизації чи перетворення на фетиш (як, зрештою, будь-яка конкретна методологія).

Як було зазначено вище, всі розглянуті стратегії, які сьогодні активно застосовуються у історіографії, культурології та літературознавстві США, нерозривно пов’язані між собою. І демонстрація соціальної сконструйованості начебто цілком природної людської якості – “білизні”; і доведення того, що американці від самого початку були нацією із змішаним расовим корінням; і дослідження способів, за допомогою яких література “основного потоку” використовувала “чорноту” для створення великих національних наративів – всі ці прийоми унаочнюють глибинну гібридність культури та літератури США. Процеси помноження перспектив для інтерпретації культури

США, її минулого й сьогодення, спонукають всіх, хто займається американськими студіями у будь-якій частині світу, замислитися над тим, як віддати їм належне у власній викладацькій та науковій практиці.

На даному етапі простежується тенденція і до розширення самого поняття “етнічної літератури”, під якою раніше часто-густо розуміли твори локального значення, авторами котрих були літератори “другого”, а то й “третього” ряду. Сьогодні таке уявлення переглядається як хибне та завузьке. Ближчою до істини вважається думка В. Соллорза, за якою етнічна література – це “твори, написані особами, про осіб або для осіб, які сприймають себе, або яких сприймають інші, як членів етнічних груп, в тому числі, і популярні твори першорядних авторів, що користуються визнанням у країні та за кордоном, так само, як складні за формою та модерністські тексти”⁶⁴. Пафос вченого спрямований проти “антикварного” розуміння етнічних літератур як статичних сховищ сталих та непорушних національних традицій; натомість, він пропонує вивчати їх у динаміці, тобто у ракурсі застосування в них новаторських елементів, процесу модифікації традицій, а також синкретизму, що характеризує численні форми етнічних культур в США. Вельми плідною видається концепція національної літератури як поля культурних взаємодій та контактів між письменниками різного (національного) походження. Соллорз заперечує жорсткий онтологічний зв'язок між національністю /расою та певними літературними формами; сама етнічна приналежність не є для нього чимось однорідним та даним раз і назавжди – він відстоює рухому природу етногенези, тобто ідею постійного творення групової ідентичності на базі трансетнічного спілкування. Дуже важливе в контексті літератур меншин визнання величезної ролі культурних текстів у формуванні нібито “природної” етнічної самоідентифікації. З цього приводу Ж.Чамецкі висловлює припущення, що етнічна ідентичність – це, можливо, не те, “що ви робите, або чим ви є, а образ, створений тим, що ви читаете, або, принаймні, тим, про що ви знаєте”⁶⁵. На індивідуальному рівні уявлення письменника про

органічні для його раси чи етносу мистецькі форми складаються в результаті його знайомства з продуктами культури у період особистісного становлення. Таким чином, зміст етнічності як об'єднувальної групової характеристики трансформується з біологічного на культурний.

Переглядається також протиставлення етнічного у мистецтві як “давнього” та “традиційного” – сучасному (“новаторському”, “експериментальному”), що звично асоціювалося з культурою основного потоку. Мультикультурний підхід спричинив до зміни у сприйнятті “етнічного” (як і всього народного життя в цілому, частиною котрого воно є) – тепер його пов'язують не лише з історією, а й з сьогоденням. “Саме у процесі народного життя,” – зазначає проф. Р.Курін, – “і відбувається етногенеза, тобто закріплення традиції як показника групової ідентичності”⁶⁶. Традиції живі, доки їм слідує живі люди, і в цьому сенсі “співання каджунської балади в Луїзіані не менш сучасне, ніж хіти поп-музики, приготування папуші (національна страва – Н.В.) іммігрантами з Сальвадору не менш сучасне, ніж гамбургер з МакДональдса, а плетіння африканських кошиків з лози на островах Джорджії не менш сучасне, ніж виробництво космічних ракет”. Більше того, у певних ситуаціях саме етнічні культури в США виявляли набагато вищий ступінь сприйнятливості до нових мистецьких віянь, ніж “мейнстрім”. По-перше, це пояснювалося щільними контактами деяких груп з історичною Батьківщиною (звертаючись по приклад до театральної історії країни, можна згадати, що на початку ХХ ст. театри скандинавів, німців, євреїв діяли значно цікавіше, ніж загально-американська сцена). По-друге ж (і це дуже характерно для афро-американського мистецтва), етнічні культури змушені вдаватися до формальних новацій через те, що їхні традиційні художні форми поступово привласнює “основний потік”. Скажімо, музику чорних американців треба було постійно “оживляти” новими прийомами та техніками, оскільки музичний істеблішмент регулярно інтегрував її досягнення у свою діяльність. Таким чином, підсумовує У.Генерз, “бажання зберегти етнічні кордони, незважаючи на культурну дифузію, може бути джерелом життєздатності у мультикультурному суспільстві”⁶⁷.

На рівні аналізу конкретних текстів застосування положень мультикультуралізму дає змогу прочитати їх як продукти взаємодії між різними культурними традиціями. Ще у 1986 р. у науковців були підстави нарікати на нечисленність та випадковість спроб “дослідити співвідношення між етнічністю та літературними формами”. Проте, з початку 1990-х років з’являються розвідки, автори яких прагнули (найчастіше на афро-американському матеріалі) розглянути окремі літературно-мистецькі феномени з позицій різноманітності та багатозначності традицій, що їх породили, і вийти, у такий спосіб, на певні узагальнення. Цей підхід, як правило, супроводжується внесенням коректив до культурної історії країни і цілому. Як приклад такого процесу можна навести включення афро-американського компоненту до поля модерністської культури США. Впродовж останніх десятиліть, позначених, як ми переконалися, активним переглядом усталених академічних парадигм, одним з об’єктів науково-критичної рефлексії у царині американського модернізму стали його взаємини з Гарлемським Ренесансом. Якщо елітарна ново-критична модель, що зосереджувалася переважно на «високому модернізмі» з його центруванням епістемологічної кризи, фрагментації та відчуження, а також відчуттям вичерпаності попередньої культури, зверхньо ігнорувала мистецькі прояви, які не вписувалися в її рамки, то сьогодні взяла гору тенденція до розширення параметрів національного модерністського руху як «енергійного, багатопланового, бурхливого, часто суперечливого»⁶⁸. Зокрема, Кембріджський посібник з американського модернізму (2005) пропонує говорити про «різноманітний» (heterodox) модернізм, невід’ємною складовою якого, на думку авторів, є, зокрема, культурна діяльність Нових Негрів – не випадково у цьому авторитетному джерелі їй присвячено цілу низку розділів. Проблема співвідношення двох значущих струменів у культурі США першої половини минулого століття, які то рухалися паралельно, то продуктивно перетиналися, розглядається нині з багатьох перспектив: і з огляду на їхні, багато в чому спільні, витoki – соціальні, філософські, психологічні; і у контексті взаємовпливів; і в плані синестетичних імпульсів, тощо. Серед розвідок на цю тему (вже досить численних), окрім вищезазначеного посібника, можна назвати праці Майкла Норта «Діалектика модернізму: раса, мова та література

XX століття» та Крейга Гансена Вернера «Програючи зміни: від афро-модернізму до джазового імпульсу» (обидві вийшли друком 1994 р.). У першій з них аргументується принципова роль «расового маскараду», імітації негритянського діалекту білими модерністами як однієї з найрадикальніших стратегій у боротьбі за трансформувannya «традиційної» мови та літератури. Вернер, своєю чергою, цікавиться кросс-культурним діалогом між білими «метрами», скажімо, В.Фолкнером, та афро-американськими авторами, а також функцією негритянської музики в її різноманітних формах (госпел, блюз, джаз) як носія саме модерністських настроїв та тривоги. Для позначення цих феноменів виникає навіть особливий термін – “афро-модернізм”. Дійсно, у похідній з джазової стихії творчості багатьох чорних літераторів та музикантів, що живиться енергією кількох художніх систем, виразно проступають турботи та проблеми західної культури XX сторіччя: тривожне усвідомлення розколотості навколишнього (макро)світу та мікрокосму людської душі, болісні пошуки свого “я”, послаблення віри у безумовність відкритої чуттєвому сприйняттю реальності, відчуття розгубленості перед буттям, богопопишеності та непозбутньої самотності, амбівалентне ставлення до традиції (від суцільного заперечення до підкресленої шанобливості). Водночас, розщеплення та відносність модерністської картини світу та свідомості істотно коригується у негритянських митців глибокою вкоріненістю афро-американської культури в життя чорної громади з її все ще вагомими моральними абсолютами.

Інтерес до виявлення та аналізу нових і нових міжкультурних комбінацій, що складають, як скалки скла у калейдоскопі, безліч неповторних мистецьких візерунків, свідчить про загальне тяжіння сучасної гуманітарної думки в США до плюралістичної інтерпретації феноменів національної культури та літератури всіх періодів. В ході його реалізації відбувається зближення позицій академічної науки та окремих етнічних груп. Якщо першій доводиться відкинути колишню асиміляціоністську модель, то другі відмовляються від надмірної етноцентричності (характерної, зокрема, для попередньої генерації афро-американських митців та теоретиків культури). Виступаючи проти їхньої одержимості “містикою раси та кольору”, Р.Еллісон у свій час запитував: “Як можна абстрагувати афро-американський

досвід від досвіду ширшої культури, важливою частиною якої він є, не зводячи його, в ім'я “чорноти”, до такого ж беззмістовного набору стереотипів, як той, що створювався заради “білизни”?” Висновок видатного прозаїка – “...тут, у Сполучених Штатах, в культурі успішно перемішалися всі поняття раси”⁶⁹ – все більше поширюється в методології американського історико-літературного аналізу. Замість розгляду окремих «коренів» національної культури, дослідники все охочіше оперують запропонованою Ж.Делезом та Ф.Гваттарі метафорою “ризоми”, в світлі якої різноманітні культурні групи репрезентуються як такі, де взаємопроникнення та взаємовпливи відбувалися від самого початку їхнього функціонування на американському континенті.

Ствердження етнокультурних відмінностей вже не тягне за собою, як колись, обов'язкового «зречення» європейських впливів та традицій, або заперечення існування спільної загально-американської культури. Навпаки, все більше дослідників підтверджують, що це поняття не вигадане, що вона дійсно існує, і що міф про “плавильний тигель”, попри всі зловживання, не суцільно безпідставний, бо у Сполучених Штатах весь час відбувалися процеси взаємного культурного “опилення” та “запліднення”.

В культурологічних та літературознавчих працях останніх десятиліть виробляються саме трансетнічні трактування явищ культури. Так, у своєму нетрадиційному прочитанні творів відомих чорних письменників та критиків С.Аделл розглядає канали, якими афро-американська белетристика та есеїстика входять до загального зводу західної літературно-філософської традиції. Доки стосунки між негритянськими літературними формами та цим зводом не стануть зрозуміліші, вважає вона, “студії у галузі афро-американської літератури не вийдуть за межі суперечок про гадану непримиренність суспільно-політичного та естетичного начал, та за межі великого протиставлення афроцентричності – європоцентричності”⁷⁰. Робота К.Г.Вернера вміщує значну кількість культурних феноменів чорних американців у простір, визначений, з одного боку, (пост)модернізмом, а з другого – параметрами джазу (у широкому сенсі слова, як серцевини негритянської традиції). Своєю чергою, А.Бенітес-Рохо, автор теоретичного дослідження мультикультурної мозаїки Нового Світу,

пропонує альтернативу поширеній зараз ідеї синтезу культур – концепцію “поліритмічної літератури”. В літературах Америк, вважає науковець, співіснують та хаотично взаємодіють численні децентралізовані енергії; європейські бінарні системи входять у контакт з індіанськими, азійськими та африканськими традиціями. За найточнішу модель таких стосунків він вважає саме поліритмію. На відміну від універсалізму (який, на його думку, означає підпорядкування одного світосприймання іншому, як правило, “білому”), та від синтезу (він нібито знижує напругу, яка виникає під час зіставлення традицій), “поліритмія” не знищує бінарний дискурс, а дає змогу вписати його у ширший контекст, де “вільно лунають інші голоси”⁷¹. В рамках мультикультурних студій як окрема дисципліна успішно розвивається етнопоетика – предметом її стають нові художні форми, що виникають завдяки сполученню різних традицій або конфронтації між ними. Прикладом може бути дослідницька практика Ш.Е.Вільямс, яка вивчає результати “зустрічі” в поезії американських негрів її блюзової, фольклорної модальності з “поетичністю” європейської письмової традиції. Подібний кут зору визначив параметри і моєї розвідки у галузі афро-американської драми, трактованої як зона плідної зустрічі різнокультурних елементів⁷². Він обумовлює і методологію, застосовану у другому і третьому розділах цієї книжки, присвячених, відповідно, прозі і драматургії США останніх десятиліть.

Таким чином, все це розмаїття підходів (яке теж, до речі, є яскравим проявом культурного плюралізму), свідчить про те, що сучасний американський літературознавчий дискурс виявляє неабияку зацікавленість саме мультикультурними аспектами літературного процесу в США. Далекий сьогодні від заперечення множинності струмів, що утворюють національну літературу, він поривається до глибшого вивчення механізмів взаємодії між ними. Над-естетичним наслідком цього має стати прорив американської культурної реальності до вимірюваного – і поки що недосяжного – міжрасового “ми”, що складатиметься з безлічі неповторних творчих “я”.

Ми стали свідками ще одного процесу – постійного взаємонакладання дискусійних питань літератури США, породжених новою мультикультурною свідомістю, та не менш нагальних проблем, які ставить перед американськими гуманітаріями всесвітній процес глобалізації. У його контексті культурний плюралізм всередині окремої країни може розглядатися як один з проявів глобалізації, як її, сказати б, внутрішня «п'ята колона».

Знаменно, що потреба з'ясувати, в який спосіб глобалізаційні тенденції впливають на таку (достатньо консервативну) царину духовної діяльності людини, як викладання та дослідження літератури, постало перед західними (в тому числі, американськими) фахівцями не лише в науковому, а й у суто практичному плані.

Занепокоєні все агресивнішим витисканням гуманітарних дисциплін на узбіччя академічного (і суспільного) дискурсу, вони гадають, що здатність літературознавства вчасно та адекватно відгукнутися на запити часу може зупинити цей сумний процес або навіть повернути його назад. Саме цей мотив настійливо лунає у висловлюваннях авторів, які стоять на відмінних позиціях щодо проблеми як такої. Масао Майосі характеризує вивчення англійської мови та літератури як «дисципліну, що переживає занепад»⁷³. Джайлз Ганн попереджає: якщо наука про літературу й надалі не робитиме внеску до глобального діалогу, котрий змінює світ, в якому ми живемо, це призведе до все більшої її маргіналізації, рівно як і гуманітарних наук в цілому⁷⁴. А Пол Джей пов'язує глобалізацію вивчення літератури з самим виживанням цієї дисципліни, пророкуючи у разі невдачі ще більш периферійний її статус в університеті майбутнього⁷⁵. Таким чином, мотиви, котрі спонукали найбільшу професійну організацію, що об'єднує викладачів і дослідників літератури у США, – Асоціацію викладачів сучасних мов –провести 1998 року форум, спеціально присвячений питанням глобалізації, а у 2001 р. перенести обговорення на сторінки свого впливового часопису, цілком зрозумілі.

Не секрет, що відносно другорядне положення гуманітарного циклу у західних системах освіти готувалося всім «розкручуванням» проекту нового часу, який поступово переносив центр ваги з ренесансних studia humanitatis на технічний прогрес. «Вільні мистецтва» при цьому

невблаганно відсувалися на далекі рубежі бажаного знання. Проте, не можна заперечувати й те, що саме сьогодні цей процес повсюди набув небачених дотепер обертів. І хоча жодні зміни в навчальних програмах та учбових планах не в змозі переорієнтувати суспільні тенденції, частково скоригувати їх, мабуть, все-таки можливо, розгорнувши вивчення літератури уздовж магнітних ліній загальносвітового поступу. Принаймні одна з них вказує у напрямі глобалізації.

Один з варіантів відповіді на проблеми, поставлені часом, – визнання необхідності вийти за межі традиційного підходу до вивчення світової словесності у форматі окремих національних літератур, або, щонайменше, модифікувати його у відповідності до сьогоднішніх реалій. Нестримний процес глобалізації у галузях, що не є безпосередньо дотичні до літератури, і, перш за все, в економіці, змушують говорити про застарілість (бодай теоретичну) самого поняття національних держав як продуктивної наукової концепції. Наприклад, відомий культуролог Е.Саїд, як і чимало інших, наполягає на перегляді уявлення про те, що «література існує у національних рамках»⁷⁶. І хоча ніхто, за винятком екстремістів від глобалізації, не закликає негайно відмовитися як від самих національних держав, так і від уявлення про їхні специфічні культурні комплекси, все активніша транснаціоналізація економічних і культурних режимів підштовхує до усвідомлення розхитування цієї звичної моделі і, відповідно, до поступового відходу від мислення виключно в її категоріях. Подібний зсув спостерігається як в інших гуманітарних дисциплінах, так і в інтелектуальному полі в цілому. Так, редактор і один з авторів збірки «Глобалізація у світовій історії» А.Гопкінс прямо рекомендує історикам «відмовитися від вузько-національного підходу до історії, що панував у нашій галузі з середини ХІХ століття»⁷⁷. У застосуванні до літератури цей поворот неминуче спонукає знову звернутися до концепту *Weltliteratur* (світова література), запропонованого Гете ще 1827 року, і з тих пір підданий неодноразовому переосмисленню. Якщо упродовж тривалого часу поняття «світова література» розумілося як масив усіх текстів, створених людством будь-коли і будь-де, або, частіше, як корпус канонічних творів західної культури, чи як предмет вивчення порівняльного літературознавства/компаративістики, то сьогодні на перший план виходить, за словами Дж.Пайзера, його «іманентний

характер», і те, що «культурна глобалізація впливає на структуру, зміст і навіть мову окремих творів»⁷⁸. Дослідники пов'язують це з постійним розширенням літературного ринку, з новими умовами продукування та споживання літератури, а також з можливостями її практично миттєвого розповсюдження у масштабі всієї планети. Йдеться вже не просто про інтертекстуальність, а про понад-національну текстуальність сучасних книжок, що приводить до формування навіть не світової, а «глобальної літератури».

В який же спосіб викладання та дослідження літератури повинно реагувати на такі кардинальні зрушення? Як побачимо далі, на виклик глобалізації пропонуються різні відгуки, але у фокусі уваги, так само як і у мультикультурних дебатах, незмінно опиняються ключові поняття гібридності, поліморфності, взаємопроникнення різнорідних культурних потоків, що знову – у новому реєстрі – ставлять на порядок денний вічну проблему поєднання місцевого з загальним.

Першим кроком, якщо йдеться про американські університети, стала вельми показова зміна у наповненні традиційного терміну «English Literature». Всередині нього, починаючи з 1970-х років, відбувся перехід від вивчення літератур Великої Британії та США, які традиційно об'єднувалися під зазначеною рубрикою, до вивчення «Literatures in English» – літератур, створюваних англійською мовою, у тому числі, за межами двох визнаних лідерів західного світу (а всередині них – вихідцями з культурних меншин). Постколоніальна реальність, активні міграційні процеси та електронні засоби комунікації, що сприяють утворенню «понад-національних» і діаспорних спільнот, призводять до того, що, як відзначає С.Грінблатт, «низка найбільш значущих романів, п'єс та поезій англійською мовою створюються сьогодні у Делі та Лагосі, Атланті й Антигуа»⁷⁹. Достатньо згадати, серед багатьох інших, імена Салмана Рушді і Дерека Волкотта, Воле Шоїнки та Чінуа Ачебе, В.С.Найпола і Дж.М.Кутзее, щоб переконатися у справедливості його слів. Ці факти підтверджують задекларований вище зв'язок між транснаціональними і мультикультурними феноменами. Отже, варто наголосити на прихильності американської вищої школи саме до такого, широкомасштабного бачення предмету, що супроводжується закликами «відійти ще далі, ніж тепер, від національних категорій британської та американської літератури» (П.Джей)⁸⁰. При цьому –

що також суттєво – на теперішньому етапі акцентується не виокремлення «нової літератури англійською мовою» в особливу категорію, яка вивчається паралельно (чи навіть замість) текстів, написаних авторами з «метрополій», як нерідко траплялося раніше і приводило до свого роду геттоїзації чи літературного еквіваленту апартеїду. Нині настав час досліджувати і викладати «нову» і «стару» літературу у єдності, підкреслюючи взаємодії та взаємовпливи між ними, спричинені культурним «переливанням крові». Відтак, пропонується відкинути застарілу бінарну опозицію центру-периферії, де перший виступав виключно як активна та агресивна сила, а друга – у ролі пасивної і жертвовної сторони, і натомість зосередити увагу на моментах «зчеплень» та зв'язок, на спалахах опору і прикладах зворотної дії.

Наступний стратегічний хід має на меті розширення об'єкту літературознавчих студій як по «горизонталі», так і по «вертикалі». «Горизонтальна» модель передбачає розмивання кордонів між британською та американською літературами у процесі їхнього вивчення та посилення інтересу до «трансатлантичних зустрічей». З огляду на історичні обставини формування національної літератури США, заклик рухатися у напрямку «атлантичної культури» лунає доволі іронічно: згадаємо, скільки часу знадобилося американському красному письменству, що давно виросло з британських пелюшок і буяло життям, щоб пробити собі дорогу до університетських програм. Простежуючи цей довгий шлях від 70-х рр. XIX ст., коли американська література визначалася у підручнику як «та частина англійської літератури, котра створюється на американському ґрунті», і до 40-х рр. століття двадцятого, коли в інтелектуалів все ще були підстави стверджувати, що «наші коледжі та університети ... ганебно ігнорують нашу власну культуру», Л.Левін наприкінці 1990-х рр. доходить висновку, що «ще п'ятдесят років тому вони [студенти – Н.В.] вивчали канон, де література, створена в рамках їхньої рідної культури, відігравала вельми незначну роль»⁸¹. А яку наполегливу внутрішню боротьбу вела література США сама з собою, щоб утвердити свою культурну незалежність від колишньої метрополії! Й тим не менше, тяжіння до трансатлантичного альянсу цілком узгоджується з крос- і транскультурними прагненнями сучасності.

Ще перспективнішою виглядає ідея «вертикального» підходу до вивчення американської культури/літератури як до «проєкту в масштабі всієї півкулі» (Л.Бьюелл). Все голосніше чутна (і всередині країни, і ззовні) критика шовіністичного присвоєння Сполученими Штатами гучного імені «Америка», на яке мають такі самі права десятки інших держав, привела до активізації зусиль з переосмислення місця літератури і культури США у панамериканському контексті. Д. Дайян і Е. Хейфіц, серед інших, нагадують тим, хто забув про це, що «Америка» – це далеко не лише США, і що визнання цього незаперечного факту вимагає трансформування American Studies («американських студій») на Americas Studies («студії Америк») ⁸². Л.Бьюелл зазначає, що логічність такого руху не останньою чергою обумовлена й змінами у демографічному складі самих Сполучених Штатів, де уродженці Латинської Америки (або їхні нащадки) невдовзі стануть найбільшою за чисельністю культурною меншиною і у недалекому майбутньому складатимуть чверть населення країни ⁸³. Постійно відчуючи себе на «кордоні» між державами, культурами та мовами, літератори та критики чікано (американці мексиканського, а за деякими джерелами загалом латиноамериканського походження) з особливою активністю розробляють теорію «межових» ідентичностей і літератур, що виникають у контактних зонах в результаті (щоправда, не завжди бажаних) взаємовпливів і неминучої гібридизації.

Відтак, сутність вже здійснюваних і тільки планованих змін полягає не лише і не так у механічному доданні чи вилученні конкретних об'єктів вивчення/викладання, як у постулюванні принципово відмінного погляду на них як на локуси зустрічей різнорідних і різноспрямованих культурних імпульсів, причому зустрічі ці далеко не всюди й не завжди бувають ідилічні. Вище вже було зроблено спробу продемонструвати, що така переорієнтація характерна і для внутрішніх культурних процесів всередині США.

Як зазначалося вище у зв'язку з питаннями канону, новий модус функціонування американської культури спричинив потребу у переосмисленні низки фундаментальних питань естетики та поетики.

В царині мистецтва і літератури перехід на позиції мультикультуралізму означав проникнення до мейнстріму (у тому числі, і до канону) текстів та артефактів, творці яких виходили з інших естетичних принципів, ніж їхні західні колеги. Прикметою сучасної культури стала і пористість кордонів між «центром» і маргінесами, що фактично піддає сумніву традиційну модель її функціонування. Такий розвиток подій ще посилив у гуманітарній спільноті породжене постмодернізмом відчуття розгубленості, ціннісної дезорієнтації в новому культурному Всесвіті, а разом з цим й імпульс до ревізії сталих поглядів на мистецтво у напрямку розширення його змістових меж, чи навіть докорінного перегляду його засад. Для викладачів і дослідників ці проблеми аж ніяк не є суто теоретичними – навпаки, вони мають далекосяжні наслідки для нашої практичної діяльності. Адже саме від їх розв'язання залежить, як читати, інтерпретувати та викладати великий масив текстів, продукованих у нових культурних умовах. Як зазначає у передмові до збірки статей «Естетика в добу мультикультуралізму» (2002) маститий фахівець з американської літератури Еморі Елліотт, «настав час виробити нові підходи до взаємин між культурами меншин та домінантною культурою»⁸⁴. Найбільш дискусійними у цій перспективі постають категорії універсальності й нормативності, художньої вартості та естетичних оцінок (сьогоднішня теоретична думка усвідомлює неминучу детермінованість цих останніх ідеологічною позицією оцінювача). Поставивши під сумнів абсолютність категорій істини, об'єктивності, універсальності, норми, заперечуючи існування нездоланної прірви між «високою» та «низькою», елітарною та масовою культурою, постмодерністська теорія тим самим висловила вотум недовіри естетиці як такої, бо вона неминуче ставить завдання оцінювання і вибору між творами мистецтва, що тягне за собою питання критеріїв. Парадокс полягає у тому, що засудження естетики відбувається в атмосфері тотальної естетизації всіх аспектів сучасного життя. Проте, коли стандарти «краси» постулюються прихильниками традиційних поглядів як «вічні» та «повсюдні», їхні опоненти спростовують це твердження як таке, що ігнорує культурні та історичні відмінності і намагається нав'язати смаки та цінності культурної (а разом з цим і соціальної) еліти всьому суспільству. Адже з історичної точки зору

те, що «позиціонується як універсальне та базове є нічим іншим, як класичними західними канонами у мистецтві та літературі, сконструйованими насамперед білими чоловіками – укладачами антологій, літературними редакторами та інтелектуалами упродовж останніх двох століть»⁸⁵. У цій ситуації увиразнюється кілька більш-менш чітких принципових позицій. Адепти «культури» в її класичному гуманітарному розумінні, яких противники йменують консерваторами (типовий приклад – Гарольд Блум), кидаються на захист традиційних цінностей проти політизації мистецтва «школою обурення», тобто постмодерністами і мультикультуралістами. Віддаючи належне науковій цілісності і навіть мужності Блума, позиція якого сьогодні не надто популярна, слід визнати і її очевидну вузькість, що виявляється під час звернення до багатьох явищ сучасної культури. На протилежному полюсі стоять теоретики, які, звинувативши естетику у всіх смертних гріхах, зокрема, поза-історичності та ідеологічній ангажованості, пропонують взагалі відмовитися від неї, внаслідок чого, як констатує Дж.Гілорі, «відмова від естетики стає епістемологічною рисою сучасних критичних практик»⁸⁶ (наприклад, праця Барбари Гернстайн Сміт, де, зокрема, стверджується: «Дійсно, оскільки немає таких функцій, виконуваних твором мистецтва, які можна було б визначити як унікальні у своєму роді, а також немає способу розрізнити «задоволення» (rewards), отримувані від переживань чи поведінкових моделей, пов'язаних зі сприйняттям мистецтва, від тих, що можна отримати від безлічі інших переживань та поведінкових моделей, всі розмежування між «естетичною» та «не-естетичною» (або «поза-естетичною») цінністю мають розглядатися як принципово проблематичні»⁸⁷). Однак, крім того, що відмова від категорії естетичної вартості призведе до суцільного (а отже, деструктивного) релятивізму, такий акт практично неможливий через постійну необхідність виносити подібні судження як у суспільній, так і у приватній сфері. Тому, аж ніяк не заперечуючи значний ступінь відносності та сконструйованості будь-яких естетичних уявлень, їхню неминучу ідеологічну і політичну забарвленість, третя група мислителів все-таки шукає шляхів нередуктивного збереження як універсального, так і часткового, як об'єктивного, так і суб'єктивного для адекватнішого реагування на збудники культурного розмаїття. Саме ці пошуки, на мою думку, найпродуктивніші, а тому найцікавіші для нас. Оскільки

ре-формулювання естетичної парадигми перебуває лише на початковому етапі, ці міркування, аж ніяк не претендуючи на надання остаточних відповідей, мають на меті винести деякі ключові моменти цієї проблематики на обговорення і осмислення нашої наукової спільноти. Отже, які ж стратегії пропонуються для узгодження вимог естетичної теорії та культурного плюралізму?

Чимало вчених ратує за відновлення естетики в правах у магістральній течії культурних студій, але на нових підставах. Як завжди, виважена і далека від крайнощів точка зору Е.Елліотта. Розмірковуючи про необхідні умови для надання молоді якісної – і при цьому мультикультурної! – гуманітарної освіти, він підкреслює недостатність для цього лише факту включення до університетських програм і навчальних планів творів, що вийшли з-під пер представників різних етнічних чи расових груп. Не менш важливо, як саме вони викладаються. Адже досить розповсюджена ситуація ізолювання подібних текстів від «справжньої літератури», вміщення їх у своєрідне дисциплінарне гетто, їхнє трактування викладачем суто як політичних чи соціальних висловлювань робить погану послугу справі мультикультуралізму. Такий підхід навіває уявлення про «меншовартість», естетичну нижчість таких творів, значення яких полягає буцімто тільки в їхньому ідеологічному навантаженні. Е.Елліотт стверджує необхідність у поверненні на нових засадах до естетичних критеріїв, до технік «ретельного читання» (close reading), скомпрометованих подекуди зарозумілою елітарністю «нових критиків». А щоб уникнути колишніх помилок, сучасному гуманітарію слід якомога більше розширювати свій культурний тезаурус. «Тепер, коли навчальні курси та антології включають багатьох письменників, раніше відсутніх там в силу расової, етнічної, гендерної приналежності», вважає вчений, «і коли ми знову повертаємося до питань художніх форм та методів, нам потрібно розробити знаряддя, які допоможуть нам зрозуміти, що ці письменники роблять саме як митці, щоб ми могли ефективніше викладати їхні твори»⁸⁸. Єдиний шлях до цього – підвищувати свої знання щодо мов, культур, мистецьких традицій тих частин світу, вихідці з яких зробили значний внесок до формування культури США; у такий спосіб «ми зможемо набагато краще показувати своїм студентам, чому тексти авторів афро-американського, азіато-

американського, латиноамериканського походження такі багаті й надають таке велике естетичне задоволення»⁸⁹. З ним погоджується Гайнц Ікштадт – на його думку, естетичний дискурс має знову стати частиною американських студій, «оскільки естетичне не заперечує політичних, етичних або історичних вимірів літературних текстів, а, навпаки, залучає їх всі, виступаючи посередником між ними»⁹⁰. Він переконаний, що «вартість художнього тексту ніколи не визначається лише його політичною спрямованістю або тією культурною працею, яку він виконує, позаяк всі випромінювані ним вартості естетично опосередковані»⁹¹. Врешті-решт, нагадає Ікштадт (і не можна не визнати його слушність), сутність літератури, так само як і умову її соціального та економічного існування складає здатність тексту до «перетину кордонів, подолання меж, уявного посідання місця Іншого або дослідження себе як Іншого»⁹². І хоча у цьому процесі неминуче присутній елемент самопроекції та самовинаходу, він, тим не менше, відкриває можливості для розуміння та спільного переживання.

Але сам по собі заклик повернути категорію естетичного до студентських аудиторій та наукового дискурсу ще не вирішує проблему, а, навпаки, ускладнює її. І тут напрям думки значної кількості дослідників визначає якраз слово «спільний». Необхідним кроком на шляху до більш відкритої теорії, яка дозволила б включити до області естетичного феномени, раніше виштовхувані на її узбіччя, вони вважають критичний перегляд концепту «універсальності». Для розуміння їхньої аргументації потрібний бодай короткий історичний екскурс.

Як відомо, новочасні естетичні концепції оформлюються, значною мірою, починаючи з середини XVIII ст. Сучасні соціологи та культурологи лівих переконань (Т.Іглтон, П.Бурд'є, Дж.Гілорі тощо) демонструють зв'язок цього процесу з тодішніми політико-економічними трансформаціями у суспільстві, доводячи, що автономізація сфери естетичного, її відокремлення від пізнавального та етичного були, хоча б як це парадоксально, уможливлені інтегруванням культурного продукування до царини загальнокапіталістичного виробництва. «Чиста» естетика виконувала функцію легітимізації ринкової економіки, надаючи буржуазії, на додаток до матеріального, ще й символічний «культурний капітал», якщо скористуватися термінологією П.Бурд'є. У роботі «Ідеологія естетичного» (1990) знаний філософ нео-

марксистського спрямування Террі Іглтон пов'язує бурхливий розвиток естетичної думки в Німеччині середини XVIII ст. з політичною необхідністю включити не контрольований до тих пір світ почуттів та відчуттів у сферу дії Розуму. Естетичне пізнання виступає посередником між узагальненнями розуму та конкретикою почуттів. Відтак естетика постає знаряддям, що дозволяє розуму розширити свій вплив на раніше (та інакше) недоступні для нього області людини і тим самим повніше підкорити її приписам держави. Саме тому естетичні концепти починають, на думку дослідника, відігравати, бодай непомітно, «надзвичайно важливу, активну роль у конституюванні домінантної [тобто буржуазної – Н.В.] ідеології»⁹³. Водночас, ідея автономності естетичного несе в собі потужний заряд опозиційності. Адже хоча закладена в ній модель суб'єктивності як саморегулятивної та самовизначальної необхідна була, насамперед, середньому класу для його успішної діяльності, в ній міститься і визвольницьке бачення людської природи як кінцевої мети, що протистоїть будь-яким формам домінування та інструменталізації. Тому естетика стає «партизанською тактикою таємного підризу, мовчазного опору, упертої відмови»⁹⁴.

Звернувшись до першоджерел, неважко перекоонатися, що концепція естетичного формулювалася спочатку через дискурс смаку, який містив у згорнутому вигляді її вузлові проблеми – і антиномію універсального-партикулярного, і питання про суб'єктивність чи об'єктивність почуття прекрасного, і проблему естетичного судження. У загальному сенсі можна говорити про рух теоретичної думки від концепту смаку до концепту естетичної «вартості». Відомо, що специфічні переживання, які з найдавніших часів охоплювали представників виду *Homo sapiens* під час зустрічей з прекрасним або величним, протягом століть не мали точного відповідника у людському словнику. Коли ж у XVIII ст. термін “естетичне” нарешті з'явився у німецькій філософській думці (трактат Олександра Баумгартена “Роздуми про поезію”, 1735), його було штучно створено від грецького кореня, що позначав чуттєве сприйняття. Отже, первинне значення слова відсилало до способу пізнання саме через безпосереднє сенсорне відчуття, що передувало розумовій абстракції. Саме до нього повертаються деякі сучасні теоретики (скажімо, Ю.Габермас) у бажанні знайти в естетичному протигау технічно-інструментальній раціональності новітнього часу.

Пізніше, коли у процесі напруженої інтелектуальної діяльності “естетика” поступово завойовувала місце під сонцем як повноправна галузь філософії, це відбувалося через спроби окреслити власне поле дослідження, зокрема, виокремити сферу естетичного задоволення як такого. Для цього його намагалися відділити від всіх інших видів задоволення – чуттєвого, практичного, навіть морального, хоча цей останній, ведучи родовід ще від Платона, опирався якнайдовше – про це свідчить стійкість тенденції до ототожнення “прекрасного” з “благим” (good) (див., наприклад, теорію морального почуття Е.Е.К.Шефтсбері та Ф.Хатчесона). Однією з необхідних віх на шляху до здобуття “естетичним” відносної автономності як особливої царини людського досвіду уявлялося проведення демаркаційної лінії між “відчуттям/почуттям” (сенсорно-емоційний рівень) та “судженням” (розумово-інтелектуальний рівень). Стверджуючи, що прекрасне не є якістю, притаманною самим речам, що «воно існує виключно у душі, котрий споглядає їх, і дух кожної людини бачить іншу красу»⁹⁵, Д.Юм у відомому есе “Про норму смаку” (1757) тим самим наголошує на суб’єктивній і індивідуальній природі наших естетичних суджень. Проте він тут же суперечить собі, називаючи прекрасним те, що «за загальною думкою, надає задоволення в усіх країнах і в усі часи» (курсив мій – Н.В.). Його висновок – «Принципи смаку всезагальні і майже, якщо не повністю, тотожні у всіх людей»⁹⁶ – де-історизує та універсалізує естетичне почуття. Так само він вносить корективи і до власної думки про суб’єктивність оцінок, припускаючи, що «в об’єктах є певні якості, які за своєю природою пристосовані до того, щоб породжувати ці особливі відчуття»⁹⁷.

Схожого висновку доходить і Е.Берк у впливовому трактаті про походження ідей піднесеного та прекрасного, опублікованому також у середині XVIII ст. Незважаючи на все різноманіття смаків, вважає він, є принципи смаку, «настільки спільні для всіх, настільки обґрунтовані та визначені, що завдяки цьому постає можливість переконливо обговорювати їх»⁹⁸. Естетичний смак для автора нерозривно пов’язаний з первинними відчуттями, що їх людина отримує з зовнішнього світу за допомогою органів почуттів і доповнює уявою; оскільки ж «будова органів чуття майже або зовсім однакова у всіх людей», їхній спосіб сприйняття зовнішніх об’єктів також однаковий.

Нарешті, в набагато складнішій естетичній концепції І.Канта, викладеній, головню, у "Критиці здатності судження" (1790), ключовим епітетом для визначення "чистого", "абсолютного" естетичного задоволення виступає "безкорисливе, незацікавлене", тобто позбавлене будь-яких корисливих мотивів та особистого зиску. "Будь-який інтерес шкодить судженню смаку і позбавляє його безпристрасності..."⁹⁹. Більше того, прекрасне не має й мети, що піддавалася б логічному визначенню (у цьому сенсі автор говорить про його «безцільну доцільність»). При цьому вже у першому параграфі свого розлогого викладу філософ підкреслює, що «судження смаку не є пізнавальне судження, тим самим воно не логічне, а естетичне судження, під яким розуміють те судження, визначальні засади котрого можуть бути лише суб'єктивними»¹⁰⁰. Проте далі Кант дещо змінює акценти, пов'язуючи з судженням смаку «претензію на суб'єктивну загальність»¹⁰¹, тобто універсальність сприйняття прекрасного, але лише як переживання, а не як феномена, що піддається логічному поясненню. Більше того, наявність такого спільного почуття, яке породжується вільною грою наших пізнавальних здібностей, проголошується необхідною умовою винесення смакового судження¹⁰².

Як бачимо, дискурс універсальності було закладено вже у засадних текстах новочасної естетичної теорії; інша річ, що її творцям не спало б на думку включити до поняття «загальності» німецького селянина, африканського негра чи навіть (хоча, можливо, й меншою мірою) власну дружину. Тобто, ця категорія мислилася в досить обмежених класових, расових, гендерних, культурно-освітніх координатах, автоматично залишаючи за своїми межами всіх, хто не відповідав певним вимогам. Як коментує П'єр Бурд'є, в естетиці Канта відбувається «універсалізація настроїв, пов'язаних з конкретними суспільними та економічними умовами»¹⁰³, зокрема, економічною свободою. Саме ці кордони прагнуть теоретично зняти сучасні науковці, зберігаючи при цьому ідею «універсальності» як потенційно демократичну. Авторитетний дослідник Сат'я Моганті ставить собі за мету поєднати розуміння будь-яких «цінностей» (у тому числі, естетичних) як соціально та історично змінних, з їхнім трактуванням, що виходить з глибини людської природи, «потреб та здібностей, притаманних всьому роду людському» (species-wide)¹⁰⁴. Такий підхід дозволяє стверджувати, що попри їхню залежність від багатьох

чинників, цінності все-таки можуть бути об'єктивними. Моганті ґрунтує свою аргументацію на не реалізованій до кінця на практиці, проте від цього не менш важливій ідеї європейського Просвітництва щодо «здатності до раціональної діяльності» (rational agency) як підстави для концепції рівності людей. Це здатність осмислювати власні думки та дії, а відтак спрямовувати та визначати власне життя. Вважаючи, що наші оцінки не є на 100% суб'єктивними, а стосуються якостей предметів, які існують незалежно від конкретних соціальних та культурних позицій, Моганті (як і його попередники у XVIII ст.) вбачає коріння сприйняття мистецтва у людській психофізіології. Реакція на нього пов'язана, на думку вченого, з генетичним устроєм, спільним для всіх людей, що й обумовлює принаймні часткову об'єктивність естетичних оцінок. Вочевидь, відбувається повернення до ідей класичної естетики на новому витку спіралі, коли первинне коло обраних як можливих реципієнтів прекрасного та піднесеного розширюється до масштабів всього людства. На це звертає увагу і Джайлз Ганн – Моганті, констатує він, рухається «назад до Канта» у своєму переконанні, що «засвоїти уроки по відношенню до культурного розмаїття, які нам, поряд з іншими дисциплінами, дає естетика, можна, лише засновуючи їх на, бодай обмеженому, моральному чи гуманістичному універсалізмі»¹⁰⁵. Реалізація цього бачення на практиці вимагає перенесення акцентів на порівняльні та кросс-культурні виміри у гуманітарних студіях. Саме в цьому полягає головна пропозиція Моганті щодо створення дійсно мультикультурної навчальної програми, де «наголос має бути зроблений на складних взаємозв'язках між етичними та естетичними цінностями» (курсив автора – Н.В.)¹⁰⁶.

Позиція вже згадуваного Т.Іглтона близька до вищевикладеної у тому, що він, як і Моганті, апелює до певних транс-історичних констант, справедливих для всіх людських спільнот. При цьому естетика цікавить його передусім тим, що надає модель вільної креативної гри, доступ до якої з прерогативи меншості має стати правом усіх. У силу біологічної будови тіла, зазначає науковець, всі суспільства повинні мати якісь форми праці і статевого відтворення, в процесі чого вступають у соціальні зв'язки, регулюванням яких займається політика; «всі людські істоти потребують тепла, відпочинку, живлення і притулку», всі люди слабкі та смертні, і хоча ці істини

завжди культурно обумовлені і різноманітно виявлені, це не заперечує їхньої транс-історичності¹⁰⁷. Така «натуралізація» людини, як і будь-яка інша методологія думки, не повинна абсолютизуватися, але має підказати, що найвищі цінності, принаймні частково, породжуються людською природою, а не є виключно результатом довільного вибору чи конструювання. Вважаючи за мету право кожної людини на творче самовиявлення, Іглтон вбачає в естетиці, за умови діалектичного підходу до неї, потужного союзника у досягненні цієї мети.

Таким чином, західна, зокрема, англо-американська теоретична думка поступово оговтується від розгубленості і навіть шоку, спричинених вторгненням до сфери естетичного об'єктів, створених Іншими/Інакшими, а отже, важких для інтерпретації у термінах традиційної (класичної та модерністської) естетики. Якщо крайні ліві відмовляють у праві на існування будь-яким естетичним судженням як надто глибоко вкоріненим у домінуючу суспільну ідеологію, а крайні праві не бажають і чути про можливість більш відкритого підходу до категорій краси та мистецтва, представники «золотої середини» намагаються знайти вихід у розширенні наших уявлень про ці категорії через подолання євроцентричних обмежень. Такий підхід вимагає серйозного опанування духовного континууму та мистецьких конвенцій інших культур, що, своєю чергою, неможливо без свідомих зусиль, але не заперечує суспільної цінності естетики як такої або досягнень західної культури. Зважаючи на неухильні глобалізаційні рухи сьогодення, саме він видається мені найбільш реалістичним та перспективним.

Як вже зазначалося, мультикультурний поворот у його теоретичний іпостасі пов'язують з постмодернізмом – перший нерідко розглядається як прямий «нащадок» другого, що успадкував від «батька» їхній спільний внутрішній стрижень, тобто глибокий скепсис щодо істинності «одноцвітного» бачення світу і переконаність у необхідності плекати його розмаїття. Тому варто подивитися на нелінійні стосунки, що склалися на порубіжжі століть між постмодернізмом і мультикультуралізмом – двома впливовими течіями наукової думки і суспільно-художньої практики.

Проймає вже мало не півстоліття з тих пір, як слово «постмодернізм» разом з означуваним ним комплексом уявлень впевнено вторглося не лише до культурної свідомості гуманітаріїв, а й до науково-популярного і навіть побутового вжитку людей, загалом далеких від абстрактного теоретизування. Якщо модель постмодернізму у вузькому сенсі слова – як літературного напрямку – була з більшим чи меншим ступенем консенсусу більш-менш оперативно сконструйована зусиллями літературознавців, то його кордони як глобального феномену, що охопив економіку та політику, соціологію й епістемологію, принципово опираються чіткому окресленню через притаманні йому іманентну невизначеність (“indeterminance” за термінологією І.Хассана), відкритість, багатозначність. Незважаючи на це, фахівці продовжують спроби висвітлити різні грані постмодерну і постмодернізму, або, радше, через них продовжується його саморефлексія. Отже, перефразуючи Ж.-Ф.Ліотара, спробуємо кинути оком на той (теоретичний) «стан постмодернізму», в якому застала його зміна століть, крізь призму взаємонакладання його положень з ідеями мультикультуралізму. Зазвичай, йдеться не про всеосяжну картину, навряд чи можливу на даному етапі, а лише про тенденції, що маніфестували себе у низці публікацій. Немає сумніву у тому, що інший підбір текстів виявив би інші (не виключено, що й прямо протилежні) напрями руху – це цілком узгоджується з принципово неоднозначним духом явища, яке є об’єктом обговорення.

Перше, що кидається в очі під час знайомства з розвідками про постмодернізм, які вийшли друком на межі століть, – це зміна їхньої тональності у порівнянні з попередніми десятиліттями. Можна констатувати, що пристрасті дещо вщухли. На зміну запеклій полеміці, жар котрої спричинила природа самого предмету і яка виводила суперечки про нього далеко за межі суто наукових дискусій, все частіше став приходити коректний академізм. Більше того, про постмодернізм вже нерідко йдеться у минулому часі, як про вже завершений етап культурного розвитку. У статтях, які намагалися встигати за «останнім зойком» критичної моди, постмодернізм поступається місцем більш «свіжим» концепціям – постколоніальній теорії та екокритиці, мультикультуралізму і теорії гіпертексту, які, втім, часто апелюють до постмодернізму як до свого попередника, ідейного натхненника і навіть джерела. Зокрема, теоретики

мультикультуралізму відкрито визнають, якою мірою вони зобов'язані постмодернізму, відзначаючи, що саме «обґрунтоване критичне викриття великих метанаративів, здійснене від імені постмодернізму, призвело у рух мультикультурні поривання»¹⁰⁸. Щодо самого постмодернізму, з ним, схоже, принаймні частково, відбулося те, що неодноразово траплялося і в минулому з опозиційними, навіть різко критичними щодо домінантного дискурсу інтелектуально-художніми проектами: вони раніше чи пізніше абсорбуються і комерціалізуються цим дискурсом, і це супроводжується поступовим затуханням їхніх викривальних імпульсів. Постмодернізм трансформується з епатажного бунту на розділ навчальної вузівської програми; отже, з цього «предмету» виникають посібники, подібні до «абетки» постмодернізму, складеної Джозефом Натолі¹⁰⁹. Цей процес зафіксувало чимало дослідників. Як зауважує Емі Ілайес, «може здатися, що засвоєний науково-викладацькими колами постмодернізм перетворився на корисну протипагу позитивістській мрії; розташувавшись на протилежному щодо позитивізму полюсі континууму, теорії постмодернізму стали частиною істеблішменту, проти якого ми виступаємо»¹¹⁰. Про комодифікацію його прозрінь та знахідок популярною культурою говорить Дж. Карлос Роу: «Все, що ранні постмодерністи пропонували як форми опору буржуазному світові автоматизованих рефлексів та знелюднення, нині можна придбати у супермаркеті»¹¹¹. А І.Хассан, ділячись тяжкими враженнями від виставки сучасного мистецтва, констатує, що постмодернізм на ній постає як «свого роду *belle époque*, з якої вихолощені героїзм, ілюзія, віра»¹¹².

Одним зі шляхів виходу з кризи аналізовані автори вважають повернення постмодерністської теорії і практики у сферу соціальної дії, від якої вони були на тривалий час відсторонені, перебуваючи у царині суто текстуальної реальності. Принагідно зазначимо, що загальнокультурне «повернення до історії», що спостерігається на Заході в останні десятиліття ХХ ст., чималою мірою зобов'язане своїм поширенням мультикультурному рухові. Ще у 1987 році І.Хассан підкреслював у постмодерністському проєкті конструктивний первень, стверджуючи, що «незгода була лише одним аспектом постмодерністської мотивації; другим аспектом було візіонерство, утопізм»¹¹³. Ученого турбувала небезпека абсолютного поглинання постмодернізму тотально руйнівною іронією деконструкції, здатної

цілком «нейтралізувати його утопічну волю». Попри всю неминущу вдячність майстрам демістифікації науковець був переконаний, що доба безплідного негативізму минула, настав час конструктивних кроків. Дещо пізніше загроза стала явною і для інших теоретиків, які відзначають необхідність повороту від чистої гри означників до соціального означуваного, назрілу потребу «теоретично осмислювати не мову, а навколишній світ». Прагнення повернути постмодерністську проблематику у річище історичного часу і простору простежується, зокрема, у низці сучасних розвідок, у чиїх назвах слова «історія» і «час» повторюються з частотою лейтмотиву. А оскільки у нинішній політико-культурній ситуації мова жодним чином не йде про єдиний історичний потік – у сучасній свідомості він розгалужується на множинність окремих «історій» та «контр-історій», – то ця тенденція неминуче тягне за собою питання, пов'язані зі взаєминами між постмодернізмом та мультикультуралізмом. Звернімося до відповідей на них, запропонованих деякими теоретиками.

У цитованих вище нотатках І.Хассана міститься спостереження, що вихідним пунктом для дослідника постмодернізму, як і раніш, залишаються спроби співвіднести його з семантою модернізму, присутньою в ньому. Монографію Джозефа Франчезе «Час і простір у наративі постмодерну» (1997) відділяє від виходу книжки Хассана десятиліття, проте ця думка залишається справедливою і стосовно неї. Але – і це прикмета часу – зіставлення з модернізмом здійснюється не з метою розведення у різні боки певних формальних ознак двох течій, а в епістемологічній площині, що у кінцевому рахунку виводить до історичної перспективи. Доводячи, що модерністська література прагне замкнути картину світу у свідомості суб'єкта, який володіє знанням, а постмодерністська сприяє діалогічним стосункам між суб'єктом та читачем/Іншим, Франчезе у такий спосіб готує свій висновок про репрезентацію постмодернізмом історії не як «процесу однолінійної еволюції», а як «мікроісторій», які «навмисно відтворюють діалектичні фрагменти»¹¹⁴. Завдяки цьому постмодернізм виходить за обмежувальні лінії високого чи пізнього модернізму й виривається за межі постійного теперішнього – того стягування часових обріїв, що характерне для періоду постмодерну. В результаті література постмодернізму виявляється протиставленою як модернізму, що ізолює та відчужує індивідуума, так і постмодерності, котра фрагментує

час і простір, утворюючи позбавлене сенсу та історії вічне теперішнє. Таким чином, згідно з Франчезе, вона не лише не відбиває і не створює стан постмодерну, а, навпаки, навіть протистойть йому. Тим самим розчищається простір для літератури мультикультуралізму, яка не вкладається у параметри того постмодернізму зі знаком «мінус», який неомарксистично охрестили «продуктом пізнього капіталізму». Так, Ф.Джеймисон докоряє постмодернізму тим, що будучи «шизофренією знаків», він «стирає» історію і являє собою «тривожний симптом хвороби суспільства, більше не здатного впоратися з часом та історією»¹¹⁵. Франчезе, зазвичай, не перший, хто висуває ідею плюралістичності історії в постмодерністській парадигмі – про це писав, зокрема, М.Калінеску ще 1986 року: «Постмодернізму...належить заслуга повторного відкриття проблеми історії як поля...як процесу..., коротше кажучи, як множинності безперервних/перервних знань та умінь, практики та контр-практики, як розмаїття традицій, а не як уявної Традиції, проти якої модернізм поставав в ім'я не менш уявної Втраченої Єдності»¹¹⁶. Характерним є те, що на зламі епох відчувається запит саме на таке бачення історії.

Вже згадуваний Сат'я Моганті у книжці «Літературна теорія і вимоги історії: постмодернізм, об'єктивність, мультикультурна політика» (1997) ставить собі за мету розробити засади «культурної політики, спроможної сполучати радикально універсальне моральне бачення зі справжнім мультикультуралізмом»¹¹⁷. Він узявся за розв'язання, мабуть, однієї з найскладніших проблем з тих, що стоять перед адептами мультикультурності. З одного боку, вони не можуть уникнути критики універсалізму з його презумпцією існування «вічних», незмінних епістемологічних, етичних, естетичних цінностей, з другого – опиняються перед загрозою тотального релятивізму, який, здавалося б, неминуче впливає з такої позиції. Це один з тих вузлів, де проблематика мультикультуралізму щільно змикається з проблематикою постмодернізму (про спроби вирішити цю дилему в естетичній площині йшлося вище). Зрозуміло, що цей момент виявляється найуразливішим місцем для критики мультикультурних теорій з неоконсервативних позицій¹¹⁸. Проте й самі прихильники цих теорій визнають необхідність у глибшій розробці проблеми. Так, Д.Т.Гольдберг відзначає, що їм аж ніяк не поталанило теоретично обґрунтувати не-універсалістський підхід, оскільки натомість вони пропонували вельми спрощене (а тому небезпечне) розуміння культурного релятивізму. Адже якщо істина

співвідноситься виключно з групою, яка її проголошує, тоді будь-які претензії на істинність, хоча б які невинуватені, мають рівні права на існування. Виходить, що відмова від «об'єктивності» як облуди, під прикриттям котрої відбувається нав'язування євроцентричних вартостей, обертається відмовою й від будь-якої точності. Висновок науковця – «Більш ґрунтовна і більш тонко нюансована концепція релятивізму, що лежить в основі мультикультурного проекту, дозволить провести розмежування між більш чи менш справедливими претензіями на істину, більш чи менш виправданими цінностями (на противагу претензіям на Істину чи Добро з великої літери)» – переконує лише почасти¹¹⁹. До його власних рекомендацій з цього приводу звернімося дещо пізніше, а зараз повернімося до того, що пропонує для розв'язання цієї суперечності Моганті. Спочатку він погоджується з постмодерністською тезою щодо історичної обумовленості будь-якого знання та неминучості в ньому ідеологічного ухилу, з визнанням неадекватності просвітницької ідеї «прогресу». Але далі стверджує, що постмодернізм виплескує з водою й дитину, руйнуючи будь-яку можливість реальної соціальної і політичної дії та заперечуючи здатність мови віддзеркалювати світ. Намагаючись знайти модель культурної політики, яка уникнула б як «імперіалістичного універсалізуючого позитивізму», так і постмодерністського «безсилового конструктивізму», дослідник звертається до «пост-позитивістської традиції». Варіант філософського реалізму, вона, на думку Моганті, «пропонує досить складні картини об'єктивності та розуму, спираючись на перегляді справжньої природи точних наук як складно узгоджених соціальних практик»¹²⁰. Отже, Моганті, з одного боку, визнає принаймні часткову соціальну опосередкованість будь-якого досвіду чи переживання, нерозривний зв'язок об'єктивності з суспільними та історичними умовами, а з другого – не приймає постулату про довільність та нестабільність цієї об'єктивності. Вочевидь, пафос його концепції спрямований на надання постмодерністській картині світу креативного потенціалу. Гольдберг, своєю чергою, пропонує на базі досить непростих філософських викладок переосмислити створену монокультурою антитетичну опозицію між універсальним та частковим, яка перебуває у центрі політичної епістемології, як контрастні взаємини між загальним та конкретним. І тоді «критичні, бунтівні, полівалентні варіанти мультикультуралізму» засновуватимуться не на аксіологічному

універсалізмі, а на «моральному прагматизмі». Цікаво, що до прагматичного плюралізму В.Джеймса апелює, як і його попередники століття тому, й І.Хассан; «плюралістичний Всесвіт» знаного філософа уявляється вченому найбільш адекватною моделлю нашого сьогодення існування у світі, «до якого постмодернізм пробуджує нас в історії по сей бік одноголосної ночі»¹²¹.

Полівалентність історичного складника постмодернізму змушує звернутися до динаміки образу «Іншого» в теорії та практиці. Попри величезну увагу, приділену «Іншому» у постструктуралізмі та деконструктивізмі, як гадає Дж.К.Роу, узагальненість та умоглядність цієї категорії в наукових побудовах затьмарювала конкретність реальних соціальних «інших». Через це, а також через етноцентризм та патріархальність постмодерністських експериментальних текстів, до 1980-х років ті «інші» з підозрою ставилися до теоретичних підвалин постмодернізму. Однією з характерних прикмет його пізнішого стану Роу як раз і вважає широке звернення афро-американської, феміністичної, постколоніальної теорій до методології сучасних європейських шкіл думки. Саме у них абстрактна логічна потреба деконструктивістів у знайденні в дискурсі Іншого мотивацію для боротьби проти формалізованого, центрованого дискурсу реальності набуває політично визначених рис і дає відчутні результати¹²². С.Моганті розглядає проблему «постмодернізм та Інший» у більш теоретичному ключі. Ставлячи під сумнів необхідність представляти Іншого як радикально окремого від нас, він пропонує уточнити, «наскільки Іншим є Інший?» Відтак, питання повертається до знаходження платформи спільності з Іншим без редукування його до «себе». Таку платформу Моганті бачить у здатності до раціональної дії (rational agency), однаково притаманній, на його думку, всім людям, незалежно від їхньої культурної приналежності¹²³. Цей спільний простір, що охоплює здатність «діяти цілеспрямовано» та «мати значиму історію», й підлягає сьогодні опрацюванню та дослідженню. Віра у потенціал «раціо», що об'єднує людей, зближує концепцію Моганті з думкою Ю.Габермаса про універсальність розуму, яка висувається в ім'я справедливості та ідей Просвітництва у прихованій полеміці з позицією¹²⁴ Ж.Ф.Ліотара, для котрого розум здатний лише породжувати нові закріпачувальні метанаративи.

Нарешті, до дискурсу про постмодернізм як досить важливий (а для когось й визначальний) чинник входить і саме пост-індустріальне суспільство, скріплене новітніми інформаційними технологіями. Дж.К.Роу, зокрема, констатує фактично «текстуальний» характер всієї сучасної соціальної діяльності і надзвичайну потужність систем означування (сигніфікації). Як наслідок, репрезентація, особливо прийоми риторики, набувають у соціумі безпрецедентного значення. «Сьогодні цінність всього, що виробляється, як зі слів, так і з матерії, вимірюється не так рівнем споживання, як рівнем обертання», пише він¹²⁵. Роу вельми скептично налаштований щодо нібито суцільної відкритості західного суспільства багатоголосому полілогу, який є ідеалом (або хассанівською «утопією») для провісників «конструктивного» постмодернізму. Він вважає, що нескінченний обмін думками у засобах масової інформації – це лише видимість, театр, де всі «Інші» – представники радикальних політичних та етнічних рухів, феміністки тощо – не більше, ніж актори. Справжня семіотична влада належить не їм, а тим самим володарям фінансової моці, тільки сьогодні це менш очевидно, ніж у минулому. Щоб зрозуміти, а відтак, спробувати змінити цю ситуацію, вважає Роу, теорія постмодернізму має враховувати економічні аспекти життя суспільства. Вчені повинні серйозно брати до уваги вплив та комплексну природу ЗМІ й удосконалювати логіку постструктуралізму з тим, щоб вона ефективніше оголювала сутність естетичної ідеології постмодерністських суспільств. Роу дуже категоричний у постулюванні відмирання літератури та твердженні, що «лише ступінь, до якого письменники - постмодерністи... зможуть знайти спільну мову зі ЗМІ та їхньою аудиторією, визначить, чи зникне письмо – і як література, і як її інтерпретація – чи трансформується під впливом сучасних електронних засобів...»¹²⁶. Подібних висновків доходив і Хассан, констатуючи, що сучасні соціальні теорії потребують оновлення, позаяк не в змозі впоратися з новизною, складністю, примхливістю та невловимістю нових технологічних реалій. Йому ввижалося, що рухи постструктуралістів у цьому напрямі надто глибоко вкорінені у мову, яка постійно метафоризує суть нашого життя. На його погляд, кібернетичному й семіотичному суспільству, зітканому зі знаків, «де відбуваються постійні зміни, опосередкування, зміщення, блокування

та плин», більш відповідає «транс-активна модель», яка певною мірою знімає вже беззмисловні традиційні опозиції між «правими» та «лівими», «базисом» і «надбудовою», «матеріалізмом» та «ідеалізмом», «суспільством» і «особистістю».

Отже, можна говорити про те, що у стосунках між постмодернізмом та мультикультуралізмом відбулася своєрідна «зміна ролей». Якщо на попередніх етапах культурної трансформації теоретичне підґрунтя постмодернізму виявилось живильним середовищем для розвитку ідей мультикультуралізму, продиктованого нагальними суспільними потребами, то надалі (у тому числі, і сьогодні) спостерігається зворотний вплив. Розворот культури до історичного і культурного Іншого, спричинений мультикультурними віяннями, вніс корективи у траєкторію еволюції постмодернізму, визначив шляхи пошуку його подальших перспектив. Вчені, праці яких обговорювалися у цьому підрозділі, гадають, що результати цього глобального проекту мають вийти за межі абстрактного теоретизування і матеріалізуватися у суспільних змінах. А для цього необхідно в той чи той спосіб здійснити кидок від суто текстуального виміру до соціально-історичного. До завдань, що вимагають на цьому шляху обов'язкового розв'язання, відносяться, зокрема, пошуки можливостей дискурсивного сполучення «себе» з «іншим» – скажімо, через «здатність до раціональної дії» (Моганті) або через «відкриту для всіх різномірність, досягну у ході гібридної взаємодії» (Гольдберг). Достатньо голосно лунає у висловлюваннях науковців і тема неминучості врахування нових техногенних чинників розвитку людства (Роу, Хассан). Водночас, хотілося б поділяти, можливо, надто ідеалістичну й навіть наївну, але по-людському мудру надію професора Хассана на те, що люди не можуть довго жити без віри. «Якщо постмодернізм взагалі вказує у якомусь напрямку», пише він, «то наразі він вказує на щось, що перебуває за межами жалоби і ностальгії за втраченими вірами минулого»¹²⁷. Враховуючи принциповий плюралізм нинішньої культурної парадигми, закономірно припустити, що таких «щось», ймовірно, не одне, а ціла низка, і їхні абрисы поки що неясні, проте сама їхня з'ява на теоретичному виднокраї достатньо знаменна.

- ¹ Dearborn M. Pocahontas' Daughters: Gender and Ethnicity in American Culture. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1986. – P.4.
- ² Howells W.D. Criticism and Fiction. – N.Y.: New York Univ. Press, 1959. – P.198.
- ³ Гарланд Х. Крушение кумиров // Писатели США о литературе: Сб.статей. – М.: Прогресс, 1974. – С.87.
- ⁴ Kermode F. Canon and Period // History and Value – Oxford: Clarendon Press, 1988. – P.114.
- ⁵ Foucault M. The Confession of the Flesh // Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977. – N.Y.: Pantheon Books, 1980. – P.198.
- ⁶ Levine L. The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History. – Boston: Beacon Press, 1996. – P.98.
- ⁷ Lodge D. Goodbye to All That // The New York Review of Books. – May 27, 2004. – P.39.
- ⁸ Elliott E. & C Svonkin. New Directions in American Literary Scholarship 1980-2002. – Washington, D.C.: BECA, 2004. – P.31.
- ⁹ Sollors W. Introduction: After the Culture Wars, or, From "English Only" to "English Plus" // Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity and the Languages of American Literature. Ed. by W.Sollors. – N.Y. & L.: New York Univ. Press, 1998. – P.7.
- ¹⁰ Kernan A. In Plato's Cave. – New Haven & L.: Yale Univ. Press, 1999. – P.XVI.
- ¹¹ Bloom H. The Western Canon. The Books and Schools of the Ages. – N.Y. – San Diego –L.: Harcourt, Brace, & Co., 1994. – P.20.
- ¹² Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. – Chicago & L.: The Univ. of Chicago Press, 1994. – P.24.
- ¹³ Makaryk I. (gen.ed.). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. – Toronto: Univ. of Toronto Press, 1994. – P.514.
- ¹⁴ Rosen Ch. Culture on the Market // The New York Review of Books. – Nov.6, 2003. – P.71.
- ¹⁵ Див. Norriega Ch. Beautiful Identities // Aesthetics in Multicultural Age. Ed by E.Elliott. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 2002. – P.255.
- ¹⁶ Bloom H. Op.cit., p.20.
- ¹⁷ Ibid., p.3.
- ¹⁸ Ibid., p.4.
- ¹⁹ Ibid., p.7.
- ²⁰ Smith B. H. Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. – Cambridge: Harvard Univ. Press, 1988. – P.47.
- ²¹ Ibid., p.48.
- ²² Mararyk I. Op.cit., p.515.
- ²³ Bérubé M. The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies. –N.Y. & L.: New York Univ. Press, 1998. – P.31.
- ²⁴ Eagleton T. Literary Theory: An Introduction. – Oxford: Blackwell, 1983. – P.24.
- ²⁵ Ibid., p.11.
- ²⁶ Bercovitch S. The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America. – N.Y. & L.: Routledge, 1993. – P.11.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Bloom H. Op.cit., p.519.
- ²⁹ Bercovitch S. Op.cit., p.VIII.
- ³⁰ Columbia Literary History of the United States. – N.Y.: Columbia Univ. Press, 1988. – P.XIII.
- ³¹ Lauter P. From Walden Pond to Jurassic Park: Activism, Culture and American Studies. – Durham &L.: Duke Univ. Press, 2001. – P.180.
- ³² Ibid., p.188.

- ³³ Guillory J. *Op.cit.*, p.VIII.
- ³⁴ *Ibid.*, p.18.
- ³⁵ *Ibid.*, p.340.
- ³⁶ *Ibid.*, p.52.
- ³⁷ Eagleton T., *Op.cit.*, p.13.
- ³⁸ Guillory J. *Op.cit.*, p.269.
- ³⁹ *Ibid.*, p.325.
- ⁴⁰ Sollors W. A Critique of Pure Pluralism // *Reconstructing American Literary History*. Ed. by S.Bercovitch. – Cambridge, Mass. & L.: Harvard Univ. Press, 1986. – P.256.
- ⁴¹ Buell L. Circling the Spheres: A Dialogue // *American Literature*. – 70 (3), 1998. No More Separate Spheres! – P.469.
- ⁴² Fishkin Sh. F. Interrogating 'Whiteness', Complicating 'Blackness': Remapping American Culture // *American Quarterly*. – 47(3). – 1995. – P.456.
- ⁴³ Erkkila B. Ethnicity, Literary Theory, and the Grounds of Resistance // *American Quarterly*. – 47(4). – 1995. – P.589.
- ⁴⁴ Wonham H. Introduction // *Criticism and the Color Line. Desegregating American Literary Studies*. Ed. by H. B. Wonham. – New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1996. – P.14.
- ⁴⁵ Sollors W. Introduction: The Invention of Ethnicity // *The Invention of Ethnicity*. Ed. by W. Sollors. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1989. – P.X.
- ⁴⁶ Babb V. *Whiteness Visible: The Meaning of Whiteness in American Literature and Culture*. – N.Y. & L.: New York Univ. Press, 1998. – P.10.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p.16.
- ⁴⁸ Rogin M. The Two Declarations of American Independence // *Representations*. – 0 (55), Special Issue: Race and Representation: Affirmative Action (Summer, 1996). – P.13.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ Babb V. *Op.cit.*, p.37.
- ⁵¹ *Ibid.*, p.177.
- ⁵² Nash G. The Hidden History of Mestizo America // *The Journal of American History*. – 82(3), (Dec., 1995). – P.949.
- ⁵³ Див. Fairclough A. Blood Weddings: America's History of Public and Private Prejudice // *TSL*, No 5157 (Feb.1, 2002). – P.5.
- ⁵⁴ Sollors W. Neither Black, Nor White, Yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature. – N.Y., Oxford: Oxford Univ. Press, 1997. – P.4.
- ⁵⁵ Nash G. *Op.cit.*, p.954.
- ⁵⁶ Sollors W. 1997, p. 15..
- ⁵⁷ *Ibid.*, p.359.
- ⁵⁸ Morrison T. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature // *Criticism and the Color Line. Desegregating American Literary Studies*. Ed. by H. B. Wonham. – New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1996. – P.18.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p.23.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p.27.
- ⁶¹ Morrison T. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. – Cambridge, Mass., & L.: Harvard Univ. Press, 1992. – P.90.
- ⁶² *Ibid.*, p.44.
- ⁶³ Fishkin Sh. F. Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1993. – P.142.

- ⁶⁴ Sollors W. A Critique of Pure Pluralism // *Reconstructing American Literary History*. Ed. by S.Bercovitch. – Cambridge, Mass. & L.: Harvard Univ. Press, 1986. – P.243.
- ⁶⁵ Prospects. – 1985. – No.9. – P.435-436.
- ⁶⁶ Kurin R. Folklife in Contemporary Multicultural Society. Presentation at the International UNESCO Symposium "Folklife in Contemporary Life". – Typerscript. – Kiev, May 24-29, 1990. – P.4.
- ⁶⁷ Geners U. Some Comments on the Anthropology of Ethnicity in the United States // *Ethnicity in the Americas*. – The Hague and P.: Mouton, 1976. – P.435.
- ⁶⁸ Sanders M. American Modernism and the New Negro Renaissance // *The Cambridge Companion to American Modernism*. Ed. by W. Kalaidjian. – Cambridge, N.Y.: Cambridge Univ. Press, 2005. – P.129.
- ⁶⁹ Study and Experience: An Interview with Ralph Ellison // *Chant of Saints. A Gathering of Afro-American Literature, Arts and Scholarship*. Ed. by M.S.Harper, R.B.Stepto. – Urbana-Chicago-L.: Univ. of Illinois Press, 1979. – P.458.
- ⁷⁰ Adell S. Double Consciousness/Double Bind. Theoretical Issues in 20th c. Black Literature. – Urbana & Chicago: Univ. of Illinois Press, 1994. – P.4.
- ⁷¹ Benitez-Rojo A. The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective. – Durham, N.C.: Duke Univ. Press, 1992. – P.26.
- ⁷² Висоцька Н.О. На перехресті цивілізацій. Афро-американська драма як мультикультурний феномен. – К.: КНЛУ, 1997.
- ⁷³ Miyoshi M. Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality // *Comparative Literature*. – Vol. 53. – No 4. – all 2001. – P.287.
- ⁷⁴ Gunn G. Introduction: Globalizing Literary Studies // *PMLA Journal*. – Vol.116. – No 1. – January 2001. – P.29.
- ⁷⁵ Jay P. Beyond Discipline? Globalization and the Future of English // *PMLA Journal*. – Vol.116. – No 1. – January 2001. – P.46.
- ⁷⁶ Said E. Globalizing Literary Study // *PMLA Journal*. – Vol.116. – No 1. – January 2001. – P.64.
- ⁷⁷ Times Literary Supplement. – May 10, 2002. – P.14.
- ⁷⁸ Pizer J. Goethe's "World Literature" Paradigm and Contemporary Cultural Globalization // *Comparative Literature*. – Vol.52. – No 3, Summer 2000. – P.225.
- ⁷⁹ Greenblatt S. Racial Memory and Literary History // *PMLA Journal*. – Vol.116. – No 1. – January 2001. – P.53.
- ⁸⁰ Jay P. Op. cit., p. 44.
- ⁸¹ Levine L. Op. cit., p.85.
- ⁸² Dayan J. A Receptacle for That Race of Men": Blood, Boundaries, and Mutations of Theory // *American Literature*. – Vol.67. – No 4. – December 1995. – P.801; Cheyfitz E. What Work Is There for Us to Do? American Literary Studies or Americas Cultural Studies? // *American Literature*. – Vol.67. – No 4. – December 1995. – P.843.
- ⁸³ Buell L. Op.cit., p.479.
- ⁸⁴ Elliott E. Introduction: Cultural Diversity and the Problem of Aesthetics // *Aesthetics in a Multicultural Age*. Ed. by E. Elliott, L. Freitas Caton, J. Rhyne. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 2002. – P.6.
- ⁸⁵ Ibid., p.10.
- ⁸⁶ Guillory J. Op.cit., p.274.
- ⁸⁷ Smith B.H. Op.cit., p.34.
- ⁸⁸ Elliott E. Op.cit., p.14.
- ⁸⁹ Ibid., p.16.
- ⁹⁰ Ickstadt H. Toward a Pluralist Aesthetics // *Aesthetics in a Multicultural Age*. Ed. by E. Elliott, L. Freitas Caton, J. Rhyne. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 2002. – P.265.
- ⁹¹ Ibid., p.269.
- ⁹² Ibid., p.271.

- ⁹³ Eagleton T. *The Ideology of the Aesthetic*. – Oxford: Blackwell, 1990. – P.4.
- ⁹⁴ Ibid., p.369.
- ⁹⁵ Юм Д. О норме вкуса // Юм Д. Сочинения в 2-х т. Т.2. – М.: Мысль, 1996. – С.625.
- ⁹⁶ Там само, с.635.
- ⁹⁷ Там само, с.629.
- ⁹⁸ Берк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. – М.: Искусство, 1979. – С.48.
- ⁹⁹ Кант И. *Критика способности суждения*. – М.: Искусство, 1994. – С.91.
- ¹⁰⁰ Там само, с.70-71.
- ¹⁰¹ Там само, с.79.
- ¹⁰² Там само, с.107.
- ¹⁰³ Bourdieu P. *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*, transl. R.Nice. – Cambridge: Harvard Univ. Press, 1984. – P.493.
- ¹⁰⁴ Mohanty S. P. Can Our Values be Objective? On Ethics, Aesthetics, and Progressive Politics // *Aesthetics in a Multicultural Age*. Ed. by E. Elliott, L. Freitas Caton, J. Rhyne. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 2002. – P.41.
- ¹⁰⁵ Gunn G. *The Pragmatics of the Aesthetic* // *Aesthetics in a Multicultural Age*. Ed. by E. Elliott, L. Freitas Caton, J. Rhyne. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 2002. – P.74.
- ¹⁰⁶ Mohanty S. *Op.cit.*, p.56.
- ¹⁰⁷ Eagleton T. *The Ideology of the Aesthetic*. – Oxford: Blackwell, 1990. – P.410.
- ¹⁰⁸ Goldberg D.T. *Introduction: Multicultural Conditions* // *Multiculturalism: A Critical Reader*/ Ed. by D.T.Goldberg. – Malden, MA & Oxford : Blackwell Publishers, 1997. – P.14.
- ¹⁰⁹ Natoli J. *A Primer to Postmodernity*. – Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- ¹¹⁰ Elias A. J. *And the Beat Goes On: Defining Postmodernism and Its Other* // *Contemporary Literature*. – The Univ. of Wisconsin Press. – Spring 1999. – Vol.40. - No1. – P.162.
- ¹¹¹ Rowe J.C. *Postmodernist Studies* // *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*. – N.Y.: MLA, 1992. – P.202
- ¹¹² Hassan I. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. – Ohio State Univ. Press, 1987. – P.229.
- ¹¹³ Ibid., p.216.
- ¹¹⁴ Frances J. *Narrating Postmodern Time and Space*. – Albany State Univ. of New York Press, 1997. – P.107
- ¹¹⁵ Jameson F. *Postmodernism and Consumer Society* // *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. by Hal Foster. – Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983. – P.117
- ¹¹⁶ Calinescu M. *Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization* // *Approaching Postmodernism*. Ed. by D.Fokkema & H.Bertens. – Amsterdam: John Benjamins, 1986. – P.252
- ¹¹⁷ Mohanty S.P. *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*. – Ithaca, N.Y. & L.: Cornell UP, 1997. – P.XII
- ¹¹⁸ Див. про це у першому розділі цієї книжки.
- ¹¹⁹ Goldberg D.T. *Op.cit.*, p.15.
- ¹²⁰ Mohanty S.P. *Op.cit.*, pp.18-19.
- ¹²¹ Hassan I. *Op.cit.*, p.230.
- ¹²² Rowe J.C. *Op.cit.*, pp.197-199.
- ¹²³ Mohanty C.P. *Op.cit.*, p. 137.
- ¹²⁴ Див. Habermas and Modernity. Ed. by R. Bernstein, Cambridge, Mass., 1985
- ¹²⁵ Rowe J.C. *Op.cit.*, p.202.
- ¹²⁶ Ibid., p.204.
- ¹²⁷ Hassan I. *Op.cit.*, p.229.

П. НОВІ ІМЕНА – НОВІ ТЕКСТИ – НОВІ ХУДОЖНІ МОДЕЛІ: ФРАГМЕНТИ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОЗАЇКИ

Дискусії навколо культурного плюралізму у США, яким було присвячено попередній розділ, ведуться, насамперед, у сфері теорії (філософської, політичної, соціальної тощо) та суспільної практики, тоді як реальний літературний процес часто-густо залишається за їхніми дужками. У цій частині зроблено спробу подивитися на співвідношення між розглянутими вище теоретичними побудовами та живим мистецтвом слова останніх десятиліть, яке, власне, 1) породжує ці побудови; 2) віддзеркалює їх, та (звісно, якщо йдеться про якісну літературу) майже неминуче 3) виходить за їхні межі, підтверджуючи безсмертний вислів Й.-В.Гете про “суху теорію” й “вічнозелене” дерево життя. Таке зіставлення сприятиме й визначенню того, чим саме нові тексти завдячують національній традиції, а чим – відповідають на запити постмодерного й мультикультурного стану. Як було продемонстровано вище, сьогодні відчутна гравітація національної культури до нової цілісності, що мислиться, однак, не на засадах однорідності, а на принципах гетерогенності, гібридності та багатоголосся. Мультикультурні імпульси взаємодіють з постмодерністськими, обумовлюючи типологічні риси, загалом притаманні красному письменству нашої доби, – багатоскладовість, жанрову та стильову конвергенцію, стирання будь-яких розділових знаків між різними «відділками» культури, поширеність «прикордонних» художніх утворень, інтермедіальність. В американському варіанті ці загальнокультурні особливості модифікуються різними формами інтеракції з багатим і різноманітним спадком національної літератури.

Поряд з оглядовими статтями розділ містить розвідки, присвячені окремим авторам або творам, які з тих чи тих причин (зазвичай, суб'єктивних) видалися мені гідними уваги. Відтак, ці нотатки аж ніяк не претендують на презентацію всеосяжної картини американської прози порубіжжя століть – як зазначено у назві, це лише фрагменти мозаїки, або, якщо скористатися іншою метафорою, розрізнені мазки до полотна, яке буде написане пізніше, коли часова дистанція дозволить чіткіше побачити те, що сьогодні проглядає «крізь скло, тьмяно». Водночас, хочу сподіватися, що спостереження, зафіксовані по гарячих слідах літературних подій, стануть у пригоді майбутнім історикам американської словесності кінця XX – початку XXI ст.

Намір запропонувати будь-які твердження про сучасний стан якоїсь національної літератури, так само, як і спрогнозувати ймовірні напрямки її подальшого розвитку завжди нашоветується, перш за все, на складність відбору матеріалу для аналізу. Якими критеріями керуватися, щоб забезпечити хоча б мінімальний рівень репрезентативності розглянутих текстів, а відтак, об'єктивності? Незважаючи на оплакуваний всіма кінець "Тутенбергової галактики", американські видавництва щороку випускають сотні тисяч томів, які наводнюють полиці книгарень та бібліотек. Спроба зорієнтуватися у цьому "океані історій" (С.Рущді) і досягти безпечної гавані більш-менш виправданих та обґрунтованих узагальнень здається ризикованою, якщо не безнадійною справою. У цій складній ситуації провідними зірками для оглядача можуть стати такі показники, як усталена літературна репутація автора; думки авторитетних критиків; нагородження твору Пулітцерівською премією; включення його до списку бестселерів. Якщо перший та другий критерії певною мірою гарантують якість, то третій дозволяє простежити динаміку офіційного визнання, тоді як четвертий актуалізує рецептивний вимір літератури – засвідчуючи успіх у широкої публіки, він говорить про панівні суспільні смаки не менше (якщо не більше), ніж про сам твір. Отже, тексти, про які йдеться нижче, належать до однієї або декількох з названих категорій, котрі нерідко (хоч і не завжди) перетинаються. Безперечно, немаловажну роль відіграли й мої власні літературні уподобання, що обумовлює не просто неминучу, а й принципову суб'єктивність здійсненого огляду.

Твори Дж.К.Оутс ("Середній вік: романтичний роман") та Енн Тайлер ("Давно, коли ми були дорослі"), опубліковані 2001 року, загалом відповідають горизонту очікувань читача щодо цих письменниць, тоді як "Тертруда і Клавдій" Дж.Апдайка (2000) та збірка Еліс Вокер "Вперед рухаються з розбитим серцем" (2001) здатні здивувати прихильників творчості їхніх авторів. Сполучаючи дві свої манери письма – "реалістичну" та "романтичну", – Оутс пропонує захопливу історію віддзеркалень та відлунь образу героя, з загибелі котрого починається роман, в долях людей, що любили його. Дія відбувається на тлі точних замальовок із життя забезпеченого середнього класу.

Щодо Тайлер, за словами критика, її п'ятнадцятий роман – це “ще одна просто розказана історія про родинні обов’язки, які є й тягарем, і благословенням”, тобто про те, що цікавить авторку впродовж усієї творчої діяльності. Головна героїня, 53-річна Ребекка Давіч, раптом розуміє, що “вона перетворилася на когось іншого”. Дію роману приводять у рух її трагікомічні спроби повернутися назад, докорінно змінити своє життя, які завершуються усвідомленням, що “твое справжнє життя – це те, яке ти прожила”. Апдайк, з другого боку, ступає на відносно нову територію, надаючи свій варіант передісторії Гамлета з яскраво вираженої феміністичної позиції. А Вокер, не відмовляючись від притаманної їй останніми роками публіцистичності, представляє варіації на невичерпну тему кохання.

На відміну від попередньої групи авторів, імена літераторів – лауреатів Пулітцерівської премії початку століття, поки що мало відомі у нас, хоч тією чи тією мірою визнані у себе вдома. Ричард Руссо, який отримав цю нагороду 2002 р. за свій твір “Емпайр Фоллз”, використовує класичну романну модель, вміщуючи героя, Майлза Робі, в гушавину соціальних та особистих проблем на тлі життя провінційного містечка, що перебуває у стані занепаду. Пожертвувавши науковою кар’єрою заради сім’ї, Майлз, образ якого змальований з певною психологічною глибиною, працює в маленькій кав’ярні. Його серйозні особисті проблеми нерозривно переплетені з колективними побоюваннями та тривогами мешканців містечка. Роман Майкла Чейбона “Дивовижні пригоди Каваліра та Клея” (Пулітцерівська премія 2001 р.) відрізняється ще ширшим епічним розмахом; його дія охоплює різні континенти, відтворюючи історію двох геніальних юнаків – творців непереможного героя коміксів, Втікача-Ескейпіста, в добу розквіту цього жанру масової культури в США (кінець 1930-х – початок 1950-х рр.). Рух між материками відіграє важливу роль і в оповіданнях Джампі Лагірі (збірка “Тлумач хвороб”, Пулітцерівська премія 2000 р.), в яких ця молода мешканка Нью-Йорку індійського походження “подорожує” між культурами, інтерпретуючи їх одну для одної, як персонаж її заголовного твору.

Нарешті, бестселер Джонатана Френзена – роман “Виправлення” (2001), номінований на Пулітцерівську премію 2002 року (у 2001 р. він отримав престижну премію National Book Award), є найширшим

за задумом. В ньому присутні риси традиційного сімейного епосу (600-сторінковий твір простежує життя двох поколінь родини Ламбертів – Енід та Альфреда, мешканців містечка на Середньому Заході, та їхніх двох синів та дочки, які переїхали до великих міст), але епосу, переписаного в постмодерністському ключі, із застосуванням параноїдальних псевдосоціальних фантомів в душі Пінчона та гротескової образності. Кожний персонаж болісно відчуває потребу внести “виправлення” у своє життя (метафора назви функціонує в тексті на множинних рівнях), але жодні зовнішні зміни не здатні надати їм внутрішньої гармонії.

Всі ці нові твори, вибрані якоюсь мірою (хоч і не цілком) доволіно, відрізняються між собою щодо проблематики, наративних модальностей та прийомів, ступеню міметичності. Проте, на мою думку, в них можна виділити низку спільних рис, що виправдовує погляд на ці твори як на єдиний великий килим, чий специфічний орнамент завдячує своєю появою часопросторові його створення – Америці порубіжжя століть.

Перший момент, що об’єднує ці твори, очевидний майже до тривіальності – в більшості з них відбувається, принаймні частково, у родинному оточенні. Сім’я, найприродніше середовище розгортання приватного “епосу нового часу”, упродовж десятиліть слугувала в американській літературі своєрідним випробувальним полігоном, де програвалися різноманітні історичні, суспільні, психологічні конфлікти. Їхній широкий спектр охоплював мало не всі аспекти національної моделі буття – від тягара минулого до нудоти сучасної “Сабербії”, від відсутності у жінки “власної кімнати” в контексті патріархального устрою до зневіри чоловіка у суспільстві, заснованому на расизмі, від впливу соціуму на найінтимніші стосунки до екзистенційної порожнечі у людських зв’язках. Більше того, на думку В. Б. Майклза, “нові структури національної ідентичності стали формулюватися в США саме в категоріях родинних стосунків (на відміну, скажімо, від стосунків економічних або регіональних, чи навіть стосунків між поколіннями)”¹.

Цілком логічно, що сюжети творів будуються навколо неблагодіючих, або принаймні, не дуже щасливих родин, які (згадаємо Толстого), мають вищий естетичний потенціал. Так, герой

Ричарда Руссо, соціальний невдаха в очах усіх (і у власних в тому числі), з'являється в романі на грані втрати своєї “вже майже колишньої” дружини, яка кидає його заради пихатого вискокчи. Автобіографічна протагоністка Уокер поринає у минуле, намагаючись знайти причини краху свого щасливого міжрасового шлюбу, укладеного в розпалі руху за громадянські права, тоді як представлений Оутс колективний портрет багатих мешканців пригородів відкриває під лискучою поверхнею безлюб'я союзи з розрахунку, подружні зради та глибоку самотність. В оповіданнях Лагірі йдеться про влаштовані батьками шлюби між молодими людьми, що страждають від спадку традицій, які перешкоджають їм по-справжньому пізнати одне одного, та від культурної несумісності. Домислюючи події, що передують початку “Гамлета”, з перспективи Гертруди, Апдайк демонструє фатальні хиби в патріархальному конструюванні жіночого соціального простору. Часто рушійну силу творів становлять саме спроби героїв зрозуміти причини своїх сімейних негараздів, усунути їх, повернути втрачену гармонію, в процесі яких вони сягають глибшого самопізнання. На композиційному рівні бажання об'єднати родину інколи організує сюжет, чи то обґрунтовуючи кульмінаційну подію, як це відбувається в романі Френзена (де дія просувається у напрямку до злочасного “останнього Різдва разом”, на святкуванні якого наполягає стара Енід Ламберт), чи то створюючи низку міні кульмінацій – у романі Тайлер “Давно, коли ми були дорослі” Ребекка раз у раз намагається зібрати членів родини. (Безперечно, цей мотив в обох творах відсилає до більш раннього роману Тайлер “Обід в ресторані “Туга за домівкою”, де Езра Талл безуспішно намагався досягти того, щоб родина хоча б єдиний раз без скандалу досиділа до кінця обіду в його ресторані з такою промовистою назвою). Розрив між поколіннями – ще одна проблема, до якої звертається більшість зазначених творів. В цілому, розмаїті родинні кризи в них сигналізують про глибинні соціальні та психологічні проблеми в макросвіті, і виступають радше як їхні метонімії, ніж як абстрактні екзистенційні узагальнення.

Ще одна точка сходження між текстами – використання метафори “Нового Адама”, яка підкреслює “сконструйованість” Номо Американус на протигагу природному походженню інших. Глибоко американський за своєю природою, цей потужний елемент риторики Нового Едему

зробив вагомий внесок до національної міфології, в якій його пізніше було переосмислено як образ self-made man. Відтоді контамінація двох міфологем є фундаментальною для культури США. Метафора Нового Адама набуває сюжетотворчого статусу в текстах Оутс та Чейбона. Головний герой Оутс Адам Берендт – “таємничий чоловік”, чия смерть у пролозі під час спроби врятувати дівчинку, що тонула, приводить у рух ланцюг подій, які кардинально змінюють життя мешканців Солтхілла-на-Гудзоні. Адам – це конструкт, фікція, яку він створював власноруч “напруженим зусиллям волі протягом двадцяти одного року... так само, як можна створити людську або людиноподібну постать з таких матеріалів, як глина, земля, гній. Гниле дерево та гілки, видобуті з річки. Шматки скла, пластмаси. Грубі матеріали, яким надають форми грубі пальці”². Цілком логічно, що “Адам” – скульптор-модерніст (втім, ця символіка здається надмірно прямолінійною). Згідно з умовностями романтичного роману, його справжнє ім’я та причини відмови від старої ідентичності розкриваються мірою розгортання сюжету. Але протягом більшої частини твору він залишається загадковою, протестичною постаттю, таємничим благодійником на кшталт Жана Вальжана чи навіть графа Монте-Крісто, і водночас – об’єктом невдоволених бажань мало не всього жіночого населення великосвітського містечка. Розкриття істини про його минуле, що містить у собі психологічну травму – постійне відчуття провини через колишню неспроможність врятувати мати та сестру від жадливої загибелі у полум’ї пожежі, – дає ключ до розуміння його самопожертви. Те, що він рятує дівчинку від смерті у воді ціною власного життя, надає роману як моральної, так і естетичної симетрії – його остаточне спокутування провини віддзеркалюється сюжетним паралелізмом. Тінь Платона (його Сократ – улюблений герой Адама) витає над твором, пояснюючи, принаймні частково, недоступність Адама як сексуального (неплатонічного) партнера та його відчутну духовну присутність у житті сусідів ще довго по смерті героя. Таким чином, міф про Адама актуалізується в контексті моральної притчі/романтичного роману з наголосом на особистій відповідальності та на “колах по воді”, що неминуче йдуть від сильної особистості.

Роман М.Чейбона “Дивовижні пригоди Каваліра та Клея” спирається на образ “нової людини”, представленої у варіанті “Голема”. Цей образ переплітається зі ще одним центральним мотивом – втечі. Фантазмагорична втеча Джо Каваліра з окупованої фашистами Праги відбувається у труні зі “справжнім” Големом, створеним Рабі Левом, який чеські євреї переправляють до Литви. Діставшись до Нью-Йорку через Сибір та Японію, Джо сам перетворюється на “Нового Адама” у Новому Світі, у черговий раз актуалізуючи давній міф імміграції. Як творець популярного персонажа коміксів він опиняється у позиції демиурга; Голем та Супермен розглядаються як ідентичні на функціональному рівні, як втілення стародавньої мрії людей про істоту, яку інвокує до життя дух, вільну від часових/історичних та просторових/географічних обмежень. Отже, метафора Голема в чейбонівському тексті виступає посередником між континентами, поєднуючи старосвітній та новосвітній міфи творення, та між епохами, перестрибуючи від середньовічного кабалістичного містицизму до міфології масової культури ХХ ст., а також між світами реальності та вимислу (докладніше про роман див. далі, у статті про М.Чейбона).

Ще один мотив, який повторюється в багатьох текстах, – це мотив їжі, живлення. Зв’язки персонажів з “індустрією харчування” здійснюються на різних рівнях, від найвищого – шеф-повар у найбільш фешенебельному ресторані, як Деніза Ламберт, героїня Френзена, до найнижчого – управляючий маленьким збитковим гриль-баром у занепадому містечку (Майлз Робі у Руссо). Було б спрощенням пояснювати саме такий вибір професії для персонажів лише особливою зацікавленістю країни проблемами харчування, хоч цей чинник, мабуть, теж зіграв свою роль. На пересічного американця, з одного боку, тиснуть ЗМІ, які чесно відпрацьовують гроші харчових компаній, намагаючись переконати споживача спробувати ще смачніші, ще більші, ще новіші продукти, а з другого – впливають заклики медиків вживати низькокалорійну та знежирену їжу. Враховуючи цей подвійний тиск, плюс високий відсоток населення з надмірною вагою, що стало вже загальнонаціональною проблемою, не дивно, що питання, пов’язані з цією сферою життя, посідають значне місце у менталітеті нації. І у Френзена, і у Руссо, і у багатьох творах Тайлер світ значною мірою сприймається персонажами крізь гастрономічну призму. Проте

важливіше, мабуть, те, що культурна “видимість” цього семантичного поля спонукає письменників до його символічного використання. Невгамовні апетити нації виступають метафорою емоційного голоду, неможливості втамувати потребу в автентичних стосунках, нагадуючи класичний вже фільм Л.Бунюеля 1972 р. “Скромний шарм буржуазії”. Не лише в прозі, а й у драмі (наприклад, в п’єсах С.Шепарда “Прокляття голодуючого класу” або Б.Хенлі “Злочини серця”) персонажі, особливо жінки, страждають від психосоматичного захворювання – булімії, що полягає у спробі компенсувати брак любові та тепла в їхньому житті за рахунок нестримного споживання їжі. У “Виправленнях” Д.Френзена вишукане куховарство стає для обдарованої та честолюбної Деніз засобом самореалізації (в цьому відчувається авторська іронія щодо традиційного стереотипу жінки як годувальниці), а водночас заповнює прогалину, утворену відсутністю повноцінного особистого життя. Незадовільні сексуальні стосунки Деніз з її чоловіком постають у розширеній та складній метафорі як “обтяжлива, але інколи необхідна кухонна праця”. Досягнення оргазму з Емілем співвідноситься з “довгим приготуванням за складним рецептом блюда, яким вона все одно не може насолодитися через втому”, тоді як її коханка Робін, за контрастом, порівнюється з їжею, “одразу готовою до споживання”³.

З другого боку, топос їжі у Руссо та Тайлер відновлює первинну значущість спільної трапези як причастя, як важливого громадського ритуалу, функція якого полягає у бодай частковому подоланні зростаючої атомізації (пост)модерного суспільства. Родинна фірма Ребекки Давіч з обслуговування вечірок з іронічною назвою “Розкриті обійми” – черговий варіант ресторану “Туга за домівкою”. Один з лейтмотивів роману пов’язаний з прийомною дочкою Ребекки, Бідді, яка завжди з’являється серед родичів із старанно приготованим кулінарним шедевром, але незмінно наштовхується на повну байдужість до нього всіх присутніх; ця ситуація символізує неспіливе, але стійке прагнення до знайдення свого місця у мікросоціумі. Майлз Робі не хоче закрити свій збитковий гриль-бар, насамперед, тому, що відчуває його унікальну соціальну роль як одного з останніх осередків людського спілкування у громаді, що розпадається на очах.

Щодо поетики названих творів, читача вражає в першу чергу та полегкість, з якою вони перетинають всі можливі кордони – між жанрами, модусами оповіді, дискурсами, текстовою та позатекстовою реальністю. Вона неспростовно засвідчує їхню належність до американської літератури кінця ХХ ст., віддаючи в той самий час данину загальним постмодерністським тенденціям сучасності.

Американська словесність, з її первісним пафосом доместикації безкраїх природних просторів континенту та подальшою стурбованістю дегуманізуючими наслідками урбанізації, завжди вирізнялася особливою чутливістю до створення вірогідних літературних топографій. За словами Юдори Велті, “місце – це один з молодших янголів, який наглядає за літературним письмом... Можливо, перебільшення твердити, що точність, конкретність та щільність у переданні реального світу, присутні у творі, відповідають силі авторського почуття та рухам його серця; проте саме в цьому полягає секрет нашої довіри до автора”⁴. В своїй (вже класичній) розвідці з класичної американської літератури Д.Г.Лоуренс відзначив важливість для цієї останньої “духу місця”. Підхід до зображення місця в аналізованих творах свідчить про посилення його бачення в американській літературі як нестабільного, небезпечного та прикордонного, як поля зустрічі різних культур, способів життя чи дискурсивних практик.

Персонажі Джампи Лагірі часто існують на проміжній ділянці між азіатською та американською реальністю. До помешкання професора-індійця в американському університетському кампусі раптом “вторгається” східно-пакістанський простір – це відбувається через телеекран, з якого лунають новини про криваве народження нової держави – Бангладеш (“Коли містер Пірзада приходив на обід”). Молоде (і не дуже щасливе) індійсько-американське подружжя намагається влаштувати сімейний затишок у стандартному приміському будинку, де індійські прикраси “полемізують” з християнськими реліквіями (“Цей благословенний будинок”). Для “Я”-наратора в оповіданні “Третій і останній континент”, щойно прибулого до США, надзвичайну роль відіграє те, що він знімає своє перше житло у сторічної американки. Вона не тільки ініціює його вхід до іншої культури (“Смерть місіс Крофт була першою смертю, яку я оплакав в

Америці, бо її життя було першим, що викликало моє захоплення”)⁵; її вітальня також уможливлює подолання власних культурних обмежень: саме там починає скорочуватися відстань, що відділяла оповідача від його нареченої, яку він ніколи не бачив.

В романі Чейбона долається, перш за все, трансатлантичний простір – один з героїв виконує функцію сполучної ланки між Європою та Америкою середини ХХ ст. Крім того, образ мегаполісу, де відбувається дія, весь час осцилює між Нью-Йорком 1940-х рр. – “втраченим містом”, яке автор знов викликає до життя за допомогою “старих запорошених підшивок часопису “Нью-Йоркер””⁶ – та “Емпайр-Сіті” з коміксу Каваліра та Клея. Таким чином, в тексті використано прийом “китайської скриньки”, тобто вміщення одного фіктивного простору в інший, що характерно для постмодерністської метапрози.

“Маленький будиночок на Р-стріт, де ми були такі щасливі” в центральному творі Еліс Вокер, “Моєму молодому чоловікові”, являє собою суперечливу цілісність; він “живий, сповнений тепла та світла”, і водночас він – в’язниця, де героїня відбуває термін покарання “у люті, у шалі, у безнадії та відчаї”⁷. Ця амбівалентність відбиває глибокі суперечності, наявні в її міжрасовому шлюбі, які зрештою руйнують його. “Білі-білі стіни”, що сприймаються радше як “грати, ніж стіни”, з повторним наголосом на їхньому кольорі сигналізують про глибину “кольорового розділу” у США з усіма його історичними, суспільними та психологічними імплікаціями, які ставлять під загрозу будь-які спроби подолати цей бар’єр. Проте, оповідання завершується оптимістичним, бодай дещо утопічним, баченням єдиного національного простору, вивільненого від дихотомії чорного та білого силою кохання – “Якщо Північна Америка виживе, вона буде виглядати не так, як ми, і буде не такою, як ми сьогоднішні. Одного дня з усіх нас, люблячих, постане американська раса...”, і саме цій майбутній безрасовій расі присвячує Вокер свою книжку.

У романі Френзена потрактування простору вказує на розмивання меж між об’єктивним світом та його суб’єктивним сприйняттям. Прикордонний стан, в якому перебувають персонажі і який антропоморфно переноситься на місця, – це стан між нормальністю

та божевіллям, реальним та ірреальним, причому наративні стратегії тексту часто означають перетин цих меж. Як приклад можна навести пейзаж на початку твору. Його опис, гранично суб'єктивізований та персоніфікований, передає за допомогою сенсорних деталей відчуття занепаду та тривоги, завдяки якому осінній краєвид "римується" із хворобою свідомістю Альфреда Ламберта:

"З осінньої прерії настає холодне божевілля. Його можна відчутти: має статися щось жахливе. Сонце низько у небі, світло слабке, зірка, що охолоджується. Безладдя – порив за поривом вітру. Дереву неспокійні, температура падає, вся північна релігія речей доходить краю. Тут на подвір'ях немає дітей... Червоні дуби і рожеві дуби і болотні білі дуби дощили жолудями на незакладені будинки. Вікна здригалися від вітру у порожніх спальнях. А ще – дзижчання та гикавка сушильника для одягу, носові звуки повітродувки листя, досягання місцевих яблук у паперовому пакеті, запах бензину, яким Альфред Ламберт чистив пензля після того, як вранці пофарбував плетене крісло"⁸. Ця лінія кульмінує у гротескно-кошмарній сцені в каюті океанського лайнеру, де проти Альфреда здійснюють бунт його власні фекалії, втілюючи всі консервативні побоювання старого та надаючи звичайному оточенню рис сюрреальності. Відтворена в найменших деталях, ніби побачена крізь збільшувальне скло чи об'єктив камери, ця сцена підтверджує остаточну поразку героя у боротьбі з хворобою.

Більшість розглянутих творів – поліжанрові або кросс-жанрові, в них також співіснують різноманітні дискурси. Водночас, жодний з текстів не відходить повністю від традиційної моделі соціально-психологічного роману. Якщо прийняти її за точку відліку, можна накреслити графік ступеню відхилення від неї у кожному творі, або схему її модифікацій. Оутс включає визначення жанру безпосередньо до назви ("романтичний роман"), як частину паратекстуального апарату. Незважаючи на таку автодефініцію, її текст не є однорідним в цьому плані, оскільки характерні риси "romance" (таємниця як засіб сюжетотворення, романтичний герой, приділення значної уваги любовній тематиці) сполучаються в ньому з реалістичною, навіть сатиричною "комедією моралей". Сатира та гротеск наявні також

в поетиці Чейбона та Френзена. Обидва автори “прищепляють” до соціально-психологічного “стовбура” пагінці пікарески. У Чейбона на них натякає сама назва твору (“Дивовижні пригоди...”), тоді як у “Виправленнях” вони концентруються в образі Чіпа Ламберта – колишнього викладача-гуманітарія з гранично радикальними поглядами, сценариста-невдахи, який дозволяє втягнути себе у сумнівну аферу в Литві, звідки він змушений тікати стрімголов. На перший погляд доволі традиційний роман Руссо побудований, однак, на романтичній передумові – в підґрунті сюжету лежить “таємниця з минулого”. Вокер знову звертається до епістолярного жанру, хоч робить це по-іншому, ніж у “Цвіті багряному”: її емоційний наратив від першої особи цього разу адресований “чоловіку її юності”, позатекстуальному нарататору, що підсилює інтимний характер тексту.

В композиційному аранжуванні текстів на перший план виходить фрагментарність, колажність та різноманітність – основну “історію” весь час переривають чи доповнюють інші дискурси. Це явище особливо очевидне в романі Чейбона, де розділи, що переповідають історію майже неймовірної кар’єри Каваліра та Клея, чергуються з розділами їхніх коміксів, де діє вигаданий ними Втікач та його невловима й фатальна кохана, Луна Мот. В результаті виникає своєрідний постмодерністський меланж, в якому серйозний “літературний” сюжет всотує в себе риси масової культури, тоді як епізоди з коміксів читаються як література. Френзен, зі свого боку, насичує свою сімейну сагу комерційними оголошеннями, листами електронної пошти, діловими паперами та фрагментами кіносценарію, який пише Чіп, через що текст втрачає лінійність, набуваючи мозаїчного характеру. Дві гротескові сюжетні лінії – намагання медичної корпорації привласнити винахід старого Ламберта та величезне інтернетне шахрайство – компанія “Литва, інк.”, що вроздріб розпродас іноземним інвесторам цю пострадянську балтійську країну – примушують згадати інституціоналізовані фантоми Пінчона.

Більшість текстів позначені інтенсивною інтертекстуальністю. Випадок Апдайка, зрозуміло, найбільш очевидний, позаяк його джерело найвідоміше. По суті ж автор спирається не стільки на шекспірівський текст, скільки на більш ранні версії історії Гамлета, в

яких знаходити поживу для уяви, реконструюючи можливі мотиви поведінки Гертруди. Тяглість традиції підкреслено зміною імен персонажів в трьох частинах роману, що свідчить також про етапи, які проходять героїня на шляху здобуття ідентичності. Роман Руссо можна співвіднести з “Великими сподіваннями” Ч.Діккенса (1861) на рівні побудови сюжету – в обох романах роль загадкової старої пані в долі протагоніста (відповідно, місс Гевішем та місіс Уайтинг) залишається невизначеною протягом значної частини твору; незрозуміло, хто вона – благодійниця чи руйнівниця. Риси спорідненості можна виявити і з “Гостиною старої пані” Ф.Дюрренматта (1956) – і там, і тут майбутнє цілого міста залежить від примхи “старої пані”, життя якої спрямоване на помсту. Щодо Вокер, джерелом насаги для її книги стали життя та творчість Джина Тумера, яскравого й неоднозначного афро-американського письменника 1920-х рр. Ми знаходимо у неї не лише пряме посилання на Тумера як одного з гарячих прихильників “нової американської раси”, а й інтонаційні та стилістичні відлуння його найвідомішої експериментальної книги “Очерет” (1923), зокрема, в циклах оповідань Вокер “Орелія і Джон” та “Велика сестра, мала сестра”, де використано народний негритянський діалект.

Отже, хоч обговорені тексти аж ніяк не можуть претендувати на представлення повної панорами американського письменства на порубіжжі століть, можна стверджувати, що як його зріз вони показові щодо певних тенденцій в сучасній літературі США, а саме, її все більш гібридного, кросс-культурного, поліжанрового та багатодискурсивного характеру, зумовленого мультикультурною та (пост)модерною ситуацією нашої доби. Водночас, всі розглянуті твори виявляють свою глибоку вкоріненість в національній літературній традиції. Немає також сумніву щодо “моральності” цієї літератури у гарднерівському розумінні слова.

-
- ¹ Michaels W. B.. *Our America. Nativism, Modernism, and Pluralism.* – Durham & L.: Duke Univ.Press, 1995. – P.6.
- ² Oates J. C. *Middle Age: A Romance.* – Harper Collins, 2001. – P.2.
- ³ Franzen J. *The Corrections.* – N.Y.: Farrar, Strauss & Giroux, 2001. – P.416-417.
- ⁴ *The Wilson Quarterly.* – Autumn 2001. – vol. XXV. – No 4. – P.13.
- ⁵ Lahiri J. *Interpreter of Maladies.* – Boston-N.Y.: Houghton Mifflin, 1999. – P.196.
- ⁶ Chabon M. *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay.* – N.Y.: Random House, 2001. – P.658.
- ⁷ Walker A. *The Way Forward Is with a Broken Heart.* – N.Y.: Ballantine, 2001. – P.3.
- ⁸ Franzen J. *Op. cit.*, p.3.

Полонені історією, зачаровані часом: початок нового літературного століття у США

Ця стаття продовжує розпочату вище розмову про тенденції в літературі США останніх десятиліть, пропонуючи аналіз п'яти романів, що вийшли друком вже на початку ХХІ ст. Два з них отримали Пулітцерівську премію (“Знаний світ” Е.Джонса (2004) та “Тілеад” М.Роббінс (2005)), один спричинив до бурхливих обговорень у пресі (“Змова проти Америки” Ф.Рота, 2004). Решта ж (“Водоспад” Дж.К.Оутс та “Клуб любителів Джейн Остін” К.Дж.Фаулер, видані 2004 р.) здалися мені вартими обговорення завдяки своєрідності художніх рішень.

Названі твори абсолютно несхожі за поставленими проблемами та поетикою. Приводом для їх об'єднання у свого роду “обойму” став один чинник: всі вони – різною мірою і у різні способи – мають справу з часом і/або історією. Їхні автори зачаровані таємницею часу й наслідками його плину для окремої особистості та для країни в цілому; до фокусу їхньої уваги потрапив час епічний та інтимний, вічний час спадкоємності культури й незворотній час реальної політики. З одного боку, погляд назад (що стає водночас і поглядом вперед) у зазначених романах співвідноситься з національною парадигмою, де минуле сприймається не як відгороджений від теперішнього, замкнений в собі часовий анклав, а як ефективний чинник, що визначає риси сьогодення та майбуття. З другого ж, підхід сучасних письменників США до загадок Часу/Історії значною мірою узгоджується з постмодерністським баченням, висловленим, зокрема, словами одного з персонажів британця Пітера Акройда: “Історії як такої на світі немає ... Історія існує лише у теперішньому... Власне, що це таке – минуле? Чи створюється воно у процесі писання, чи являє собою певну самодостатню реальність? Чи я відкриваю його, чи вигадую? Можливо, я відкриваю його всередині себе, і тому в ньому сполучаються достовірність вцілілих фактів і безпосередність миттєвої інтуїції?...”

Для деяких рецензентів (і, мабуть, читачів) новий твір маститого Філіпа Рота, сімдесятирічного письменника з міжнародним літературним іменем, став суцільною несподіванкою. Після низки трагікомічних (при цьому доволі персоніцентричних) творів, лейтмотив яких можна

у найзагальніших термінах визначити як протест проти проявів конформізму й лицемірства у США, виражений з гірко-гумористичною єврейською інтонацією, з-під його пера виходить “Змова проти Америки” – роман, щодо жанру якого точаться суперечки, але в якому, безперечно, присутні нехарактерні для Рота елементи політичної сатири, альтернативної історії, дистопії. Інші критики, навпаки, розглядають книжку як логічний розвиток тем, які здавна хвилювали письменника, доводячи, що її коріння (так само, як і всього, написаного Ротом) слід шукати у його відносно ранньому романі “Випадок Портного” (1969). Колись саме він приніс авторові всесвітню славу, а разом з нею – нападки з боку єврейської спільноти, яка звинуватила Рота у викривленому зображенні американських євреїв, здатному роздмухати антисемітські настрої. Власне, у Рота майже завжди рушійною силою тексту виступає присутнє у внутрішньому світі протагоністів напруження між раціональним усвідомленням стабільності й безпеки свого становища у суспільстві (що є цілком природним для американця єврейського походження у третьому поколінні) та ірраціональним відчуттям постійної непевності, можливої загрози, яке походить не стільки з довкільної дійсності, скільки з глибинних архетипів єврейського підсвідомого. У “Змові проти Америки” ці приховані жахи виходять на поверхню – недарма роман починається словами “Над цими спогадами панує страх, вічний страх”.

Отже, в аналізованому романі Рот моделює власну версію двох років американської історії XX століття – що трапилося б, якби у президентських виборах 1940 року переміг не демократ Рузвельт, а республіканець Ліндберг, відомий своїми про-гітлерівськими симпатіями? У версії Рота США, керовані “ізоляціоністами”, укладають пакти про ненапад з нацистською Німеччиною та імперіалістичною Японією, проводять анти-єврейську політику всередині країни, що призводить до насильства і погромів, мало не оголошують війну Канаді. Після таємничого зникнення президента до влади приходять ультраправі, і лише (дійсна) атака на Пірл-Харбор у 1942 році повертає історію до її загальновідомого курсу – Рузвельт бере кермо у свої руки, і далі події розгортаються згідно з підручниками. Прозорою, але від того не менш сильною метафорою явленого у романі кошмару стає сон протагоніста, хлопчика Філіпа, де жахливо спотворюється його головна цінність – колекція марок з видами

природних ландшафтів США: “поверх землі, поверх скель, поверх лісів, поверх річок, поверх гірських піків, поверх гейзерів, поверх ущелин, поверх гранітного узбережжя, поверх синьої водної глибочині й високих водоспадів, поверх всього в Америці, що було найблакитнішого, й найзеленішого, й найбільшого, що мало зберігатися назавжди у цій недоторканності, була надрукована чорна свастика”.

Судячи з вищевикладеного, книжка нібито вписується у рамки жанру “альтернативної історії”, який останніми десятиліттями набув неабиякої популярності. Він будується на припущенні “а що сталося б, якби...”, розглядаючи ті варіанти розвитку всесвітньо (чи, принаймні, національно) доленосних подій, які не здійснилися, – наприклад, у якому напрямку пішла б історія, якби перемогу отримав Наполеон (або Гітлер, або конфедерати підчас Громадянської війни у США, або білі підчас Громадянської війни в Росії)? Проте, Рот пише не історіографічний, а художній твір. Породжена його фантазією “петля” в історії країни аналізується не в її об’єктивних параметрах, а через долю родини на прізвище Рот, всі дані про яку – склад, вік та імена її членів, адреса, заняття, навіть номери телефонів – повністю збігаються з даними самого письменника. То це автобіографічний твір? Значною мірою так, і якраз це не здивує шанувальників Рота – адже і в попередніх його романах не бракує деталей, “позичених” з власного життя. Проте тут спогади дитинства (у 1940 році майбутньому письменникові було сім років) розгортаються не в реальному, а у вигаданому хронотопі Америки часів адміністрації Ліндберга, якої насправді не було. Можливо, перед нами все-таки дистопія, оскільки йдеться про **вельми негативний** зигзаг у поступі історії? Але дистопія (згадаймо **орвеллівський** роман “1984”) традиційно звернена у майбутнє, а не у минуле, і сам автор відділяє себе від літератури такого типу, стверджуючи, що він створив радше “ухронію”(за аналогією з утопією – оповідь про час, якого не було). Загалом, Рот пояснює свою мету так: “Змінити історичну дійсність, зробивши Ліндберга тридцять третім президентом, в той самий час зберігаючи у всьому іншому якомога більшу вірність істині”. Таким чином, маємо справу з унікальною жанровою химерою – реалістична, у чомусь навіть документальна проза, що виростає на ґрунті нереального припущення, перегравання історії.

Та наскільки неймовірним є це припущення? І тут ми підходимо до питання про те, що, власне, спонукало автора зайнятися грою з переписування історії, і до різних смислових рівнів, на яких може прочитуватися роман. Як зазначає Рот, поштовхом до написання несподіваної для нього самого книжки стала згадка про бажання деяких республіканців висунути кандидатуру Ліндберга на пост президента під час виборів 1940-го року. Задавши собі питання “А що, якби вони це зробили?”, письменник запустив у хід складні процеси творчої уяви, які трьома роками пізніше завершилися публікацією “Змови проти Америки”.

Наскільки вірогідним для Америки був сценарій, що реалізується в романі Рота? Згадаємо, що Чарльз Ліндберг – цілком реальна особа, льотчик, що став героєм в очах не лише американців, а й всього світу, здійснивши у 1927 році перший безпосадковий трансатлантичний переліт за маршрутом Нью-Йорк-Париж. Так само відомі політичні погляди історичного Ліндберга, який відкрито висловлював своє захоплення Гітлером, отримав від рейха почесну нагороду і виступав на мітингах проти вступу США у Другу світову війну, обстоюючи свою позицію тим, що події в Європі не стосуються американців, і що лише “чужі”, тобто євреї, намагаються підштовхнути країну до цього згубного для неї кроку у своїх вузьких націоналістичних інтересах. Рот відступає від історії в тому, що насправді Ліндберг не балотувався у президенти – суперником Рузвельта тоді, у 1940-му, був інший кандидат від республіканців, що зазнав поразки. А якби це був харизматичний, гарний, овіяний славою загальний улюбленець “Лінді”? Хіба американські виборці не доводили неодноразово, що вони вразливі до поверхового популістського блиску, навіть інколи всупереч здоровому глузду? Про небезпеку, закладену в серцевині американської демократії, попереджав колись ще Алексис де Токвіль. Щойно ж Ліндберга обрали би президентом, події цілком могли розвиватися за схемою, накресленою у романі. Отже, на одному рівні твір можна інтерпретувати як сатиричну критику політичної системи США. В такому разі він веде свій родовід з роману Сінклера Льюїса “У нас це неможливо” (1935), де йдеться про прихід до влади гранично правих сил (його назва стала прозивною в американській суспільній думці і неодноразово згадується самим Ротом як в цьому, так і в інших творах). А можливо, ще раніше – з антиутопії Дж.Лондона “Залізна

п'ята" (1908), де змальовано тоталітарну диктатуру плутократів у союзі з профспілками. Природно, під час читання роману Рота виникає спокуса інтерпретувати його як натяк на політичну ситуацію у США в період його створення, тим більше, що Рот не приховував свого різко критичного ставлення до тодішнього президента, який, на думку письменника, був "не здатний управляти навіть крамницею металевих виробів, не кажучи вже про таку країну, як наша". Але водночас Рот заперечував проти прочитання твору як політичної алегорії, наполягаючи на своєму намірі говорити не про сучасне, а про минуле. Дійсно, в романі немає жодних текстових "містків" до сьогодення, жодних животрепетних натяків. Наратор ніде не демонструє, що веде оповідь з перспективи 2004 року – не виходячи за межі року 1945, він жодного разу не користується своїм знанням того, що трапилося в історії пізніше. Інша річ, що надруковані книжки, як відомо, виходять з-під влади своїх творців, і ніхто не в змозі заборонити читачеві проводити які завгодно паралелі з сучасністю.

Наступне потенційне трактування "Змови проти Америки" від політикуму рухається глибше, на рівень соціуму, і тоді роман сприймається як попередження про небезпеку фашизму/расизму, не імпортованого ззовні, а «вигодуваного» на місці, з власних національних традицій, з "патріотичного" спадку американської революції, з католицької і протестантської нетерпимості до "іншого". Виключення, дискримінація, які практикувалися Америкою щодо меншин, каже Рот, – "це первинна форма приниження, а приниження калічить, воно здатне завдати людині страшенної шкоди, деформувати її". І хоч, як зазначив письменник в одному інтерв'ю, він особисто ніколи не відчував загрози собі як єврею, з народження його "оточувало визначення єврея...як страждальця, як об'єкта глузування, огиди, презирства..." Показово, що думки авторів, які пишуть про роман Рота, кардинально розходяться якраз в питанні щодо реальності так жахно матеріалізованої Ротом загрози. Одні вірять, що "у нас це неможливо" – на їхню думку, є одна причина, через яку, хоч Сполучені Штати ніколи не позбавляться расових упереджень, ці упередження ніколи не набудуть там рангу закону: це вільна країна. Інші, налаштовані менш райдужно, вказують на сплеск анти-єврейських настроїв у зв'язку з кампанією проти війни в Іраку і не

ладні відкидати ротівські попередження як абсурдні та параноїдальні. Сам же письменник вважає, що немає жодних гарантій від прикрих несподіванок навіть у країні з двохсотрічною історією демократії...

Фантастичні (і при цьому екстремальні) обставини, запрограмовані твором, спричиняють у персонажів потребу у перегляді власної ідентичності, тим самим сприяючи прочитанню його як *bildungsroman*'у. Адже до початку драматичних подій герої Рота сприймають себе як "американців єврейського походження", де обидві складові однаково важливі і не суперечать одна одній. Як зазначає в рецензії на роман Нобелівський лауреат Дж.М.Кутзее, таке самовідчуття говорить про глибинну сполуку, а не просту суміш етнічних компонентів. Коли в альтернативному світі роману за планами нового уряду починають здійснюватися програми переселення євреїв в американську сільську глибинку, спрямовані на розмивання їхньої національної спільноти, юні герої переживають або асиміляцію, або, навпаки, гостре усвідомлення свого "єврейства" внаслідок саме такого їх сприйняття ворожим "іншим", який буквально нав'язує американським євреям цю ідентичність, конструюючи її як образ небажаного чужинця.

З інтерпретацією "Змови проти Америки" як роману виховання суголосна й наративна стратегія, згідно з якою ми постійно чуємо переплетення двох оповідних голосів – маленького Філіпа Рота та умудреного життям дорослого, на якого хлопчик перетвориться згодом. Сприйняття дитини, обмежене її незначним життєвим досвідом, суто конкретне й заглиблене у затишний родинний світ, коригується ширшим видноколом літньої людини, здатної до узагальнень і винесення уроків з пережитого. За зізнанням автора, підтримання балансу у цьому двоголоссі було для нього одним з найскладніших художніх завдань. Але йому вдалося з ним впоратися, і подвійність перспективи майже ніде не хибує на фальш, передаючи натомість як свіжість й безпосередність дитячого бачення, що одивнює світ, так і сумно-іронічну мудрість немолодого оповідача-інтелектуала. Одним з безсумнівних достоїнств твору є майстерне перемикання реєстрів від подій у "великому"/зовнішньому світі до реакції на них у "малому"/родинному. Загалом, саме діти й підлітки (у романі чотири важливі дитячі образи) є смисловим центром роману, бо через їхні долі (втрата коріння і зв'язків з родиною; каліцтво й цинізм; сирітство), каже Рот, тривіальне перетворюється на трагічне. Проте, й воно позначене чорним гумором.

Є підстави розглядати роман Рота і як втілення його концепції історії. У підручниках, сказано в романі, історія постає “знешкодженою”, бо все, що свого часу траплялося несподівано, зафіксовано на їхніх сторінках як неминуче. “Історія як наука приховує жах непередбаченого, перетворюючи катастрофу на епос”. Отже, у “Змові проти Америки” письменник здійснює зворотну процедуру – перетворює епос знову на катастрофу, пережиту його героями без будь-якої попередньої підготовки. У такій перспективі його роман – це вправа в історичній уяві, але вправа цілком серйозна. “Я лише “де-фаталізую” історію, – каже автор, – демонструючи, що вона могла бути іншою, і що це могло трапитися у нас”.

У порівнянні з ротівською “ухронією” “Гілеад” Мерілінн Робінсон виглядає не просто іншим, а в чомусь і протилежним твором, хоча час дії в них доволі зближений (у Робінсон це 1956 рік). Зате географія, а відповідно й персонажі, напрочуд різні, так само, як і манери письма. Створений у підкреслено традиційному, навіть старомодному ключі роман переносить читача в ту саму середньозахідну сільську глибинку (селище Гілеад, штат Айова), куди новоявлені зберігачі чистоти нації у “Змові проти Америки” мріяли переселити міських євреїв. У центрі ж оповіді – образ місцевого священика-методиста у третьому поколінні (куди вже далі від страхових агентів та дрібних крамарів Рота!). Але, попри всю несхожість, “зустріч” романів у просторі думки наводить на припущення про їхнє спільне джерело і, зокрема, про спільні причини звернення до історії. Цим джерелом, на мій погляд, є моральна тривога обох письменників за долі Америки й американців у конкретний історичний момент, а саме, теперішній.

Навіть у контексті вельми розмаїтого сучасного письменства США постать Мерілінн Робінсон виглядає дивною, дещо недоречною, трохи “не від цього світу”. Незважаючи на плюралізм, притаманний культурі сьогодення, очевидна релігійність авторки, пристрасна апеляція до етичних цінностей і внутрішньої цілісності ранніх пуритан не дуже вписуються у теперішній ментальний пейзаж. “Гілеад”, з його моральною серйозністю, наголосом на духовному самовихованні та метафізичних ідеях, виглядає самотньо серед новинок останніх років, позначених діловитим реалізмом або грайливим постмодернізмом. Проте, той факт, що престижну Пулітцерівську премію 2005 року

присуджено саме йому, засвідчує, по-перше, бажання культурної спільноти надати слово якомога більш різноманітним суб'єктам оповіді, а по-друге, відчуття браку саме тих якостей, які звеличує "архаїчний" текст Робінсон.

"Гілеад" – другий роман письменниці, який відділяє від першого ("Домогосподарство", 1981) чверть століття. Сьогодні критики визнають "Домогосподарство" одним з кращих американських романів не лише свого часу, а й всього ХХ століття (!). Те, що він майже невідомий сучасному читачеві (хоч мав гучний успіх після виходу в світ), пояснюють довгим мовчанням авторки, через яке вона просто "випала з обойми". Поява нового твору Робінсон засвідчила, що протягом цих років авторка переживала, як слушно зауважує рецензент, не кризу письма, а зліт думки. Разом з цим, така "нетипова" авторська поведінка в умовах ринку змушує черговий раз замислитися про наслідки комерціалізації для художньої творчості... Сама фактура роману, його повільне розгортання у часі, неквапливість, з якою протагоніст ділиться плодами свого багаторічного життєвого, а головню, духовного досвіду, одночасно продовжуючи "вчитися", протистоїть метушні й пришвидшеним ритмам сучасності.

В "Гілеаді" лунає один голос – 76-річного священика Джона Еймса, який, дізнавшись про свою тяжку хворобу, пише лист/щоденник/мемуари для маленького сина, народженого від пізнього, але щасливого шлюбу. (Пригадаємо, що саме ці жанри стояли біля витоків американської літературної традиції; крім того, пуританський самоконтроль вимагав постійного стеження за собою, що у ХVІІ-ХVІІІ ст. визначило поширеність звички вести щоденник серед ранніх європейських прибульців до Нового Світу). Дія гранично ослаблена – основну частину тексту складають записи про щоденні турботи, радощі, роздуми сільського пастора. Підбиваючи остаточні підсумки, Джон згадує понад двісті томів укладених ним проповідей, більшість з яких написані "з глибокою надією та переконанням" – та чи стануться вони комусь у пригоді після того, як він скінчить свій земний шлях? Звернення до щоденникової форми обумовлює нелінійність, фрагментарність композиції роману, де згадки про день вчорашній чергуються зі спогадами про давно минуле, підкоряючись химерній логіці асоціації. "Гілеад" – читання не для тих, хто пробігає

очима рядки у пошуках відповіді на запитання “а що було далі?”. Цей есеїстичний, багатий на філософські спостереження та богословські міркування текст може зацікавити лише читача, який відчуває потребу у спілкуванні на “вічні” теми з освіченим, мудрим і водночас не позбавленим гумору співрозмовником. Ось, скажімо, як розповідає превелебний Еймс про свою церкву: “Це проста стара церква, і її не завадило б пофарбувати. Але у тяжкі часи я мав звичку приходити туди до світанку, щоб просто посидіти і подивитися, як світло заповнює приміщення. Не знаю, наскільки це сподобалося б іншим. Щодо мене, я відчував великий душевний спокій цими ранками, інколи молячись, коли відбувалися жакливі речі – депресія, війни. У людей було багато страждань і горя, цілі десятиліття. Але молитва повертає душі мир, як ви, мабуть, знаєте... З часом я став запитувати себе – а чи не подобається мені у церкві більше, коли там немає людей?...” Напрошується аналогія між цією старою, просторою, позбавленою всього зайвого церквою та стилем Робінсон. Її прозоре, начебто зовсім “просте” письмо відповідає закодованій у тексті духовній силі, відчуттю Божої милості, яке Еймс називає “подібним до екстатичного полум’я, що зводить все до найістотнішого”.

Виникає питання, чому саме середину століття, а не наші дні обрано за хронологічну прив’язку роману? Інакше кажучи, як у нього входить історія? По-перше, для авторки було, мабуть, принциповим зробити протагоніста свідком (певною мірою – учасником) подій першої половини немилосердного ХХ століття, щоб надати його голосу більшої ваги. По-друге ж, “відсування” життя героя назад уздовж часової осі надає змогу ввести до роману колоритні фігури його батька й діда у потрібному для письменниці історичному обрамленні, й тим самим актуалізувати важливу для неї думку про нерозривний зв’язок поколінь в Америці, що виявляється, серед іншого, у спадкоємності індивідуальних етичних і духовних пошуків. І дід, і батько героя також були священиками на ймення “Джон Еймс”. Дід брав участь у Громадянській війні на боці північан, був особисто знайомий з Джоном Брауном, втратив під час війни око. Серед найкращих сторінок роману – живий опис дідуся Еймса, одного з тих войовничих духовних наставників, які читали проповідь з пістолетом у руці, вважаючи, що служіння Богові має на увазі й

безпосередню участь у боротьбі на боці справедливості (...”кістлявий одноокий старий із скуйовдженим волоссям, з кривою бородою, схожою на фарбувальний пензель із залишками лаку...”). На противагу йому, батько наратора – пацифіст, прихильник ненасильницьких дій, що обумовлює його конфлікт з непримиренним старим. Три покоління пастирів, які по-різному розуміють своє земне призначення у світлі опозиції “покарання/прощення”, посідають свої місця у роздумах Джона про стосунки батьків і синів, що накладаються на християнську парадигму суворого Бога-отця й благодатного Сина Божого. В коло тих самих шукань входить й важливий як на сюжетному, так і на ідейному рівнях лейтмотив “блудного сина”, який не заслуговує на прощення, але отримує його завдяки невичерпній милості Божій – адже “за Августином, Господь любить кожного з нас як єдину дитину, і це має бути правдою”.

Таким чином, історія для Робінсон має значення насамперед в аспекті свого духовного наповнення, трактується як часопростір постійного руху кожного нового покоління, так само, як і кожної окремої людини, до морального вдосконалення. Наголос на пошуку власного шляху до цієї мети та на особистій відповідальності суголосний протестантській/пуританській національній традиції, хоча м’який та гуманний герой “Гілеада”, завжди готовий зрозуміти людські слабкості, далеко відійшов від своїх ригористичних предків. Факт художнього реконструювання саме цих складових американської психологічної матриці сигналізує про стурбованість митця руйнівними наслідками їхнього розмивання у (під)свідомості нації.

З перелічених на початку авторів глибше всіх занурився у товщу національної історії Едвард Джонс – події його першого роману “Знаний світ” (Пулітцерівська премія 2004 р.) вміщено у середину XIX ст. Джонс дебютував у 1992 р. збіркою новел “Загублені у місті”, що разом утворювали досить похмуру мозаїку життя негритянських районів столиці у другій половині XX ст. У романі хронотоп різко змінюється – перед нами вигаданий округ Манчестер (штат Вірджінія) за кілька років до початку Громадянської війни. Отже, ще один твір про добу рабовласництва? Здавалося б, в результаті рішучого перехоплення ініціативи у розкритті цієї болісної для країни теми афро-американськими авторами у 1960-х рр. її художній потенціал

мав би вичерпатися – що нового можна сказати про жах, біль, ганьбу необмеженої влади одних людей над іншими після “Святкування” Маргарет Уокер (1966), “Коріння” Алекса Хейлі (1976), “Коханої” Тоні Моррісон (1987) та десятків інших різножанрових творів? Коли рецензент зазначає, що Джонс “переписує” пейзаж, створений білими, з позиції чорного”, можна лише додати, що така ревізія відбувалася в літературі США протягом останньої половини століття. Проте, автор знаходить свій кут зору на проблему рабства, що дозволяє йому збагатити її мистецьке дослідження новими нюансами. В центрі його уваги – не білі, а чорні рабовласники, існування яких, хоча й визнавалося істориками, майже не ставало предметом художнього аналізу. Відтак, соціальні та психологічні колізії, які забезпечують сюжетний рух, виходять за рамки звичної опозиції “чорні-білі”, розквітчаються безліччю кросс-расових відтінків (йдеться ще й про індіанців), надають загальній картині більшої складності й неоднозначності. З перспективи негра-раба, який визнав неминучість білих рабовласників, важко змиритися з тим, що чорний, “який ще на два відтінки темніший за нього, тепер володів ним і його тінню”. З перспективи хазяїв-негрів, важко зрозуміти, чому всі ті раби не повстануть й не переріжуть їм горлянки – тому вони не менше за білих бояться чуток про аболіціоністів, але водночас плекають своє марносластво, намагаючись дотримуватися чітких кордонів між собою, світлошкірими та освіченими представниками особливої “касти”, та звичайними “ніггерами”. Таким чином, “володіння” та “влада” виявляються примарними і для перших, і для других – всі вони перебувають в лабетах системи, що робить їх залежними, невільними.

На творчій манері Джонса позначився досвід його попередників. Особливо впадають у вічі уроки В.Фолкнера, які даються взнаки не лише у витворенні власного географічного простору (згадаймо Йокнапатофу!), а й у своєрідному поводженні з часом. Як і його великий співвітчизник, Джонс воліє розповідати історію, рухаючись не прямо, а колами, починаючи з середини і повертаючись до початку, заглядаючи вперед і знову переказуючи вже відоме читачеві – з новими деталями чи з іншої точки зору. Водночас, контроль над оповіддю належить всевідаючому наратору, здатному, наприклад, посвятити нас у вже посмертні відчуття вбитого персонажа, дух якого

на хвилю повертається додому, до своїх рідних (в цьому епізоді відчувається перегук з афроцентричними релігійними віруваннями). При цьому Джонс (і це, мабуть, принципове рішення) цілковито відмовляється від звичного антуражу “роману плантації”, який активно експлуатувався – з різними, іноді протилежними оцінювальними знаками – і білими, і чорними письменниками: в романі немає ані негритянської церкви з велемовним проповідником, ані гучних сцен святкування, ані виявів музично-танцювальної культури афро-американців. Текст “Знаного світу” немовби ставить печатку на вичерпаності цього матеріалу для негритянського письменника (принаймні, на даному етапі).

Якщо розплутати джонсівське часове плетіння з метою дещо “спрямити” сюжетну лінію, отримаємо історію Огастаса Таунсенда, раба одного з найвпливовіших до війни місцевих білих плантаторів Вільяма Роббінса. Завдяки вправності Огастаса як теслі йому вдалося викупити з рабства спочатку себе, потім свою дружину, і, нарешті, сина Генрі. Улюбленець хазяїна, гарний швець, Генрі і після отримання свободи користується підтримкою Роббінса, яка дозволяє йому придбати власну плантацію ...і власних рабів. Звістка про це – страшний удар для його батьків, усвідомлення прірви між їхніми моральними принципами та світосприйняттям сина. “Ти не міг би завдати мені більшого болю, якби відрізав мені руки й ноги”, каже батько і назавжди виганяє Генрі з дому. Перед цим він сильно ударяє його ціпком, нагадуючи, як це – бути рабом; Генрі встає на ноги й переламує ціпок об коліно, показуючи, як це – бути хазяїном. Це, власне, передісторія – роман починається зі смерті Генрі Таунсенда у віці тридцяти одного року, яка стає поворотним пунктом у долі героїв (удови Генрі Калдонії, його рабів, білих злидарів, шерифа тощо, пов’язаних між собою заплутаними стосунками приязні і ненависті, кохання і заздрості). З цього моменту (1855 р.) починається поступовий занепад не лише плантації Таунсенда, а й усього “знаного світу” – персонажам це невідомо, але ми знаємо, що за кілька років весь звичний уклад життя Півдня піде у минуле. Але згадки про доленосні історичні події, що передували Громадянській війні (роман завершується 1861 роком), у творі зведені до мінімуму. Автор свідомо обмежує сферу розгляду “знаним світом” персонажів, який, з одного боку,

сягає засад світобудови (про що свідчать, наприклад, колективні міркування рабів Генрі після його смерті – “Ними володів чорний, що було дивно для багатьох у тому світі, а тепер, щойно він помер, можливо, їх придбає білий, що вже не так дивно. Хоча б як там було, завтра над ними зійде сонце, а потім місяць, і собаки будуть й надалі ганятися за власними хвостами, а небо залишатиметься поза межами досяжного”), а з другого, вельми далекий від політичних реалій сучасності.

Поняття “знаного світу” набуває у творі й інших значень. Окрім суто топографічного (округ Манчестер), це й система ідеологічних та етичних уявлень довоєнного Півдня, за межі якої не здатний вирватися кмітливий, обдарований та амбіційний Генрі Таунсенд. Вихований всередині цієї системи, він мислить своє майбутнє як вільного чорношкірого лише в знайомих йому термінах “хазяїн-раб”, намагаючись просто переміститися з нижчої до вищої категорії цієї опозиції. У структурі роману важливу роль відіграють карти – проекції “світу” на площині. Одна з них, підписана “Знаний світ”, висить у місцевій в’язниці (відчуваєте авторську іронію?). Її купив колись шериф у якогось “росіянина”, що “був, скоріш за все, євреєм”. Ця пожовкла гравюра – плід зусиль німця, що жив у Франції трьома століттями раніше; на ній, за твердженням продавця, “вперше з’явилося слово “Америка”. Саме нагромадження назв країн і національностей, напрочуд далеких від романної реальності, натякає на існування ширшого світу, вписуючи округ Манчестер в “Америку”, а її, у свою чергу, – в обшир земної кулі (виникає асоціація зі славнозвісними рядками з “Нашого містечка” Торнтона Уайльдера, де йдеться про незвичайний лист, отриманий дівчинкою. До стандартних позначок адреси – номера будинку, назви міста, поштового коду, країни – додано ще “Північноамериканський континент; Західна півкуля; Планета Земля; Сонячна система; Всесвіт”, і насамкінець – “Боже творіння”). Своєрідною антитезою цій “білій” карті виступають дві інші, «чорні», створені колишньою рабинею Таунсенда, якій поталанило втекти і стати власницею готелю у Вашингтоні. На стіні у холі готелю висять дві величезні карти, виконані у змішаній техніці – gobelena, живопису, барельєфа. На першій з них представлений округ Манчестер з усіма деталями – “це те, що бачить Бог, коли дивиться вниз на Манчестер”.

Друга у тому самому масштабі й ракурсі зображує плантацію Таунсендів, причому не лише з усіма її будівлями, рослинами, худобою, а й з усіма мешканцями, живими і мертвими (ці останні “піднялися з могил”, щоб “зайняти свої місця поруч із хатинками, де вони колись жили”). Два артефакти втілюють расову пам’ять, котра передаватиме нащадкам знання про суперечливий світ плантації, що прямує в небуття, – світ, де панували страждання, жорстокість, абсурдність посилки, згідно з якою одній людині дано право розпоряджуватися життям іншої, але було й інше: любов, вірність, душевне благородство.

Окрім установки на перегляд/переписування минулого з позицій маргіналізованого Іншого, притаманній постмодерній і мультикультурній ситуації, роман Джонса втілює й відповідну (доволі релятивістську) концепцію історії, іронізуючи з ненадійності письмових джерел та відносності їхньої інтерпретації. Скажімо, пославшись на дані перепису 1860 року, які наводять точну цифру для позначення кількості рабів в окрузі Манчестер (як ми пам’ятаємо, вигаданому автором), наратор тут же зауважує, що на цей документ не варто спиратися, оскільки його укладач в той день посварився з дружиною, і всі його розрахунки пішли шкереберть. Так само дискредитуються й інші “наукові” джерела, аж доки наприкінці твору ми не дізнаємось, що після пожежі 1912 року, яка знищила всі архівні записи, округ Манчестер припинив своє існування як адміністративна одиниця, а його територію розібрали по шматочках сусідні округи. (Фолкнерові у свій час не спадало на думку обґрунтовувати існування Йокнапатофи – в його художньому світі воно не ставилося під сумнів).

Відтак, історія (history) у Джонса відмовляється бути “великим наративом” про загальне; вона сходить на рівень локальних історій (stories) про конкретні людські долі, визначені, з одного боку, специфічними обставинами рабовласництва у США, з другого ж – нерозчинним у будь-яких обставинах осадом людяності.

У майже п’ятисот-сторінковому романі Джойс Керол Оутс “Водоспад”, дія якого охоплює період з початку 1950-х до кінця 1970-х рр., зроблено спробу збалансувати “маленький наратив” приватної сімейної історії з подіями ширшого суспільного значення. Оригінальність втілення задуму, загалом-то типового для традиційного

реалістичного/історичного роману, полягає у своєрідних оповідних модусах – створюється враження, що Оутс, відома і як майстер соціально-психологічної прози (“Сад радощів земних”, “Вони”, “Роби зі мною все, що хочеш”), і як прихильниця неоготики (“Бладсмурський романс”), у творах останніх років експериментує з різними комбінаціями віддалених між собою жанрових і стильових первнів. Так, у романі “Середній вік” (докладніше про нього див. попередню розвідку), романтизована, загадкова постать скульптора Адама Берендта, що гине на перших сторінках твору, рятуючи незнайому дівчинку, кидає відблиск на докладно й до того ж сатирично прописане соціальне тло. У “Водоспаді” складовими “коктейлю” стають містична мелодрама, в жанрових умовностях якої розгортається історія двох шлюбів Арії Літтрелл; політичний тріллер, що розповідає про одноосібну й відчайдушну боротьбу з міською корупцією другого чоловіка Арії, юриста Дірка Барнабі; та екороман, оскільки йдеться про забруднення території навколо Ніагарського водоспаду токсичними відходами хімічних підприємств (місце дії – невелике місто Найегера-Фоллз, розташоване біля славетного водоспаду з американського боку). Здається, що у назвах трьох частин роману – “Медовий місяць”, “Одруження” та “Родина” – нормальний порядок подій переплутаний, але насправді все правильно (нехай і з домішкою авторської іронії), адже йдеться про дві спроби героїні створити сім’ю. Оповідь ведеться від третьої особи, проте її нить переходить від свідомості до свідомості, тоді як думки персонажів подаються у тексті курсивом.

Тут варто зауважити, що справжнім “героєм” роману є, безперечно, Ніагарський водоспад, оскільки сюжетні лінії на всіх жанрових площинах сплітаються у прямому сенсі “навколо” нього. Більше того, сама фактура оутсівської прози з її надмірною емоційністю, захлинанням словами, відчуттям переливання через край нібито змодельована за зразком величного природного феномену. Вміння створити ритм, який довго лунатиме у вухах читача після перегортання останньої сторінки, загалом є однією з “фірмових ознак” прози Оутс. Воно не зраджує авторку і тут – скажімо, особливий настрій в епізодах, що слідують після весілля Арії, створюється, серед іншого, і початком кожного абзацу зі слів “Вони побралися...”. Вже в епіграфах до роману, взятих з текстів минулих часів, лунає тема містичної

влади водоспаду над людьми. Його підмічена поетом “жорстока краса”, що вимагає від людини “підкоритися”, знаходить (псевдо?) наукове пояснення у нотатках лікаря XIX ст. Він називає цей ефект “гідракропсихічним” – це незупинний потяг поринути у води Ніагари, що виникає у людини, яка занадто довго дивилася униз. Цьому настроєві відповідає картина водоспаду, якою відкривається роман, з її схвильованим, переривчастим синтаксисом та поєднанням романтичної піднесеності і науково-статистичної точності: “Найпідступніший куток Козячого острова, і водночас найгарніший й найпривабливіший. Тут пороги впадають у люті. Біла, піниста, бурхлива вода злітає у повітря на висоту п’ятнадцяти футів. Не видно майже нічого. Хаос кошмару. Водоспад Підкова – це гігантський поріг завдовжки в півтори милі на гребені, і кожную секунду вниз скочується три тисячі тон води. Повітря ричить, тіпається. Земля труситься у тебе під ногами. Ніби вся земна куля починає розвалюватися, розпадатися на частинки, аж до самого свого розплавленого нутра. Начебто час зупинився. Час вибухнув. Начебто ти підійшов надто близько до сяючого, пульсуючого, шаленого серця всього буття. Тут твої вени, артерії, гранична точність і досконалість твоїх нервів розсиплються вмиль. Твій мозок, де ти перебуваєш, унікальне вмістилище саме тебе, розіб’ється на свої хімічні складові: клітини, молекули, атоми. Зітруться всі тіні, всі відлуння всіх спогадів”.

Події роману виправдовують читацькі очікування, спровоковані таким зачином. Адже дія починається зі стрибка людини у вир Ніагари однієї червневої ночі 1950-го року. Як потім з’ясовується, самогубця – щойно одружений священник Гілберт Ерскін. Він вкорочує собі віку у першу шлюбну ніч, відчувши (як ми здогадуємося) неймовірний жах перед сексуальною жагою своєї дружини (Гілберт – прихований, навіть від себе, гомосексуаліст). Вочевидь, образ неконтрольованої природної водної стихії ототожнюється тут з образом жіночої сексуальності. Для “молодої” морок того, що трапилося, набуває форми прокляття, яке тяжіє над нею. Не дуже приваблива за загальними стандартами, закомплексована дочка священника Арія звинувачує у всьому себе, свої “гріховні” бажання – зазвичай, про жодне сексуальне виховання у 1950-і роки годі й думати. Автор явно розраховує на реалізацію в читацькому сприйнятті багатозначності слова “falls” (“водоспад”) –

англійською мовою воно означає й “падіння”, отже, у контексті роману, просякненому релігійними алюзіями, неминуче виникає асоціація з біблійною історією гріхопадіння. Одягнена в чорне героїня проводить весь час біля водоспаду, перетворившись на додаткову місцеву атракцію для туристів. Історія Арії, відомої як “Наречена-вдова Ніагари”, стає частиною багатого місцевого фольклору поряд з іншими – наприклад, історією покинутою коханцем ірландської молочниці, яка втопилася у водоспаді, і дух якої витає над ним (“Богоматір водоспаду”). Оутс наочно демонструє механізм міфологізації реальних подій – коли за кілька років Арія повертається до Найегера-Фоллз, її власне минуле чекає на неї у формі легенди, трансформованої народною уявою. Її діти, зростаючи у місті, змалку чують про Наречену-Вдову Ніагари, навіть не здогадуючись, що йдеться про їхню матір. Текст насичений й іншими фольклорними ремінісценціями (перекази про сміливців, які наважувалися перепливати водоспад у діжках та інших підручних засобах, про колишню розвагу справжніх чоловіків, серед яких був і дід Дірка Барнабі – перехід через безодню по підвішеному над нею канату тощо). Очевидно, одним з поштовхів до написання саме такого роману було для Оутс знайомство з унікальним корпусом усної народної творчості, який викликало до життя споконвічне потрясіння людей перед могутністю природного дива – Ніагарського водоспаду.

Далі сюжет розгортається згідно з конвенціями “мильної опери” або “рожевого” роману на вічну тему Попелюшки: в Арію, непримітну вчительку музики, без тям заохується один з найпривабливіших, найбагатших, найвідоміших чоловіків міста, успішний адвокат Дірк Барнабі; він вмовляє її стати його дружиною, і хоч жінка сповнена поганих передчуттів через своє “прокляття”, вона погоджується. Вони дуже щасливі, в них народжується троє дітей... Виникає враження, що письменниці не дуже зрозуміло, що робити з ними далі, отже, до роману входить суспільна тема – дізнавшись про поневіряння мешканців бідного району міста, які потерпають від екологічного забруднення, Дірк починає приречену на той час, донкіхотську боротьбу проти всесильних корпорацій, які купили всю корумповану міську верхівку. На підставі саме цих сторінок письменник Теренс Раферті у своїй рецензії на “Водоспад” порівнює Оутс з...сучасним Драйзером “як за неохайністю письма, так і за силою впливу”. Дійсно, Оутс малює

похмуру картину суцільної корупції всіх публічних інститутів Найегера-Фоллз (звісно, обумовивши на початку роману відмінність “міфологізованого” нею міста від реального Найегера-Фоллз, попри всю точність історичних та географічних деталей, з якою вона його описує). Дірк програє справу в суді: більше того, незборимі (принаймні, тоді) суспільні сили знищують його фізично, спочатку звинувативши в аморальній поведінці, а потім інсценувавши самогубство в автомобілі. Тіло, знову ж таки, кидають до водоспаду. Трагічний випадок забарвлюється для родини у кольори публічної ганьби. У цій частині містичні мотиви доповнюються готичними – оселя старої місіс Барнабі, матері Дірка неначе застигла у часі, так само, як і її зловісна мешканка, що нагадує діккенсівську міс Гевішем з “Великих сподівань”. Овіяний таємничістю і образ жінки з кварталу бідноти, на допомогу якій приходять Дірк: якщо на рівні сюжету вона представляє “принижених та знедолених” світу товстосумів, то на міфологічній площині втілює нерозривну єдність Еросу й Танатосу (пізніше на цвинтарі, біля могили загиблого Дірка відбудеться ритуалістичний акт кохання між нею та сином цього останнього).

У третій частині роману, де йдеться про зростання й дорослішання трьох дітей Дірка та Арії (двох синів та дочки), напруга створюється постійною загрозою принесення когось з них у жертву неблаганному водоспаду – кожен з молодих Барнабі переживає моменти непереборного тяжіння до розчинення у водній стихії, чує голоси, які нашіптують їм про принади злиття з нею. Проте, завершується твір на оптимістичній ноті – у 1978 році мешканці Найегера-Фоллз збираються на урочисту церемонію, щоб віддати данину пам’яті Дірка Барнабі, повністю реабілітованого від усіх ганебних звинувачень і, навпаки, героїзованого як піонера боротьби за чистоту довкілля. Отже, фігура Дірка також проходить стадію міфологізації, мало не беатифікації; він перетворюється на своєрідного покровителя міста, що зазнав заради нього мученицької смерті. Можливо, саме механізм перетворення історії на міф і цікавить авторку у цьому романі щонайбільше? В будь-якому разі, потреба постійно перемикати реєстри між жанровими конвенціями під час читання “Водоспаду” не дає послабшати читацькій увазі, а неблаганний тиск оутсівської словесної енергії змушує ще раз замислитися над джерелами її творчого довголіття.

У “Клубі любителів Джейн Остін” Карен Джой Фаулер, письменниці, практично не відомої у нас, хоч на її рахунку вже декілька неординарних романів і новелістичних збірок, не йдеться про Історію як таку. Перед нами радше оспівування людської здатності продукувати нові “історії”, вкладаючи власний екзистенційний та емоційний зміст у матриці старих, давно розказаних (у даному разі – романних витворів Джейн Остін). Завдяки цій спроможності забезпечується нерозривність культурного ланцюгу, а через нього все-таки постулюється тяглість Історії, взятої в її антропологічному аспекті, як подій, що відбуваються, насамперед, у свідомості та душі людини. Роман Фаулер прочитується як гімн силі й чарівності уяви – саме розповідання історій складає його основний зміст.

Вибір як гіпотексту саме остінівської “людської комедії” не випадковий. Останніми десятиліттями здобуток скромної, навіть периферійної в свій час хронікерки англійського провінційного побуту порубіжжя XVIII – XIX століть переживає явний ренесанс інтересу до себе: поруч з перевиданням її творів (на які, очевидно, є читацький попит) постійно з’являються нові й нові кіноверсії немудрящих, здавалося б, сюжетів з життя британської глибинки, не вщухає й потік їх наукових інтерпретацій. Ще тридцять років тому Остін читали, головню, романтично налаштовані підлітки жіночої статі. Сьогодні про її міцну позицію всередині сфери масового культурного споживання свідчить експлуатація художнього світу письменниці у відверто комерційних цілях – скажімо, публікація у Великій Британії “Путівника Джейн Остін із залицяння” (упорядник Лорен Гендерсон), де відповідними цитатами з класика підкріплюються рекомендації щодо належної поведінки юнаків і особливо дівчат на різних етапах любовних стосунків. Не можна не погодитися з думкою відомого англійського прозаїка Мартіна Еміса: “У якийсь химерний спосіб, Джейн Остін здатна всіх забезпечити роботою. Моралісти, ті, хто захоплюються зіставленням Ероса та Агапе, марксисти, фрейдисти, юнгіанці, семіотики, деконструктивісти – всі знаходять у її шести романах про провінціалів з середнього класу захопливий ігровий майданчик. І для кожного покоління критиків і читачів її проза самовідновлюється без жодних зусиль”.

Отже, роман Фаулер переносить нас до маленького містечка цілком сучасної Каліфорнії, де шанувальники Остін засновують клуб любителів її творчості. Вірніше, спочатку це “шанувальниці” – п’ятеро

жінок різного віку, з несхожими соціальними, економічними та сімейними обставинами, до яких приєднується єдиний чоловік. Про діяльність клубу розповідає незвичний, колективний наратор – “ми”. Автор жодного разу не схибила, не відійшла від оповіді у першій особі множини – хоча б що і з ким відбувалося, читач дізнається про події лише від своєрідного хору, єдність котрого, попри виразні індивідуальності учасників, забезпечується, мабуть, спільною належністю до остінівської системи цінностей. Так само оригінальне й композиційне рішення. Між прологом та епілогом вміщено шість розділів (за кількістю романів Остін та членів клубу). Дія кожного з них відбувається раз на місяць “на території”/вдома у когось з персонажів і присвячена обговоренню певного твору Остін (наприклад, “Травень. Розділ третій, в якому ми читаємо “Менсфілд Парк” з Пруді” або “Червень. Розділ четвертий, в якому ми читаємо “Нортангерське абатство” і збираємося у Грігса” тощо). Завдяки цьому прийомові до художньої тканини входять елементи “літературознавчого діалогу” (один з піджанрів есе). Водночас, обмін думками про твір Остін неминуче переростає у розмову про життєві проблеми самих членів клубу, “підсвічує” їх, надає персонажам можливість по-новому оцінити професійні ситуації та особисті стосунки. Вони закохуються і змінюють роботу, розлучаються та миряться, страждають від самотності чи непорозумінь з дітьми і відчувають втіху дружби... Загалом, у підсумку ми (як, мабуть, і планувала авторка) залишаємося з враженням, що за своїми реакціями на життя, болями та радощами представники американського середнього класу початку ХХІ століття не дуже радикально відрізняються від своїх попередників – англійців двохсотлітньої давнини, які жили начебто у кардинально іншому світі.

Приваблює тонкість введення до роману остінівського інтертексту. Замість прямолінійних сюжетних відповідностей між конкретними романами Остін та історією того або того персонажу Фаулер насичує твір алюзіями на весь корпус написаного англійською письменницею, розсипаними по різних розділах. Так, бачимо паралелі між прагненням матері однієї з героїнь за будь-яку ціну зробити з дочки зірку шоу-бізнесу та сумно-комічною поведінкою місіс Бенетт (“Гордість та упередження”), яка виходить за межі пристойності, “рекламуючи” чесноти своїх численних дочок, аби тільки видати їх заміж. Так само

можна провести аналогію між суцільним невмінням головної героїні правильно оцінити почуття оточуючих її людей ("Емма" Дж.Остін) та схожою помилкою Джослін, яка не розуміє, що предметом любовних зітхань Гріггса є саме вона, а не інша жінка. Пошук (і знайдення!) таких перегуків – захопливе заняття, яке потребує уважного перечитування Остін (на що, знов-таки, і розраховує Фаулер). Навіть "імперіалістичний" підтекст остінівських романів, який радісно відкрили в них пост-колоніальні критики, знаходить свою відповідність у гротесковій ситуації одруження Бернадетти з коста-ріканським плантатором...

Роман позначений полідискурсивністю, містячи фрагменти текстів різного функціонального призначення і стиля – це й листування електронною поштою між Гріггсом та його родиною, і уривки з підручника бальних танців (можливо, того самого, за яким вчилися британські панянки часів Остін), і анонс нової книжки модного автора, який відвідує місто в рамках рекламного туру.

Екстратекстуальне понад-завдання Фаулер – посилити читацьку увагу до феномену Джейн Остін – реалізується і за допомогою метанаративних прийомів, які у кращих традиціях постмодерного письма руйнують кордони між текстовою та позатекстовою реальністю. Наприкінці книжки кожний герой/героїня ставить читачам питання для обговорення, які випливають з характеристик саме цього персонажа; авторка ж бере слово насамкінець, щоб нагадати, що "у кожного з нас своя Джейн Остін". Але це ще не все – роман має солідний книгознавчий апарат, надаючи перелік всіх творів Остін з їхнім коротким змістом, добірку коментарів до них, які з'явилися упродовж всього їхнього існування у культурному просторі, а також бібліографію основних критичних праць.

Як бачимо, Фаулер знайшла непересічний хід для ствердження єдності культурного континууму. Застосування певних постмодерних технік служить у неї не деконструюванню мистецьких набутків минулого, а, навпаки, підкресленню їхньої значущості для сучасності.

Підсумовуючи, можна сказати, що твори, про які йшлося, засвідчують, насамперед, загострене відчуття у їх авторів того, що людина живе у часі та в історії. Вони передають це відчуття по-різному: поверненням до історії у спогадах або в художній реальності; внесенням до неї заднім числом уявних змін, які могли б

спрямувати її поступ уздовж докорінно інших векторів; демонстрацією процесів, за допомогою котрих факти історії стають сюжетами легенди; ствердженням неперервності “дуги” європейської культурної традиції, за виразом Т.С.Еліота; одивненням звичного для нас явища лінійного плину часу. Для реалізації своїх творчих інтенцій письменники сміливо комбінують різні жанрові та стильові елементи, поєднуючи умовності автобіографії та дистопії, історичної епопеї і еколітератури, соціально-психологічного роману та готики, фантастики й мелодрами. У цій свободі поводження з усією доступною їм палітрою художніх барв та дискурсів, у полегкості, з якою вони сполучають “серйозне” та “масове”, “високе” і “низьке”, “вічне” й “миттєве”, відчувається визвольний підхід постмодерної естетики з її плюралістичною домінантою “і – і”. Водночас, всі розглянуті тексти далекі від морального релятивізму; навпаки, вони пристрасно стверджують цінності, які ми, європейці, звикли називати “традиційними”, або, якщо хочете, ліберально-християнськими: свободу особистості, толерантність, потребу у духовному самовдосконаленні, кохання, батьківство... Що ж, “видимість” саме цих творів серед хвиль безмежного книжкового океану ще раз підтверджує невичерпаність для читацького загалу зазначеної ціннісної парадигми, разом із збагаченням арсеналу її художніх втілень всіма сучасними техніками, які може запропонувати вигадлива постмодерність.

Стратегії (ре)конструювання національної історії у сучасній літературі США (романи про Громадянську війну 1861-1865 рр.)

Як було продемонстровано вище, історія (насамперед, вітчизняна) тривко облаштувалась у літературі США останніх років, істотно потіснивши сучасність.

З одного боку, прагнення літераторів у непростий для Америки період озирнутися назад (що, на думку авторів, дозволяє водночас і зазирнути уперед) корелює з національною традицією, де, за спостереженням К.Стеценко, “панівною точкою зору на історію є уявлення про взаємозв’язок і взаємозалежність часів”¹. М.Александр, своєю чергою, відзначає у літературі США тенденцію знов і знов повертатися до самого концепту “Америки” шляхом “постійних переглядів її засадної філософії у світлі пізнішого досвіду”, що приводить до створення притч, де сучасне американське суспільство вступає в іронічну гру з американським міфом². Історія при цьому антропологізується, здійснюючись крізь особистість і долю окремої людини (такий підхід, притаманний літературі в цілому, набуває особливої значущості в американському духовному космосі з його акцентом на індивідуалізмі й “довірі до себе”).

З другого ж – нездоланий потяг (пост)сучасної, зокрема, американської культури до ревізії минулого зумовлений і теперішніми інтелектуальними настроями, що відмовляють історії (потрактованій як один із “великих наративів”, що занепадає) в об’єктивності та підкреслюють її текстуальну природу, множинність і відносність. Помітним кроком у розвінчанні уявлення про існування єдиної/“істинної” картини минулого стали праці Г.Вайта (передусім, “Метаісторія” (1973) і “Тропіки дискурсу”, 1978), де історію подано як продукт письма, соціальний конструкт, що подібно до літературного тексту твориться за допомогою риторичних і наративних стратегій. “Вартісність, що надається наративності в ході зображення реальних подій”, – пояснює науковець, – “породжується бажанням наділити картину життя зв’язністю, цілісністю, повнотою й завершеністю (зазвичай, уявними)”³.

Ерозія традиційних зв'язків між індивідуумом та соціумом у нашу добу викликана, зокрема, і дискредитацією застановчих метанаративів останнього. Як наслідок, індивідуальне життя позбавляється сенсу, адже його значною мірою генерують саме “спільні історії”. Сучасне суспільство, за словами Ф.Джеймісона, “позбавлене будь-якого історизму”⁴, а тому безнадійно намагається відновити втрачені зв'язки з минулим шляхом його штучних “перегравань” – інсценізацій. Принципи життєгри постмодерністських споживачів, констатує З.Бауман, визначають потребу “у відсіченні теперішнього з обох боків, ізолюванні його від історії, скасуванні часу в будь-якій формі, окрім плоского набору чи довільної послідовності миттєвостей теперішнього; *постійне теперішнє* (курсив автора – Н.В.)”⁵.

В умовах мультикультурного підйому в США протилежний імпульс породжується потребою раніше маргіналізованих сегментів суспільства повернути собі власну “вкрадену” історію, “корисне” (usable) минуле, що видається їм єдиним надійним матеріалом для ліплення групової та індивідуальної ідентичності. Тому деконструкція офіційного історичного дискурсу, звідки різноманітні “меншини” були витіснені на узбіччя, супроводжується активним творенням власних версій минулого як в історіографічному, так і в літературному просторах. Водночас децентрація історії (з її наступною рецентрацією на “периферійних” подіях й агентах) цілком узгоджується з постмодерністським пафосом надання “слова” суб’єктам історії, раніше позбавленим його.

Отже, прочитання будь-якого сьогоdnішнього тексту, пов’язаного з історією, має враховувати той факт, що кожний такий текст – це поле перетину та взаємодії різноспрямованих векторів, де домінування якогось з них визначається у кожному індивідуальному випадку неповторним взаєморозташуванням внутрішньолітературних і позалітературних чинників.

Майже одночасно (2005-2006 рр.) в Америці вийшли друком три романи, які переносять читача у драматичну та переломну добу в історії США – роки Громадянської війни між Північчю та Півднем (1861-1865). Один з них – роман Дж.Брукс “Марч” (*March*, 2005); авторство другого належить не дуже відомому в нас Стівену Райту

(“Об’єднувальна полька” – *The Amalgamation Polka*, 2006); третій вийшов з-під пера маститого Е.Л.Доктороу й має таку ж назву, як і роман Брукс – *March* (2005), що в цьому випадку перекладається як “Марш” (український переклад роману під назвою «Марш до моря» вийшов друком у часопису «Всесвіт», 2009, №№ 9-10, 11-12, пер. Н.Дьоміної та О.Карпенко). Немає нічого дивного в тому, що увагу письменників привернули події саме цих п’яти років, “які змінили хід історії країни й залишили глибокий слід у національній свідомості”⁶. Розрубавши один вузол суперечностей, війна зав’язала цілу низку інших, котрі й тепер продовжують впливати на життя США. Окрім інших наслідків – економічних, політичних, соціальних, Громадянська війна стала водорозділом, після якого стало можливим остаточне формування американської нації та ідентичності на підґрунті системи цінностей, яка для багатьох (американців і не-американців) і дотепер не втратила своєї принадної сили. Проте в наші дні в країні відчувається загроза цій системі як зсередини (“революція множинності”), так і ззовні (міжнародний тероризм). Політолог Ст.Реншон прямо називає “культурні війни” останніх десятиліть “другою громадянською війною”. Сьогодні, на думку вченого, йдеться про те, як зберегти стабільні й конструктивні взаємини між “*unum*” і “*pluribus*”, проголошені в девізі держави. На відміну від першої теперішньої “війна” не протиставляє промисловість і торгівлю сільському господарству, урбаністичні центри – сільським традиціям, Північ – Півдню, оскільки вона охопила всю країну⁷. У період кризи (справжньої чи уявної) певної аксіологічної парадигми цілком природно звернутися до вирішального етапу її становлення з метою ще раз підтвердити або переглянути її засадничі принципи, знайти в них зерна наступних конфліктів.

Відповідно, усі три названі романи мають відверто ревізійністський характер щодо офіційних, пафосних, прямолінійно прогресистських (історичних і художніх) наративів, присвячених подіям Громадянської війни. У цьому їхні автори жодною мірою не першовідкривачі. Адже саме такий – не парадний, а, навпаки, дегероїзуючий погляд на війну її пересічного учасника як на торжество абсурду і хаосу, безглузду людську бійню – був у контексті США художньо обґрунтований наприкінці XIX ст. ще Стівеном Крейном (“Червоний знак звияти”,

1895). І Брукс, і Райт, і Доктороу, отже, продовжують тяглу вітчизняну традицію, розквітчуючи її новими барвами, породженими вже сучасними реаліями, що й забезпечило точки сходження між трьома текстами. Так, усі вони в різних формах роблять наголос на расовому та гендерному аспектах, які впродовж тривалого часу залишалися маргінальними для “військових” письменників. На одне з центральних місць виходить тема расизму, притаманного, нехай різною мірою, солдатам обох армій, що готує ґрунт для висновку про внутрішню суперечливість (а отже, й вибухонебезпечність) загальноамериканської цивілізації, яка утворилася в результаті війни. Усі три автори (знову ж таки, наслідуючи Крейна, а, можливо, і Хемінґуея) вельми натуралістично, не шкодуючи читача, живописують жахи війни, клінічно точно показують, що вона робить з тілом і духом людини. До спільних лейтмотивів слід зарахувати проблематизацію “американської мрії”/ілюзії; зіставлення США і Європи, базове для американської ментальності як необхідна точка відліку при конструюванні національної тожсамості; ноту розчарування в технічному прогресі й тему “несвободи”, породженої меркантилізмом і прагматизмом.

Щодо конкретних текстуальних стратегій, тут кожний письменник йде власним шляхом, прищеплюючи й до нині життєздатного древа національної реалістичної традиції пагони інших естетичних течій та прийомів. Для Брукс таким корективом стає інтертекстуальність. Цілком у дусі постмодерністської захопленості “сиквелами” та “приквелами” класичних творів, де на авансцену висуваються їхні другорядні персонажі, вона вміщує у центр оповіді Марча – батька “маленьких жінок” з однойменного роману Луїзи Мей Олкотт (1868), що давно став дитячою класикою. Під пером нашої сучасниці упорядкований світ Олкотт набуває тривожного модусу, водночас неминуче змінюючись у своїх головних параметрах. І хоча книжку Брукс можна читати як самостійний твір, саме знання претексту викресає іскру під час її рецепції. “Об’єднувальна полька” Райта (втім, як і “Марч”) – це своєрідний Bildungsroman, де герої незалежно від віку проходять ініціацію й (пере)виховання війною. Проте Райт обирає варіант гротескного загострення, “очужуючи” й “одивнюючи” брутальну реальність смерті, каліцтва, безумства війни за допомогою

холоднувато-іронічного дистанціювання наратора від описуваного й призначення на роль фокалізатора наївного і прекраснодушного героя (що, безумовно, відсилає читача й до “Симпліциссімуса”, і до вольтерівського “Кандида”). На відміну від Брукс і Райта Доктороу віддає перевагу не “доцентровій”, а “відцентровій” романній моделі – хоча дію спресовано до одного епізоду воєнної кампанії (славнозвісного маршу шістдесятитисячного війська генерала Шермана зі спаленої Атланти на північний схід у 1864 р.), його художній образ набуває форми багатOFFігурної мозаїки.

Придивимось ближче до кожного з текстуальних світів. Джерелом насаги для Дж. Брукс прислужилися не лише “Маленькі жінки”, а й реальна родина Олкоттів – її герой “списаний” не так із блідого романного образу містера Марча, як з батька Луїзи, новоанглійського педагога Бронсона Олкотта, добре знаного в колах трансценденталістів та аболіціоністів. Його щоденники й листи іноді дослівно використані сучасною письменницею для створення “життя та голосу Марча”⁸. Циклічний за композицією (від Різдва до Різдва) роман Олкотт – це сегмент “роману виховання”, в якому простежуються внутрішні зміни, що відбулися з чотирма юними сестрами Марч упродовж року. До того ж, відповідно до етико-релігійних стандартів Олкоттів траєкторія духовного дорослішання та морального вдосконалення Мег, Джо, Бет і Емі прокладається за шаблоном, накресленим ще Дж.Беньяном у “Поступі прочанина” (1678). Батько, що пішов на війну, постає, здебільшого, як фігура відсутності. Він з’являється в Конкорді тільки насамкінець, щоб увінчати своїм поверненням різдвяний апофеоз.

Брукс зберігає пов’язані з героєм сюжетні вузли першотексту, заповнюючи лакуни між ними власною версією пережитого ним на війні. Роман складається з двох частин, де різні наратори – у першій ми чуємо голос самого Марча, у другій слово бере його дружина Маргарет, в останніх двох розділах оповідна ініціатива знов переходить до Марча. Суто інформативні назви розділів чергуються з біблійними метафорами (“Дзвін набату”, “Вогняна річка”, “Стан благодаті” тощо). І цей прийом, і схильність персонажів до ретроспекції та рефлексії відбивають реалії їхньої, значною мірою пуританської, свідомості, що засвідчує наявність в авторському задумі певного історизму (щоправда, його неодноразово порушують не так фактичні, як ментальні

анахронізми). Крізь роман червоною ниткою проходить тема різкого контрасту між ідеалом/мрією та дійсністю. Ідеаліст Марч, що далеко не в юному віці (йому майже 40) відправляється капеланом у федеральну армію, опиняється віч-на-віч із жахливою реальністю. Ця опозиція, що складає ідейний стрижень твору, підсилюється й композиційним рішенням – змістово-стилістичним перепадом напруг між епістолярним дискурсом (листи Марча додому описують події в бадьорих, світлих, оптимістичних тонах, притаманних протестантсько-вікторіанському світовідчуттю персонажів “Маленьких жінок”, тобто оформлені в естетиці самої Олкотт) та внутрішнім монологом героя (своєрідним ненаписаним щоденником, де “реальність” постає в усій своїй неприхованій жорсткості та алогічності, тобто створеним за канонами зовсім іншої естетики, характерної для ХХ ст). Контраст проводиться в усіх текстуальних ярусах – так, на мікрорівні тексту згадана в листі до дружини краса вечірнього неба асоціюються у свідомості Марча з кривавими розводами у збаламученій солдатськими чоботами річці після нищівного розгрому північан у Боллз-Блафф.

Умовно-теперішній час оповіді Марча чергується с ретроспективними екскурсами до власного минулого, які “вмикаються” за допомогою асоціативного механізму. Завдяки таким “флешбекам” паралельно ходу військових дій (презентованому здебільшого згідно з історичною хронологією й топографією) розгортається лінія, пов’язана з розвінчанням південного міфу. З військом, що відступає, герой потрапляє на спустошену плантацію, в якій не одразу впізнає “земний рай”, звідки його було колись ганебно вигнано. Зображення життя на плантації Огастаса Клемента (з позиції свого “теперішнього” досвіду Марч оцінює свої тодішні враження юного книгоноши-північанина, що опинився, як йому уявлялося, в осередку розкошів та культури) до певного моменту наслідує “ідилічну традицію” в літературі США. Рафінований аристократ-хазяїн, безтурботні чорні раби на тлі чуттєвої південної природи, красуня мулатка Грейс – усе це стереотипи, відомі за творами письменників-південців. Не менш стереотипне й ставлення Клемента до негрів: їхні вади – результат не злого начала, а моральної нерозвиненості, “дитячості” чорних, і білі мають “ними керувати та їх оберігати, аж доки раса не досягне зрілості”, вдаючись, коли це потрібно, і до насильства, “як суворий батько”⁹. Ілюзію долученості

до вищого способу життя брутально руйнує миттева та нещадна реакція господаря на спробу юного Марча навчити грамоті негритянську дівчинку – його проганяють як злочинця (переосмислення едемського міфу про вигнання з раю за потяг до знання). Саме пережите героєм потрясіння, його жах від власної “моральної сліпоті”, від того, що він піддався спокусі “скуштувати привабливі плоди заснованої на рабстві системи”, спонукають його у майбутньому стати священиком та аболіціоністом.

Чутно лунає в романі тема расизму армії північан. “Пронегритянські” погляди Марча чужі для більшості солдатів і офіцерів, що воюють поруч з ним: “Ці хлопці тут не для того, щоб битися за негритосів... Коли вони слухають ваші проповіді про звільнення негрів, єдине, що вони уявляють, – це натовп обірваних бабуїнів, який рухається на Північ, щоб відібрати у них роботу”¹⁰. Саме через невідповідність переконань Марча настроям, які панують у федеральній армії, його “висилають” на Південь, де здійснюється відчайдушна (і приречена) спроба руками вільних негрів вирощувати необхідну північанам бавовну. Після нищівного розгрому плантації Оук Лендінг Марч, що дивом уникнув смерті, потрапляє до вашингтонського шпиталю – втративши ілюзії, зламаний, внутрішньо змертвілий. Так реалізується авторський варіант американської міфологеми “Нового Адама”, “невинного/наївного” – innocent (саме цим епітетом характеризують капелана Марча) і приреченого на болісну втрату “невинності”.

У річищі “жіночої” проблематики набагато детальніше, ніж у романі Олкотт, розроблений образ Маргарет Марч; якщо в “Маленьких жінках” її запальність та нестриманість трактувалися суто в індивідуально-моральному ракурсі як вади характеру, то у творі Брукс вона постає полум’яною феміністкою й запеклою прихильницею скасування рабства, що приятелює з Торо і гнівно картає Емерсона за брак активності. За Олкотт, Марч втратив гроші, “намагаючись допомогти другові, що опинився у скруті”¹¹. За Брукс, цим “другом” виявляється не хто інший, як Джон Браун, а імпульсом, що спонукає Марча віддати на його потреби мало не весь свій статок, виступає захоплення Маргарет його красномовністю. В обох романах це призводить до зубожіння родини. Брукс наділяє Маргарет

нестримним темпераментом, який виринає назовні в антипатріархальних вибухах: “Ти нищиш мене! Ти проповідуєш звільнення, і при цьому уярмлюєш мене в найголовнішому... Ти називаєш наших дочок своїми “маленькими жінками”; а я – твоя жінка, котру ти применшуєш, і мені це набридло. Мені набридло придушувати свої справжні почуття, набридло закликати своє серце до порядку, неначе я погана учениця, а ти – мій вчитель. Я не дозволю, щоб мене так принижували”¹². Мотив “меншості”, заявлений у назві першотексту Олкотт, розвивається у Брукс через гендерне перевертання, переносячись із жінки на чоловіка – переживши “хрещення вогнем”, Марч прагне стати на шлях спокути, “знайти нішу, де применшений чоловік (diminished man) міг би принести якусь користь”¹³.

Очима Маргарет побачені картини воєнного Вашингтона – недобудований Капітолій, шпиталі, повії, свині та здохлі коні на вулицях, багато чорних – “обірвані залишки рабства”, незавершений обеліск Вашингтона. Вочевидь, ці розділи ґрунтуються на матеріалі, почерпнутому з документальних нарисів Олкотт про її працю у шпиталі під час війни. Саме завдяки наративному голосу жінки, дарувальниці життя, тут з особливою силою лунає тема абсурдності війни, до того ж часова дистанція, що відділяє сучасного автора від подій минулого, дозволяє героїні відмовитися від пристрасності до тієї чи тієї сторони конфлікту. Для Маргарет усі поранені солдати (і південці, і північани) – це хлопчики, які страждають. “Наразі, зрештою, Союз існує”, – гірко констатує вона. – “Сполучені Штати Болю”¹⁴. Водночас, у роздумах Маргарет, породжених хаосом, що вона його застала у Вашингтоні, продовжується тема ілюзій/мрій як фундамента американської цивілізації: “Мені спало на думку, що якщо хід війни не повернеться, цьому місту судилося залишитися не більш, ніж руїнами, й поступово провалитися назад, у болото; уламки миті оптимізму, коли декілька мрійників повірили, що можна побудувати країну на таких ідеях, як свобода і демократія”¹⁵. Оскільки нам з відстані в півтора століття відомо, що похмурі прогнози героїні не здійснилися, можна дійти висновку, що ставлення Брукс до мрії та ілюзії неоднозначне – хоч *ілюзії* Марча розбиваються, приводячи до його внутрішньої трагедії й надлому, (американська) *мрія* продовжує жити.

Помітну сюжетову та смислотворчу функцію у Брукс виконують чорні персонажі, що, без сумніву, відрізняє її твір від романів про Громадянську війну кінця XIX – початку XX ст. Утіленням розуму, гідності, сили виступає мулатка Грейс, “взірець для наших “маленьких жінок”, за словами Марча. Грейс, як ніхто, розуміє ідеалістичну натуру Марча, і саме їй належить формулювання тієї життєвої філософії, яка, судячи з авторського задуму, єдина здатна витягти героя з безодні відчаю: “Лише одне можна зробити, коли падаєш – піднятися й продовжувати жити тим життям, що розстилається перед тобою, й намагатися творити добро, на яке здатні твої руки, для людей, які зустрічаються на твоєму шляху”¹⁶. Образи афро-американців у Брукс хибують не лише на анахронізми, а й на сентиментальність; можна погодитися з одним із рецензентів, що зображення мало не всіх негрів як “святих та мудреців” “єлейне й викликає ніяковість”¹⁷. Проте, не виключено, що перед нами свідомий інтертекстуальний прийом – стилізація під сентиментально-романтичне аболіціоністське письмо останньої третини XIX ст.

Цікавий хід обирає Брукс для завершення роману. Останній розділ майже збігається з текстом Олкотт, але до нього інкорпоровані рефлексії та спогади Марча, завдяки чому створюється контрапункт, що радикально змінює атмосферу тексту. Мирна картина сімейної ідилії пробуджує в пам’яті та уяві героя моторошні образи війни. Поведінка Марча отримує зовсім інше психологічне обґрунтування та тлумачення, ніж у “Маленьких жінках”, – його фізична слабкість пов’язана не так із пораненням, як із неймовірним психологічним навантаженням. У такий спосіб, зовнішньо імітуючи претекст, Брукс пропонує читачеві лише симулякр родинного щастя – милуючись вирослими дочками, Марч внутрішнім зором бачить тих чорних дітей, яких він не зміг врятувати, і так тепер буде вічно (“примари минулого завжди будуть поруч”). Фінал роману грає на релігійно насиченій символіці світла-пільми – у сутінках, що насуваються, Маргарет запалює лампу, і “на мить все залито сьйвом”, що можна потрактувати як надію на духовне “воскресіння” Марча.

Художній світ “Об’єднувальної польки” С.Райта несе на собі відбиток південної готики з її гротесковістю, бароковістю, надмірністю та барвистістю стилю, акцентом на тілесності в її патологічних виявах

(бахтінське фрагментоване, розчленоване, гротескове тіло). Ось, наприклад, опис будинку героя, що слугує прихистком для негрів-утікачів: “Будинок, у якому він виріс, був зачарованим царством, заплутаною корою з прихованими проходами, таємними сходами, панелями, що відсуваються, проваллями у підлозі та споглядальними отворами, просвердленими в обшивці стін на різних рівнях, звідки періодично виглядали позбавлені тіл очні яблука, схожі на живі деталі декору”¹⁸. Значну частку тексту віддано оніричному дискурсу, символічним та віщим сном. У романі діє ціла низка “нетипових”, “дивних” персонажів, пов’язаних у читацькій уяві і з Північчю, і з Півднем, і з Заходом США (серед них і марк-твенівські оповідачі “tall tales”, і шервуд-андерсонівські “гротески”, і фолкнерівські носії південного етосу/епосу, тобто автором задіяні різноманітні національні оповідні традиції). Сюжет утворює шлях крізь війну Ліберті Фіша – юного уродження штату Нью-Йорк, вихованого у традиціях аболіціонізму. Безглуздий жах війни передається через її сприйняття героєм як кривавого балагану, де обидві сторони однаково жорстокі й однаково вразливі (недарма на питання “Хто переміг?” єдиною правильною відповіддю може бути “Жниця”, тобто смерть). Не випадково моментом бойового хрещення Ліберті обрано битву при Антіетам-Крік – “накривавіший день війни”, де загинуло з обох боків понад 4 тисячі солдатів, а ще 18 тисяч отримали поранення¹⁹. “Він не міг зробити й кроку, не наступивши на труп або якусь частину тіла. Навколо валялися голови, неначе незібраний врожай гротескових гарбузів. У багатьох місцях земля була на диво м’яка, просякнута кров’ю. Поранені стогнали й корчилися з болісною повільністю, ніби дивні морські тварини на дні океану”²⁰. Винесена у назву “полька” виявляється наскрізним образом роману: це зловісний й смертоносний *danse macabre*. “Де ти був? Весь танок пропустиш!” – звертається до героя товариш за секунду до того, як “очі його закотилися, він схопився обома руками за шию, і між його пальців непристойним потоком хлинула кров”²¹. Щодо самого героя, йому щастить майже неушкодженим “провальсувати крізь град куль” завдяки тому, що він, подібно до хемінгуейвського лейтенанта Генрі, вчасно і в індивідуальному порядку залишає театр воєнних дій. Як і в “Марчі”, рядки Райта лунають реквіємом за загубленою молодістю країни –

“мої хлопчики, мої чудові хлопчики – тисяча душ, здебільшого ще не розвинених, назавжди покинули планету на цьому, віднині священному, місці... Це правда, що Бог глухий та німий, як часто здається?”²². Як і Брукс, Райт відчуває, що з півторастолітньої відстані можна дозволити собі оплакувати “хлопчиків” обох протиборствуючих таборів.

Водночас, роман не втрачає з поля зору ядра конфлікту – расової проблеми, що відіграє у ньому важливу сюжетотворчу роль. Суто американський мотив змішування, амальгами, синтезу – національностей, рас, статей, способів життя – проходить крізь весь текст, набуваючи у ньому то зловісно-фантастичного, то обнадійливого забарвлення. Його паратекстуальні виміри охоплюють не лише заголовок, а й епіграф – фрагмент газетної статті, де якийсь массачусетський священник передрікає високе майбуття новій людській породі, якій судилося виникнути в Америці в результаті змішування (amalgamation) білої та чорної раси, і яка стане найбільш богоподібною. З цим пророцтвом різко контрастує вступна текстуальна віньетка, що зображує зовсім іншу, моторошну в своїй абсурдності гібридність, – купку “бородатих жінок” (можливо, вони втекли з цирку? – робить лукаве припущення наратор, щоб ввести й так уже дезорієнтованого читача у ще більшу оману) у багатому вбранні, що кружляють зруйнованою південною садибою. Лише після сцени їхнього насильства над негритянкою стає зрозуміло, що це солдати (причому якої армії – невідомо), які вбралися у знайдені в пограбованому будинку жіночі строї. На протилежність оптимістичним передбаченням, ці американці постають “майже невпізнаними, незугарно зліпленими істотами, які не пройшли випробування еволюцією...”²³. Фантастичне виявляється в перверсійному світі війни цілком реальним. Мотив змішування рас знову лунає в епізоді відвідання героєм ярмаркового балагана, де одним з атракціонів слугує негр, який намагається “побілішати” за допомогою окису свинцю. Далі він розвивається в сюжетній лінії перебування Ліберті на плантації свого діда, південця й негроненависника. Тут розгортаються найгротесковіші сцени роману. Дід бачить в чорній расі – “тупій від народження, варварській за звичаями, позбавленій фізичної краси, нездатній навіть на мінімальне вдосконалення” – перешкоду на шляху душі до досягнення гармонії і добра. Єдиний вихід – перетворення чорного на біле, але не хімічним,

а біологічним шляхом. Збожеволілий старий примушує своїх дочок-мулаток народжувати від нього все нових й нових дітей, щоб добитися остаточного “побілішання” чорної раси. Поява онука вселяє в нього нову надію, і для Ліберті вже готове шлюбне ліжко, де на сніжно-білих простирадлах, в оточенні бавовняних коробочок і мотик, убрана у сліпучо-білий муслін чекає на нього чергова жертва дідових генетичних експериментів – одна з його дочок-полукровок на ймення Слейвері (“Рабство”), щоб разом з ним дати початок новій людській расі. Такої дикої форми набувають, за волею автора, прекраснодушні мрії ідеалістів-північан (зокрема, трансценденталістів) про Америку як “плавильний тигель” всіх націй і рас. На репліку Ліберті “Ти збожеволів”, дід відповідає “Звісно, я божевільний. Всі божевільні, країна з’їхала з глузду. Що таке війна, як не масове божевілья?”²⁴. Якщо вважати мрію про “плавильний тигель” тезою, а монструозний спосіб її здійснення антитезою, то в якості синтезу виступає постульоване автором засадне “мулатство” Америки, та й людства в цілому – “кров тече крізь час, як вода, куди хоче й коли хоче, незважаючи на географічні, фізичні чи соціальні кордони. Струмки зливаються, розгалужуються, знов зливаються згідно з накресом, який, можливо, й не такий довільний, як уявляється. Це життя, я гадаю, і, врешті-решт, воно з усіх нас робить полукровок... Причому у найкращому сенсі”²⁵. Такий висновок цілком узгоджується з теперішніми уявленнями про відпочаткову “гібридність”/“креольність” американського життєпростору.

Ліберті – не так герой-актор, як спостерігач, свідок, через сприйняття котрого Райт продовжує “американську” тему зіткнення ідеалів з реальністю. Дегероїзація війни через невідповідність теорії практиці наочно реалізується за допомогою контрастного зіставлення думок і почуттів головного персонажу перед атакою і під час її. Якщо перед боєм він притлумлює свій страх бажанням не підвести славетних предків, то в розпал битви “всі проповіді й аргументи про зло рабства, які він чув протягом свого короткого життя, звелися до цього: шалена атака крізь хмари густого, задушливого диму просто на дула рабовласників”²⁶. Особливо чітко ідеалізм як національна риса американців виокремлюється підчас суперечки про найефективніший стимул, що спонукає людину до праці; якщо англієць вагається,

віддати перевагу грошам або батогу (lucere or lash), то для прекраснодушного американця набагато потужнішим імпульсом є любов (love). Що й призводить англієця до узагальнення щодо національного характеру своїх колишніх співгромадян: «Ох, вже ці американці! Не можеш їм не дивуватися. Пошкрябай механіка і знайдеш всередині мрійника»²⁷.

Райт, як і Брукс, акцентує живучість расизму не лише на Півдні, а й на Півночі; так, діти в Дельфі, штат Нью-Йорк, не хочуть гратися з маленьким Ліберті через те, що у нього вдома “гніздо ніггерів”, тобто станція “підземної залізниці”. Та й у федеральній армії його нерідко обзивають негролюбом. Солдати-північани прямо кажуть негру, якого вони зустріли, що ця війна – не його турбота: “Ми б’ємося за збереження Союзу, а не за твою кістляву дупу”, що він уїдливо парирує – на його думку, “війна має певне відношення до рабовласництва”²⁸.

По-своєму інтерпретує автор багатозначність понять “рабства” і “свободи”, пов’язуючи їх з наступом ери матеріалізму та технократії, що перетворює людину на раба грошей і машин. У романі фіксується момент зникнення старого світу, колишнього способу життя, який відступає під тиском техніки (що історично виправдано, оскільки водорозділом між патріархальною Америкою та Америкою доби модерну стала саме Громадянська війна): “Приходить епоха рейок, сер. Власне кажучи, вони вже тут. Біжать, як різець, по кожному серцю, просто по центру. Ми прагнемо пропорційності. Людського масштабу. Життя, пристосованого до наших органічних потреб. Де тепер дозвілля? Де роздуми? Де хоч дешиця спокою? Ми стали рабами, сер, рабами екстравагантного поспіху, руйнівного для тіла й душі”²⁹. Як і відбувалося в дійсності, очевидна економічна несвобода найманого робітника стає аргументом на користь позиції південців, коли боротьба за збереження рабства парадоксальним чином подається як боротьба за справжню свободу: “долар викуваний з матеріалу набагато міцнішого, ніж будь-яке залізо. Кайдани можуть набирати різного вигляду. І ось чому ми [тобто Південь – Н.В.] б’ємося, сер, – за свободу, лише за свободу”³⁰. Отже, ідеться не про “звільнення” – просто абсолютне (chattel) рабство замінюється рабством найманим.

Як і в “Марчі”, герой повертається з війни знесиленим, внутрішньо виснаженим її жорстоким досвідом, відчуваючи себе набагато старшим за свої зовсім ще юні літа. Його мучать лячні сни, він не знає, хто він і де він, проте автор приготував читачеві (доволі іронічний) “хепі-енд”: “Потім він згадав. Це Америка, подумав він, і з тобою, хоча б хто ти був, все буде гаразд. Це Америка, і все буде добре”³¹.

Залишаючись у межах традиції нещадно-відвертого зображення Громадянської війни як торжества хаосу та абсурду, Доктороу подає у своєму багатоплановому романі філософію одного з її аспектів – маршу, армії у русі. Її відтворено на всіх художніх площинах: кидок частин під командуванням Шермана з Джорджії через Південну Кароліну до Північної обумовлює композиційну побудову книжки, три частини котрої відповідають проходженню війська через кожний з трьох штатів. На рівні нарації ідея руху передається ритмом оповіді, а в ідейній площині пов’язана з “номадичною свідомістю” персонажів, “що носять свій світ із собою”. Її вербалізує, зокрема, один з рефлексуючих героїв роману, німець-хірург Сарторіус: “Мені більше не здається дивним не мати постійного житла, кожного ранку прокидатися в іншому місці...йти вперед, і робити привали, і знову йти уперед. Зустріти опір біля річки чи села і вступити у бій. А потім поховати мертвих і поновити рух... У нас є все, що характеризує цивілізацію... У нас є інженери, квартирмейстери, комісари, кухарі, музики, лікарі, теслі, слуги й зброя”³². У плані ж метафоричному маса людей, що прямує вперед, набуває вигляду якоїсь “негуманоїдної форми життя”, комахи або рептилії, чие “гігантське сегментоване тіло рухається за допомогою стиснень та розширень зі швидкістю 12 чи 15 миль на день”, яке має сто тисяч ніг-щупальців для зіцплення з дорогою та вусики-щупи. “Цей колосальний організм, що пожирає все на своєму шляху, приводиться у рух маленьким мозком – генералом Шерманом. Водночас, кожний із шістдесятитисячної армії позбавлений права на власне “я”, зведений до ролі клітини у цьому неймовірному тілі, змушеному виконувати одну функцію – просуватися вперед, змітаючи все на своєму шляху”³³.

Рухомий світ “Маршу” (як і інших творів Доктороу) щільно заселений; серед його “мешканців” – чоловіки й жінки, білі та чорні, старі й діти, північани і південці, генерали та рядові, президент

Лінкольн і дивом витягнене з вогню негритеня-сирота. Деякі з персонажів проходять крізь весь роман (як, скажімо, майже фольклорна парочка – простак і трикстер, солдати Вілл і Арлі, які легко змінюють форму однієї армії на форму іншої і все одно гинуть у полум'ї війни), інші постають перед читачем лише на мить. Власне фактуру тексту утворює полілог; пряме мовлення численних свідків і учасників подій не позначається лапками (хоч його індивідуальні особливості ретельно репродуковані), дійсність сприймається очима то одного, то іншого фокалізатора, і з цих різних бачень і складається стереоскопічна панорама воєнних буднів (толстовський прийом).

Расова і гендерна складові, що нерідко переплітаються між собою, фігурують у “хроніці” Доктороу не меншою мірою, ніж у його колег. Так, одним із наскрізних персонажів є Перл – юна світлошкіра мулатка, дочка плантатора й рабині, що волею випадку/історії пристала до шерманівської армії. Становлення її самосвідомості утворює один із мікросюжетів роману, і саме через образ Перл значною мірою осмислюється істотний для всіх аналізованих авторів концепт свободи. Одразу після краху життеустрою старого Півдня “свобода” означає для дівчини як абсолютну необмеженість можливостей, що відкриваються перед нею, так і суцільну незалежність від минулого. Проте стосунки з білим уродженцем Нью-Йорка Стівеном Уолшем змушують її усвідомити, що несвобода може бути і внутрішньою, зокрема, породжуватися любов'ю: “Я не належу собі. Отже чи є я вільною? Я не була вільною як чорна дівчина, а тепер не вільна і як біла...”³⁴. Свій власний шлях до самостояння як особистості проходить й інша жінка, “жантильна” біла південка Емілі Томпсон. Після смерті батька-судді вона з безвиході приєднується до армії північан як медсестра, а ще її тягне до сильного й розумного Сарторіуса. Однак поступово сухий раціоналізм цього медика та науковця, що втік до Америки від “обмежень Європи”, починає відштовхувати дівчину. Як і Перл, вона відчуває свою емоційну залежність від коханого як несвободу, а його ухилення від будь-яких проявів почуттів – як ваду. І Емілі насмілюється вирушити у самостійне життя – останній раз на сторінках роману ми бачимо її вихователкою у притулку для знедолених війною дітей.

Доктороу (це очевидно з його попередніх творів) завжди цікавився неоднозначними наслідками науково-технічного прогресу. Як і у його товаришів по перу, цей мотив підтверджує гірку переконаність автора у трагічній невідповідності між рівнем розвитку науки й техніки та духовним/моральним станом суспільства. Візіонерські пророцтва Сарторіуса про майбутні досягнення медицини – “Ми знайдемо ботанічні засоби для боротьби з інфекцією. Ми зможемо відновлювати втрачену кров. Ми будемо фотографувати нутроші тіла аж до кісток”³⁵ – формують саркастичний контрапункт до впевненості Шермана в тому, що “наша громадянська війна, руйнівне виробництво кісток наших синів, це всього-навсього війна після війни і війна перед війною”³⁶. Таким чином, письменник відмовляє історії у лінійному, поступальному русі, підкреслюючи циклічність її розгортання (що утворює продуктивну напругу з загальною лінійною моделлю наративу). Ще одним елементом прогресу постає важливий для автора мотив фотографії як засобу фіксації історії, тим більше, що війна між Північчю та Півднем – “перша, котру увіковічать для нащадків”. Свою роль як хронікера подій глибоко усвідомлює помічник урядового фотографа, негр Кальвін Гарпер: “Коли він вирушить далі, в історії знатимуть про розгром міста лише з того, що він сфотографує... Час іде вперед, кожну мить все змінюється, і фотографія – єдине, що залишається від моменту, який минув”³⁷. Зупиняючи мить, фотограф створює “пам’ять для майбутнього”; його покликання священне, оскільки лише він здатний показати людям “справжній світ”. Водночас автор з позицій постмодерністської іронії розвінчує позитивістську віру в наявність єдиного й об’єктивного “справжнього світу” (або “дійсної історії”), адже обираючи об’єкт і ракурс для зйомки, фотограф неминуче виступає і як інтерпретатор подій, що очевидно, скажімо, в рішенні Кальвіна сфотографувати розбитий дзвін у охопленій полум’ям Колумбії як символ розгрому конфедерації: “Це так, ніби там лежать уламки всього рабовласницького Півдня, тому я маю засняти його”³⁸. Невипадково саме крізь об’єktiv фотоапарату здійснює замах на Шермана один з персонажів – фотографія може зберегти свій предмет для історії, а може і “знищити” його (у прямому чи фігуральному сенсі).

І все таки, центром, де сходяться всі теми й мотиви роману, залишається викриття кривавого безглуздя й водночас фатальної неминучості війн для людства на теперішньому рівні його саморозвитку. Це відчувається і в констатації суто утилітарного підходу Шермана до смерті своїх підлеглих; і в його ж міркуваннях про те, що лише марш (і війна в цілому) здатні надати нашому аморфному світові форми й сенсу, і тому світ і далі матиме потребу у структуруванні через війну. І в роздумах кореспондента про справжню сутність війни: "Це не була війна як пригода або війна за справедливую справу, це була просто війна в чистому вигляді, нісенітний шал мас, позбавлений будь-якої причини, ідеї чи морального принципу"³⁹. Остаточну крапку саме в такому баченні Громадянської війни ставить останній образ роману – зачіплені за чагарник "лахміття солдатської форми, що *втратила колір*" (курсив мій – Н.В.), бо сьогодні вже не має значення, за "блакитних" чи за "сірих" воював цей невідомий солдат, головне, що він загинув, як тисячі інших.

Отже, екскурси у воєнне минуле США, здійснювані сьогодні у просторі белетристики, покликані передусім допомогти в розв'язанні житотрепетних конфліктів сучасності через оголення їхніх першопричин (що, утім, завжди було одним із завдань історичного роману як жанру). Відмінність між авторами аналізованих текстів та їхніми попередниками полягає в тому, що, проектуючи на події мало не півторастолітньої давнини тривоги й побоювання Америки наших днів, письменники початку ХХІ ст. чудово усвідомлюють свою роль як не просто хронікерів, а й співтворців запутаного клубка різноспрямованих людських воль, бажань і мотивів, з котрого тчеться так звана «історія».

¹ Стеценко Е.А. Судьбы Америки в современном романе США. – М.: Наследие, 1994. – С.3

² Alexander M. Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction. – L.-N.Y.: Edward Arnold, 1990. – P 126

³ White H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. – Baltimore & L.: Johns Hopkins Univ. Press, 1987. – P.24

⁴ Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham: Duke Univ. Press, 1991. – P.18.

- ⁵ Bauman Z. From Pilgrim to Tourist // Questions of Cultural Identity, ed. by S.Hall and P. Du Gay. – L.: Sage, 1996. – P.24
- ⁶ A Nineteenth-Century American Reader. – Washington, D.C.: USIA, 1989. – P.277
- ⁷ Renshon St. The 50% American: Immigration and National Identity in an Age of Terror. – Washington, D.C.: Georgetown Univ. Press, 2005. – P. 82
- ⁸ Brooks G. March. – N.Y.: Viking, 2005. – P. 276.
- ⁹ Ibid., pp.25-26.
- ¹⁰ Ibid., p.70.
- ¹¹ Alcott L.M. Little Women. – N.Y.: Grosset and Dunlap, 1947. – P.43.
- ¹² Brooks G. Op. cit., p. 131.
- ¹³ Ibid., p.263.
- ¹⁴ Ibid., p.210.
- ¹⁵ Ibid., p.216.
- ¹⁶ Ibid., p.268.
- ¹⁷ Mallon Th. Pictures from a Peculiar Institution // The New York Times Book Review. – Sunday, March 27, 2005. – P.11.
- ¹⁸ Wright St. The Amalgamation Polka. – N.Y.: Knopf, 2006. – P.19.
- ¹⁹ An Outline of American History. – Washington, D.C.: USIA, 1994. – P.165.
- ²⁰ Wright St. Op. cit., p.179.
- ²¹ Ibid., p.181.
- ²² Ibid., p.190.
- ²³ Ibid., p.5.
- ²⁴ Ibid., p.240.
- ²⁵ Ibid., p.311.
- ²⁶ Ibid., p.178.
- ²⁷ Ibid., p.304.
- ²⁸ Ibid., p.198.
- ²⁹ Ibid., p.181.
- ³⁰ Ibid., p.285.
- ³¹ Ibid., p.323.
- ³² Doctorow E.L. The March. – N.Y.: Random House, 2005. – P.61.
- ³³ Ibid., p.62.
- ³⁴ Ibid., p.256.
- ³⁵ Ibid., p.59.
- ³⁶ Ibid., p.359.
- ³⁷ Ibid., p.203.
- ³⁸ Ibid., p.198.
- ³⁹ Ibid., p.298.

“Десь у проміжку між чорним та білим”: кінематографічний дискурс у романі Р.Еллісона “Якось у середині червня”

У добу, коли постмодерна естетична свідомість безтрепетно руйнує кордони не лише між жанрами та родами, а й між видами мистецтва, на часі для гуманітарних студій постало дослідження феномену інтермедіальності, тобто “запозичення” різними мистецтвами одне в одного характерних зображувально-виражальних засобів та їхнє функціонування у принципово іншій художній системі. Це явище аж ніяк не винахід нашої епохи (згадаймо хоча б славнозвісний пластично-наочний опис Ахіллового щита у гомеровій “Іліаді”!), проте його теоретичне осмислення пов’язане з новітніми набутками філософсько-культурологічної думки. У цій розвідці на прикладі роману афро-американського письменника Ральфа Еллісона пропонується розглянути можливі цілі, шляхи та результати інкорпорування дискурсу кінематографа до літературного твору.

На різних історичних перехрестях Еллісона то підносили як одного з найзначніших авторів минулого століття (за його естетику), то піддавали суворій критиці як недостатньо активного борця за інтереси свого народу (за його політику). У будь-якому разі нині очевидно, що він завжди на кілька кроків випереджав свій час. В епілозі до свого (сьогодні вже безсумнівного) шедевр – роману “Невидимка”, що вийшов друком 1952 року, на зорі руху за громадянські права та за два десятиліття до початку мультикультурного повороту у національній свідомості США, вже пролунали слова, у яких стисло підсумовано весь мультикультурний проект: “Америку зіткано з багатьох ниток; варто було б їх визнати, і хай воно так і лишається <...>. Наша доля – стати одним і водночас багатьма. – Це не пророцтво, а констатація факту”¹.

Його другий (і останній) роман “Якось у середині червня”, який протягом сорока років залишався довгоочікуваним “наступним твором” Еллісона і був опублікований лише 1999 року, тобто через п’ять років після смерті письменника, йде ще далі у своєму коментарі до діалектики “plures” та “unum” у Сполучених Штатах, віддзеркалюючи зміни у самосприйнятті нації. Хоча на перший погляд відповідь на сакраментальне запитання “Яким чином “багато” може бути “єдиним”?”

здається перифразою попередніх розмислів – “Через зважене усвідомлення єдності у розмаїтті, і розмаїття у єдності, через цілеспрямовану й свідому рівновагу”, – насправді думки письменника з цього приводу зазнали поглиблення, постулюючи щільніший взаємозв’язок між “багатьма нитками” Америки, ніж просте співіснування. Наголошуючи на необхідності постійно шукати “темряву у світлі і світло у темряві”, еллісонівський текст пропонує своє бачення стосунків між расами / етносами / культурними дискурсами як таких, що неминуче позначені взаємопроникненням, симбіозом, гібридністю – тобто модусами взаємодії, які, згідно з багатьма сучасними дослідниками, давно присутні у “краєвидах” Америки, а отже, надають вірні аксіологічні орієнтири для переоцінки її історії, культури та словесності. Відтак ключові положення письменницького та громадянського кредо Еллісона, сформульовані багато років тому, вельми суголосні висновку сучасного дослідника: “Наша культура і тепер, і завжди була такою, в якій ціла низка голосів і традицій широкого діапазону постійно й глибинно витворювали одне одне”². Виглядає на те, начебто істина, для досягнення якої іншим знадобилися десятиліття, завжди була йому відкрита. Рух теоретичної думки останніх десятиліть від конструювання літератури США як гомогенно-монолітного феномену, а також від рознесення її по окремих “чарунках” (Вернер Соллорз) в ім’я плюралізму до її реконцептуалізації як “радикально порівняльної, гібридної та транснаціональної за походженням, складом та динамікою”³ вже пройшов апробацію у прозі Еллісона.

Так само переконаність Еллісона у тому, що “американська культура не могла б існувати без свого афро-американського компонента, а якби й існувала, то була б зовсім іншою”, чи у тому, що кожний “справжній американець” є також “у чомусь чорним”, резонує з проектом Тоні Моррісон – перечитати американську літературу “основного потоку” з точки зору більшою чи меншою мірою прихованої, але неодмінної наявності у ній Чорного. За Моррісон, присутність людей африканського походження у США завжди була надто важливою, щоб її можна було просто не помічати; значить, їхня відсутність у каноні пов’язана з навмисною відмовою бачити; отже, весь корпус канонічних текстів здійснював своєрідну

“втечу від Чорноти”. У тексті Еллісона ця приречена на провал спроба “втечі” актуалізується буквально – один з наративних голосів належить персонажеві з невизначеним расовим походженням, вихованому в афро-американській спільноті на Південному Заході країни, який пізніше втікає звідти, щоб інтегруватися до світу білих.

Не викликає заперечень характеристика, дана роману “Якось у середині червня” професором Джоном Каллаганом, редактором останньої книжки Еллісона та його літературним правонаступником: “За своїм задумом та його виконанням твір є багатозначним, багатоаспектним, багатопроблемним, багатоголосним та багатотональним”⁴. У цій розвідці йдеться лише про один його вимір, а саме про винахідливе використання в тексті дискурсу кінематографа. За мету поставлено проаналізувати, яким чином елементи кіномови, трактованої як особлива семіотична система, деконтекстуалізуються та піддаються повторному (вже вербальному) кодуванню.

Кінокод діє у романі “Якось у середині червня” на декількох текстуальних “ярусах”. Сюжетно й тематично його наявність виправдана короткочасною кар’єрою Блісса як кінематографіста-початківця (читач має лише фрагментарний доступ до цього фабульного пласта, проте його важливість підкреслюється постійними поверненнями смертельно пораненого героя до кінознімальних термінів та команд у передсмертному маренні). Крім того, насичена поліфонічна проза Еллісона активно використовує прийоми кінематографа на наративному та стилістичному рівнях. Нарешті семантичне поле кіномови застосовується також для опосередкування конфігурацій “білизна – чорнота – сила / влада” на символічній площині їх конструювання.

Структура роману значною мірою обумовлена центральною для афроцентричних культур моделлю “поклику-відгуку” (у нотатках до твору Еллісон зазначає, що його метод є “природно антифонним”). Вихідна ситуація вимальовується з коротких вступних розділів – це замах на сенатора Санрейдера, відомого своїми відверто расистськими поглядами, під час його виступу у сенаті; паралельна сюжетна лінія розповідає про невдалу спробу групи негрів Півдня на чолі з превелебним Гікманом запобігти замахові. Решта тексту – це діалог (здебільшого не вимовлений вголос) між смертельно пораненим Санрейдером та Гікманом, єдиною людиною, яку хоче бачити біля

себе вмираючий сенатор. Нерозривно переплетене минуле протагоністів (і, символічно, двох рас у США), марковане любов'ю й гіркотою, самозреченням та зрадою, розкривається не стільки у небагатьох вимовлених словах, скільки в їхніх внутрішніх монологів, нерідко переданих за допомогою прийому потоку свідомості (“Свідомість стає справжнім місцем дії”, зазначає Еллісон). З уривків і фрагментів можна реконструювати сюжет: сенатора, тоді ще маленького хлопчика невідомого расового походження на ймення Блісс (“радість”, “щастя”), виростив Алонзо Гікман, чорношкірий музикант, що став священиком. Блісса також готували до професії проповідника; він, зокрема, брав участь у богослужіннях. Подорослішавши, він утік, і, в юності спробувавши свої сили як “кіношник”, пізніше зробив блискучу політичну кар’єру завдяки своїм непересічним риторичним здібностям.

Попри наголос на вербальній віртуозності, фактура твору надзвичайно синестетична – у ході сприйняття тексту він за допомогою словесної “магії” залучає до роботи зорові, слухові, нюхові, тактильні рецептори читача. На мою думку, домінування у тексті візуальної образності є результатом напруження між різними значеннями, що їх надає сучасна культура тропам “споглядання / бачення”. З одного боку, теоретики наполягають на привілейованому статусі зору (а не дотику, як у попередні епохи) у сучасному “суспільстві видовища”, яке презентує людям світ не прямо, а опосередковано⁵. Предметом дослідження стали також зв’язки між “баченням / спогляданням” та владою. Критика Дебором західної філософської “окулоцентричності”, що, на його погляд, досягає апогею у тотальному видовищі, гармонує з песимістичним уявленням М.Фуко про місце людини у сучасному соціумі – вона, як гадає філософ, перебуває не на сцені і не в партері, а в Пантоптиконі, під невідступним поглядом всевидючого “ока влади” (“...пильний погляд відіграв значну роль серед прийомів, які влада розвинула у модерну добу...”⁶). В обох концептуальних метафорах кожний індивідуум водночас виступає як спостерігач та як об’єкт спостереження, постійно перебуває під загрозою втрати своєї суб’єктивності й об’єктивізації через погляд. З іншого боку, така значущість бачення підкреслює руйнівні наслідки стану “непобаченості”, “невидимості”,

що в афро-американській традиції являє собою поширений троп відмови чорношкірим у репрезентації в світі білих (згадаймо думку Ч. Тейлора про важливість визнання (або його відсутності) у формуванні ідентичності)⁷. Вочевидь, Еллісон, який назвав свій видатний роман “Невидимка”, не лише мав підвищену чутливість саме до цього соціокультурного коду, а й сприяв збереженню його центральності в афро-американському дискурсі. Засоби використання коду “(не)видимості” у романі “Якось у середині червня” заслуговують на окреме вивчення, і згадка про них у цій статті потрібна як перехідна ланка між ширшим топосом “споглядання / бачення” та кінематографічними прийомами як конкретним виявом цього топосу. (Втім, хотілося б навести бодай один приклад сміливого використання Еллісоном тропу бачення: на початку роману, коли група “негрів-південців” з’являється у вашингтонській приймальній сенатора, його (біла) секретарка намагається їх позбутися. Але за мить “в неї виникає підозра, що попри те, що їхні очі вп’ялися у неї, насправді вона для них не існує”⁸. Письменник іронічно перевертає власну метафору на протилежну – як засіб для передання “невидимості” білої расистки для чорної спільноти, чим підривається її негативний вплив на афро-американське самоусвідомлення).

На мою думку, аналіз кінодискурсу роману як елементу тематики доречно ґрунтувати на ідеях Вальтера Беньяміна, викладених у його впливовій праці “Твір мистецтва у добу механічного відтворення” (1936). Як відомо, філософ протиставляє унікальний та оригінальний твір мистецтва, “глибоко вплетений у тканину традиції”, повторно репродукованим артефактам сучасної доби, що почалася з винаходом фотографії – адже тоді художні функції були передані “оку, що дивиться в об’єктив”⁹. Перший модус був невіддільний від культу, а отже твір мистецтва “так і не відокремився повністю від своєї ритуальної вартості”, тоді як у другому він має, передусім, “демонстраційну вартість”, виконуючи не “ритуальну”, а “політичну” функцію¹⁰. Для В.Беньяміна кінофільм є найпотужнішим агентом зміни, оскільки його “деструктивний, катартичний аспект” полягає у “ліквідації традиційної вартості культурного спадку”¹¹. Текст Еллісона чітко вкладається у цю модель: виконуючи роль Ісуса Христа, що постає з мертвих під час Великодньої служби, хлопчик Блісс був безпосередньо

залучений до традиційного ритуалу з його символічними конотаціями смерті та відродження. У ході своєї трансформації на політика він проходить “стадію кінематографа”, стаючи “містером Кіношником”, чия влада над людьми полягає в його здатності маніпулювати ними за допомогою кінокамери. Щоправда, гікманівська “режисюра” воскресіння Христа також включала управління людськими емоціями (недарма Санрейдер не без підстав називає старого проповідника “трикстером”), але Бліссу там було відведено лише пасивну роль. А от під час зйомок (або проекції) фільму його влада над колективним (не)свідомим інвестована в “миттєвості чорноти між кінокадрами”, коли він визначає напрям, яким далі піде фільм. Згідно з положеннями Беньяміна, Еллісон акцентує стосунки між кіно та політикою. У нотатках до роману він зазначає, що “глядачем маніпулюють у темряві, і маніпулятором є він [Блісс – Н.В.]”. Письменник, вочевидь, має на увазі поняття монтажу як вирішального художнього засобу кінематографа, який він інтерпретує, слідом за російськими формалістами та Сергієм Ейзенштейном, як якісно нову сутність – не просто як “зв’язок” між кадрами, а як їх “диференціальну зміну”¹², як “стрибок до нового виміру в композиції кадру”¹³. Такий підхід можна порівняти з беньяміновим описом фільму, де “значення кожного окремого кадру передбачене послідовністю всіх попередніх”¹⁴. Далі, процес перегляду змушує глядачів зайняти позицію камери, а отже, нав’язує певний кут зору щодо реальності. Значна частина бліссового життя у романі Еллісона ховається “між кадрами”, так само, як і справжня мотивація його лютих нападок на негрів. Очевидно, що його захоплення маніпулюванням аудиторією у темряві “переходить у його політичну діяльність, де його мотиви начебто приховані за звичайними расовими упередженнями, але насправді він, неначе у викривленому люстрі, бачить себе як позитивну силу, що тиском підштовхує негрів до зайняття активнішої позиції через політичну дію”¹⁵. Таким чином, фікціональний рух протагоніста від (чорного) релігійного ритуалу до (білої) політичної діяльності логічно включає у свою траєкторію стадію кіно як потужного знаряддя маніпулювання людськими масами. Таке змістово-композиційне рішення відбиває твердження сучасної філософії про взаємозалежність між видовищністю

та владою, передумови для якої закладені у понятті репрезентації, узурпації права говорити від імені інших, що у “чорно-білому” контексті призводить до очевидних расових імплікацій.

Якщо підійти до пари “ритуал-фільм” дещо з іншого боку, виявиться, що текст не стільки протиставляє, скільки зіставляє їх між собою як чорну та білу матриці, представлені, відповідно, двома варіантами не-елітарної культури – афро-американським музично-словесним фольклором, що сягає вершини у синкретичній церковній відправі, та ранніми голлівудськими стрічками-мелодрамами. Першу модель спільно та інтерактивно використовує / переживає чорна спільнота – як відомо, ритуал не допускає споглядання, емоційно залучаючи всіх і кожного до своєї міфологізованої реальності. Сакральнo-комунальне переживання такого типу контрастує з індивідуальним споживанням кінофільму, позірна “колективність” котрого є лише “квазіколективністю”, оскільки, як зауважує Лора Малві, умовності комерційного кінофільму “зображують герметично замкнений світ”, продукуючи у глядачів “відчуття ізольованості”¹⁶. Елементи полярності, внутрішньо притаманні цим культурним формам, виходять на поверхню оповіді. Після того, як психічно хвора біла жінка втручається у церковну відправу, заявивши, що Блісс – її син, хлопець починає шукати свою “білу” матінку в кінообразах, створених Мері Пікфорд та іншими зірками німого кіно. Порушення негритянського релігійного ритуалу на наративному рівні висуває на перший план світський ритуал білих – відвідання кінотеатру. Блісс, “наївний” глядач, легко долає пласкість екрана і занурюється в ілюзорну глибину кіносвіту; його уявна “втеча” туди провіщає реальну втечу до світу білих. Про його самоідентифікацію з білим героєм сигналізує займенник “ми” – “...і раптом ми повертаємося і стріляємо з пістолета...”, – причому бажання, спрямоване на втрачену матір, заохочує, зазвичай, до психоаналітичних інтерпретацій. Водночас, негритянські персонажі, представлені у фільмі про громадянську війну у США лише як стереотипи, як неіндивідуалізований натовп, метонімічно зведений до їхнього “старого шмаття, головних пов’язок, капелюхів та солом’яних брилів”, також сприймаються свідомістю героя як “мій народ”. Ця вимушено подвійна ідентифікація як з білими, так і з чорними лежить у серцевині дилеми протагоніста (і, на

думку Еллісона, всієї Америки в цілому). Проте, оскільки мета Еллісона – не увічнити, а зруйнувати бінарну опозицію “білого” й “чорного” у країні заради більш холістичного бачення національної ідентичності, він не абсолютизує відмінності між двома культурними формами. Дійсно, із самого початку кінематограф порівнювали з ритуальними та міфологічними практиками і часто прирівнювали до них, так само, як і до сюрреалістичної реальності сновидінь. Яскраво виражена синтетична природа кіно запрошувала до аналогій з первинним синкретизмом архаїчного мистецтва (див., наприклад, роботу В.Ліндсі “Мистецтво рухомих картинок”, 1915, уявлення Абеля Ганса про кіно як про “нову церкву”, праці фахівців різних країн у галузі семіотики тощо). Разом з цим, здатність кіно візуально представити різні онтологічні модальності, хоч би які нереалістичні, з тим самим ступенем міметичної подібності, спричинила до контекстуалізації його всередині оніричної культурної парадигми. Концепція фільму як “екранізації” внутрішньої мови, яка дозволяє зазирнути всередину її структурних законів, де ейдетика рішуче превалює над словом¹⁷, особливо приваблювала письменників-модерністів з їх зацікавленістю переданням психічних процесів. Відтак, постульована Беньяміном відірваність кінофільму від традиційних мистецьких форм дещо притлумлюється його трактуванням у контексті міфу. Еллісон синтезує тріаду “міф – фільм – сон” у серії епізодів, що передають останнє сюрреалістичне марення / видіння Санрейдера. Саме в ній також сходяться до купи два різновиди фольклору / міфу – традиційний та модерний, сакральний та профанний, білий та чорний: “кінематографічна” погоня за героєм по дахах вагонів поєднується з образністю народних негритянських казок про Братця Кролика та з мотивом потяга, притаманним афро-американській культурі, де він “навантажений” множинними значеннями (див., наприклад, працю Ш.Е.Вільямс “Блюзове коріння сучасної афро-американської поезії”).

На рівні нарації слід зауважити, що у романі широко застосовуються кінематографічні принципи, перелічені Кітом Коеном як такі, що мають найбільший вплив на прозу, а саме: просторова конфігурація плину часу, принципова відносність та постійна зміна точки зору, а також чітко виражена перервність оповіді внаслідок

монтажу¹⁸. Текст Еллісона поділяє інтерес до подібних засад побудови прози з іншими модерністськими текстами, які, за Дж.Френком, перейшли від часових до просторових координат через свою схильність до позачасовості міфу. Дослідження поезії Т.С.Еліота та Е. Паунда, прози М. Пруста та Дж. Джойса привели науковця до висновку, що в їхніх творах “синтаксична послідовність поступилася місцем структурі, що дозволяє сприйняти взаємозв’язки між зовні розрізненими словесно-образними фрагментами” або створити “враження одночасності”¹⁹. Ефекти, про які він каже, – це, власне, описані іншими словами кінематографічні прийоми – монтаж, симультанність. Відомо, що кіно поєднає риси часових і просторових мистецтв. Як сказав один критик, “кіно – це мистецтво часу у формах простору”. Френк пояснює перехід від часової до просторової парадигми бажанням модерністів трансформувати “(тим)часовий світ історії на позачасовий світ міфу”. Враховуючи безсумнівний вплив романів Дж. Джойса та В.Фолкнера на твір Еллісона, а також загальну модерністську спрямованість його творчості, не дивно, що його текст також виявляє ознаки цього “просторового зміщення”. Епіграфом до роману Еллісон обрав уривок з поезії Т.С.Еліота “Литл Гіддинг”, у якому завдання пам’яті сформульовано як “визволення від майбутнього, так само, як і від минулого”, тобто, вихід до того ж позачасового міфічного виміру, кінцевою метою якого є, за Еліотом та Еллісоном, відновлення й перетворення “в іншому орнаменті подій”.

Давно, ще на зорі кінематографа, який здавався багатьом тріумфом правдоподібності, російські формалісти проникливо вказали на суб’єктивність і селективність як одну з засадних категорій семантики фільму. (“Первинний матеріал кінематографії – не предмет, що знімається, а певний спосіб його зйомки”²⁰; “Видимий світ дається у кіно не як такий, а у своїй смисловій співвіднесеності”²¹). Продовжуючи хід їхніх думок, Юрій Лотман доходить висновку про однотипність кінематографічної точки зору як принципу побудови тексту саме щодо роману, з котрим кінематограф споріднює первинна наративність²². Фокалізація тексту то через Санрейдера, то через Гікмана обумовлює зміщення точки зору, значною мірою ізоморфні рухам кінокамери та зміні планів (наприклад, в епізоді вторгнення білої жінки до негритянської церкви використано прийом “уповільненої

зйомки” – “...він дивився навкруги на давно знайомих йому дорослих і бачив їхні тіла, завмерлі у дивних позах, як у хлопчаків, що граються у статуї, <...> він бачив труну, яка ще рухалася, здавалося, здіймалася догори з власної волі, ліниво, неквапливо, наче Татко Гікман, що повільно перевертається у солодкому сні...”²³.

Архітектоніка тексту як двоголосого спомину дозволила використати цілу низку кінематографічних прийомів, зокрема у моделюванні часового виміру. “Кіно, за природою свого матеріалу, знає лише теперішній час”²⁴. І у романі також минуле, що воскресає у суб’єктивних спогадах протагоністів, подається як теперішнє. Зовнішня дія у 300-сторінковому романі охоплює лише одну добу, але ці 24 години можуть розтягуватися до безкінечності завдяки відновленим моментам минулого. Тут цілком застосовні міркування Юрія Тинянова щодо відносності кіночасу – повторення кадру створює враження, що минуло багато часу, незважаючи на його незмірно малу “візуальну тривалість”. У Еллісона функцію такого “повторного кадру” виконує постійне повернення до лікарняної палати, що вписує події багатьох років у єдину темпоральну рамку. Ю.Лотман підкреслює особливу значущість для кіно “здатності до нерівномірності, довільного спресовування та розтягування, що становить умову виникнення художнього часу”²⁵, і ця думка корелює з вишуканим використанням часових деформацій (“хроноскізмів”) у сучасній прозі. Суб’єктивність та дискретність пам’яті, ще підсилена патологічним станом свідомості, що згадує, психологічно вмотивовує гострі ракурси та монтажну природу тексту. Це особливо очевидне в останньому розділі, де миттєві перекидання дії у видіннях Санрейдера прямо асоціюються у його гаснучій свідомості з кінематографічними умовностями – “неначе він дивився сцену з німого кіно”.

Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що використання кінематографічного коду в романі “Якось у середині червня” вписується в загальнокультурну тенденцію сучасності до руйнування і так вже пористих кордонів між видами мистецтва та до дедалі активнішого взаємопроникнення елементів, що походять з різних семіотичних систем. Водночас цей код діє всередині ідеологічного ядра роману. Його складає заклик до зміни концепції американської ідентичності, яка не має бути ані “білою”, ані “чорною”, а натомість міститися

“десь між чорним і білим”, тобто стати гібридною. Текст Еллісона не приховує болісних проблем, які супроводжують проект деконструювання бінарності чорного-білого. Він вважає, що цієї мети можна досягти лише у тому разі, якщо біла Америка визнає наявність у ній самій “крихти чорноти” і якщо обидві раси дотримуватимуться національних демократичних цінностей. Кіно як потужний засіб маніпулювання масами відіграє важливу роль у бажанні протагоніста “створити політичну ідентичність з расових упереджень”, і у цій своїй іпостасі виступає негативною альтернативою традиційному негритянському ритуалу. Проте, мірою просування протагоніста до екзистенційного осягнення базової єдності двох рас у США начебто протилежні культурні форми починають переплітатися і змішуватися в його уяві. Еллісонівська “невидима (invisible) людина” перебуває на шляху до перетворення на “неподільну (indivisible) людину”, себто американця.

¹ Ellison R. *Invisible Man*. – N.Y.: Vintage International, 1996 – P.577.

² Fishkin S.F. Interrogating “Whiteness”, Complicating “Blackness”: Remapping American Culture // *American Quarterly*. – 1995. – Vol.47, # 3. – P.456.

³ Erkkila B. Ethnicity, Literary Theory, and the Grounds of Resistance // *American Quarterly*. – 1995. – Vol.47, # 4. – P.589.

⁴ Ellison R. *Juneteenth*. – N.Y.: Random House. – 1999. – P.XXI.

⁵ Дебор Г. *Общество спектакля*. – М: Логос, 2000. – С.27.

⁶ Foucault M. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977*. – N.Y.: Pantheon, 1980. – P.155.

⁷ Тейлор Ч. *Мультикультуралізм і “політика визнання”*. – К.: Альтерпрес, 2004. – P.39.

⁸ Ellison R. (1999). *Op. cit.*, p.4.

⁹ Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*// Benjamin W. *Illuminations*. – N.Y.: Schocken, 1969. – P.219.

¹⁰ *Ibid.*, pp.224-226.

¹¹ *Ibid.*, p.221.

¹² Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С.337.

¹³ Эйзенштейн С. М. *Избр. произв. в шести томах. Т.3*. – М.: Искусство, 1964. – С.443.

¹⁴ Benjamin W. *Op. cit.*, p.226.

¹⁵ Ellison R. (1999). *Op. cit.*, p.155

¹⁶ Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* // *Screen*. – 1975. – No 16. – P.9.

¹⁷ Скуратівський В. *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття. Ч.I*. – К.: КМІД «Поезія», 1997. – С.43.

¹⁸ Cohen K. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. – New Haven: Yale Univ. Press, 1979. – P.208.

- ¹⁹ Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С.199.
- ²⁰ Шкловский В.Б. За 60 лет. Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – С.31.
- ²¹ Тынянов Ю. Цит. твір, с.330.
- ²² Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – С.90.
- ²³ Ellison R. (1999). *Op. cit.*, p.156-158.
- ²⁴ Лотман Ю.М. Цит. твір, с.16.
- ²⁵ Там само, с.102.

Функціонування релігійно-міфологічного коду в романі Тоні Моррісон «Милість»

Вихід друком нової книжки однієї з найвідоміших (і, безумовно, найбільш талановитих) сучасних письменниць США, Нобелівської лауреатки Тоні Моррісон – завжди подія як у літературному житті країни, так і у світовій американістиці. Отже, роман «Милість» (*A Mercy*, 2008) ще до своєї появи на полицях книгарень був приречений стати об'єктом не лише активного читачького інтересу, а й прискіпливої уваги з боку критиків і дослідників. Із завзятістю справжніх гурманів вони приступили до «смакування» тексту Моррісон, який надає для цього всі підстави. З одного боку, в ньому присутні мотиви, знайомі за попередніми творами авторки (жіноча співдружність, *middle passage*, поява з моря таємничої дівчини, трагедія матері, змушеної відмовитися від дочки заради її спасіння, сила/влада слова – усного та писемного, тощо), а також безпомилково впізнані риси моррісонівського художнього світу, такі як внутрішня складність і неоднозначність попри позірну простоту оповіді. З другого ж, твір, зазвичай, є не автопереписуванням, а черговою варіацією на теми, котрі постійно хвилюють письменницю, їхнім розвитком, що відповідає загальним тенденціям афро-американської словесності (запозичений з музики чорних принцип *Rep & Rev* – «повторення зі змінами»). Магістральна наративна стратегія тексту спрямована на його поліфонізацію, оскільки він складається з частин, де оповідь або ведеться від першої особи (Флоренс), або фокалізується через всіх основних персонажів по черзі, що забезпечує можливість стереоскопічного бачення тих самих подій.

Насичений смислами та естетично багатий текст піддається інтерпретаціям з найрізноманітніших теоретико-критичних позицій, як суспільно, так і текстуально орієнтованих, і найближчим часом слід очікувати появи лавиноподібного потоку таких тлумачень. Щодо даної статті, її мета набагато скромніша – визначити рівні тексту, на яких діє один з основних текстуальних кодів – релігійно-міфологічний, та специфіку його функціонування.

Вже назва твору підказує, що він утворює одну з частин своєрідної романної трилогії Моррісон, до якої входять «Рай» (*Paradise*, 1999) та «Любов» (*Love*, 2003). Звернення до засадних категорій релігії

(насамперед, християнської, хоча присутні вони і в канонах інших конфесій) засвідчує прагнення авторки «випробувати на міцність» один з основних ідеологічних підмурівків західної цивілізації в ситуації її зустрічі з расовим, культурним, гендерним Іншим. Доба в історії Америки, куди вміщено дію роману, а саме, кінець XVII ст., надає широкі можливості для зображення строкатої картини духовного життя колоній, де співіснують, зіштовхуються, терплять або ненавидять одне одну розмаїті деномінації християнства – католики, протестанти, пуританські радикали-сепаратисти, квакери... Але це ще не все – до вибухової суміші додаються привезені з Африки архаїчні вірування юної негритянки Флоренс та її коханого, натуроцентричні уявлення індіанки Ліни... Ще одну складову міфологічного дискурсу твору утворюють елементи, пов'язані з «американською мрією» як ядром національної міфології.

У цілому, твір (на мою думку, незважаючи на значний ступінь історизму, за своєю жанровою природою він все таки ближчий до притчі, ніж до історичного роману *per se*) можна прочитати як історію становлення та краху утопії або вигнання з раю. Моррісон демонструє первісну, але, на жаль, нетривку ймовірність моделювання Америки як «царства миру» (*kingdom of peace*), де лев спокійно лежить поруч з ягнятком (одна з улюблених алегорій в ранньоамериканській іконографії). В її варіанті йдеться про расову, класову, релігійну гармонію – на коротку історичну мить вона воцаряється у представленому через метафору Едему просторі Нового світу. Цю утопію чітко локалізовано в межах новоанглійської ферми Джейкоба Ваарка, де її уособлює співдружність жінок, різних за кольором шкіри, вірою, суспільним становищем. Тут, до речі, актуалізуються і використані в назвах попередніх творів Моррісон концепти «любові» та «раю». Водночас, у тексті є натяки на (придушену) можливість реалізації подібної моделі і в ширших масштабах. Проте, як і будь-яка рівновага, ця гармонія дуже нестійка і не витримує найпершого ж випробування. Їй на зміну приходять расові упередження, релігійний фанатизм, класова нерівність, створюючи, як зазначається в анотації на обкладинці роману, «плідний ґрунт, де посіяні паростки ненависті укоріняться надовго»¹.

Розмову про релігійно-міфологічний первень роману варто почати з категорії, винесеної у його назву. Сама її сильна позиція натякає на ключову роль у конструюванні смислу твору. Дійсно, акт милості (милосердя) є, сказати б, «первісною сценою» (primal scene), що запускає у дію сюжетний рух і презентується протягом роману тричі, з перспектив трьох її учасників – Джейкоба Ваарка, що, попри свою відразу до всього, пов'язаного з рабовласництвом, погоджується взяти чорну дівчинку в рахунок боргу; самої Флоренс, для якої ця сцена є постійним джерелом травми як доказ відторгнення її власною матір'ю; і, нарешті, матері Флоренс, рабині, змушеної благодіти незнайому, але начебто порядну людину забрати її доньку, бо це єдина надія врятувати її від брудної хоті хазяїв. Зміст роману, власне, і складають наслідки цього акту. Як це часто буває у Моррісон, дія починається *in medias res*, і відновлення хронологічного ланцюгу подій відбувається у читачській свідомості поступово, паралельно просуванню простором тексту.

Звернення до етимології дозволяє побачити приховані конотації начебто прозорі назви. Англійське «merges» походить від латинського «merces», що означає «заплатена ціна, виплачені гроші»². Це стерте значення слова актуалізується в запропонованій текстом ситуації, де акт милосердя, однієї з найвищих християнських чеснот, демістифікується, виступаючи у своєму справжньому вигляді як різновид торговельної операції. Адже для її учасників Флоренс об'єктивно постає не людиною – об'єктом жалю чи співчуття, – а еквівалентом певної суми, хоча її мати подумки виправдовує себе якраз тим, що незнайомець дивився на дівчинку як на дитя людське, а не як на купку срібла³. Вона переконана, що її дочку рятує від розбещеного подружжя Д'Ортега не диво, здійснене богом, а милосердя, виявлене людиною. Гірка іронія історії, за Моррісон, полягає в тому, що навіть суб'єктивно добрі наміри наштотвхуються на невблаганну логіку соціально-економічних відносин. Якщо копнути ще глибше, «давньоєврейською слово «милосердний» означає почуття, що заглиблюється аж до надр материнства: саме голос крові дає нам відчуття себе матір'ю, яка веде розмову зі своїми дітьми»⁴. І знову первісні відтінки значення

вступають у (іронічне) протиріччя з реальністю тексту, де через суспільні обставини материнське милосердя набуває протиприродної форми свідомого приречення дочки й себе на довічну розлуку, а сама ця «материнська»/жіноча функція передається чужому чоловікові.

Мені видається, що обране за назву у російському перекладі роману Моррісон слово «жаль»⁵, хоча й не суперечить словниковій дефініції «тегсу», не зовсім відповідає першоджерелу, оскільки не містить у своїй семантичній структурі відтінку нерівності між тим, хто надає милість, та тим, хто її приймає. Оксфордський словник підкреслює: «тегсу» – це співчуття, проявлене людиною щодо іншої людини, яка *перебуває в її владі* (курсив мій – Н.В.) і не має підстав очікувати доброго ставлення до себе»⁶. Крім того, в оригіналі слову «тегсу» передує невизначений артикль, підкреслюючи одиничність дії і спонукаючи до перекладу назви навіть як «Акт милосердя». В українському варіанті біблійних текстів англійському «тегсу» відповідає саме лексема «милосердя». Як відомо, в іудео-християнській традиції милосердя є складником Божої сутності і виявляється по-різному: і в тому, що Бог прощає людям гріхи, і в тому, що він рятує їх у Христі, і в тому, що лікує від хвороб і захищає від ворогів. Важливим моментом є примат милосердя над жертвою (Мф. 9: 13) і будь-яким судом, навіть справедливим. Вочевидь, сама нездоланна дистанція між Богом та людиною вказує на асиметричні стосунки між учасниками акту милосердя. Якщо в Старому Заповіті милосердя радше декларувалося як Божий атрибут, то у Новому це поняття невіддільне від серцевини Христового вчення – любові. Завдяки олюднюванню Ісуса Христа дистанція між суб'єктом і об'єктом милості зменшується, але остаточно не зникає. Водночас одна з головних заповідей християнства, до виконання котрої людство ще неймовірно далеко, полягає в тому, щоб, наслідуючи як Бога, так і Христа, бути милосердими один до одного («Будьте милосердні, як і Отець ваш милосердний») (Лк. 6:36). Невідповідність між постулатами християнства та американською реальністю стає у романі Моррісон джерелом трагічної іронії, у чому вона слідує давній традиції афро-американської літератури.

Проте письменниця не зупиняється на констатації цього розриву, а йде далі у своєму деконструюванні благосної аури навколо поняття «милості». Вищенаведене визначення рельєфно відтінює його зв'язок

Як вже зазначалося, у не дуже великому за обсягом творі фігурує значна кількість християнських віросповідань, що відповідає історичній ситуації в північноамериканських колоніях порубіжжя XVII-XVIII ст. Одну з романних опозицій утворює пара «католицизм – протестантизм»; її втілено як через протиставлення колоній, що історично тяжіли до різних вір (Меріленд – Нова Англія), так і через протистояння носіїв двох релігій (розбещений нікчема Д'Ортега – працьовитий і загалом порядний Ваарк). Щоправда, цей останній згадує про віру своїх батьків лише під час зіткнень з «папістами», що підтверджує тезу про закріплення певної (в даному випадку, релігійної) ідентичності в результаті конфронтації з Іншим. У сатирично забарвленій віньєтці, що змальовує побут португальських католиків-нுவоришів, розбагатілих на торгівлі рабами та експлуатації їхньої праці, знаходиться місце і для зниженого релігійного образу: на їхню думку, рабовласники, яким доводиться дбати про хвору або уперту «робочу силу», заслуговують на канонізацію...¹⁴. Проте Моррісон, як завжди, далека від спрощених художніх рішень. Невірно було б на підставі карикатурно-гідливого зображення подружжя Д'Ортега робити висновок про надання авторкою переваги протестантизму. Саме католицький священик, ризикуючи життям, навчає чорних рабів на плантації грамоті та Святому Письму, ставиться до них із добротою і, хоча неспроможний нічого змінити в їхній долі, намагається надати їм хоч якусь утіху. Щодо протестантів, то, за винятком Ваарка та його дружини (на початку твору), вони якраз представлені найбільш фанатичними різновидами. Думка про відсутність принципової відмінності між різними гілками християнства проводиться і через намічені на другому плані образи католицького падре та протестантського диякона, рівних у своїй аморальності (перший з них розбещує хлопчика Скаллі, другий, вочевидь, є батьком незаконної дитини Бідолашки).

Сусіди Ваарка – запеклі сепаратисти-анабаптисти, святенники, що вважають лише свою віру істинною, – відіграють мало не вирішальну роль у краху ідилічного співжиття, яке начебто встановилося на фермі. Після передчасної смерті чоловіка і власного чудесного зцілення від віспи (одна з іроній роману полягає у тому, що вилікував її чорний коваль, вона ж приписує «диво» Богові)

Ребекка Ваарк, яка раніше уникала обмежених і нетерпимих селян (згідно зі своїми ригідними переконаннями, вони відмовили її дітям у хрещенні, і ті померли «поза церквою»), тепер звертається до них по розраду. Її «навернення» приводить до катастрофічних для маленької спільноти наслідків – попереднє ставлення хазяйки до людей, які були радше її друзями, ніж рабами чи слугами, різко змінюється. Слідуючи церковним приписам та імперативу внутрішнього змертвіння, породженого відчаєм, ще недавно жвава, простодушна, беручка до роботи жінка з готовністю вписує себе у дискурс расово та класово роз'єданого та ієрархізованого суспільства, бодай на ранній стадії його формування. З молельні Ребекка повертається з порожніми очима, в яких немає глибини¹⁵ – вона більше «не бачить» чорну Флоренс чи індіанку Ліну, які перетворюються для неї на «невидимих». Інших, «дикунів», що підкреслюється забороною, накладеною на їхнє перебування у хаті. Робітник Скаллі помічає, що «за набожністю хазяйки крилося щось холодне, а може, й жорстоке», і все, що колись подобалося їй та її чоловікові, тепер вважалося за «гріх».

Докорінна зміна атмосфери на фермі Ваарків асоціюється в романі зі втратою ілюзій щодо «родинного» характеру новоствореної цивілізації. «Їм [тобто всім насельникам ферми – Джейкобу й Ребеccі, Флоренс і Ліні, знайді Бідолашці, робітникам-гомосексуалістам Вілларду та Скаллі – Н.В.] колись здавалося, що вони були майже родиною, тому що разом вони виробили співдружність із самотності. Але родина, якою вони себе вважали, була несправжньою. Хоча б чого хотів, бажав чи уникав кожний з них, в усіх були окремі і невизначені майбутні»¹⁶. «Родинна» метафора Моррісон утворює цікавий контрапункт до концепції В.Бенна Майклза, на думку якого в добу модернізму відбувається переформулювання структур американської ідентичності саме «в термінах родинних стосунків (на відміну від, скажімо, економічних, або регіональних, або навіть міжгенераційних)»¹⁷. За Майклзом, «мірою того, як родина стає осередком національної ідентичності, національність перетворюється на функцію расової ідентичності»¹⁸. І всі ці трансформації мають на меті виключення «чужих» з національного дискурсу. В такому разі утопічну «сім'ю», якій, за текстом «Милості», судилося проіснувати лише коротку історичну мить, можна розглядати як своєрідну «прото-

» чи «пост-родину», втілення оберненої у минуле або в майбутнє мрії про загальнолюдську спільноту («родину»), чия міцність не залежить ані від кривих зв'язків, ані від національності, раси чи віри її членів. Міркування Скаллі, прив'язані до конкретного хронотопу, набирають есхатологічних обертонів, амальгамують зі спрямованими у прийдешнє роздумами вже самої Моррісон про долю нової нації, куди прямо інкорпоровано біблійний інтертекст: «Крім спорідненості за кров'ю, він поки що не бачив на горизонті нічого, що могло б їх об'єднати. Проте, пригадуючи, як священик описував те, що існувало до створення світу, Скаллі побачив десь там темну матерію, густу, непізнану, якій так і кортіло бути перетвореною на світ»¹⁹. У цьому образі прозирає надія на ще не занепащену остаточно можливість трансформування Америки на об'єднаний «світ».

Одним з найсильніших у романі є епізод, коли Флоренс, відправлена на пошуки коваля (тільки він може врятувати хвору хазяйку), потрапляє до села, де у розпалі «полювання на відьом». Історична ситуація, знайома з безлічі джерел, документальних і художніх, подана письменницею у незвичному ракурсі, через сприйняття юної дівчини-чужинки, якій все побачене видається незрозумілим та моторошним (ефект одивнення). Як і текст у цілому, цей фрагмент піддається тлумаченню лише згодом, вимагає кількаразового повернення до нього (упродовж всього роману рецептивне співвідношення між частковим і цілим програмується Моррісон згідно з усіма законами герменевтики). Спочатку Флоренс, а разом з нею і читач, не розуміють, чого так бояться вдова та її косоока дочка Джейн, навіщо мати роз'ятрює рани на доччиних ногах, про що вони шепочуться уночі... Поступово все з'ясовується – для фанатичних односільчан дівчини її фізична вада слугує достатнім доказом надприродних здібностей та зв'язків з нечистою силою. А оскільки рани у людей кровоточать, а у відьом – ні, то калічити власне дитя є для старої жінки єдиним (і не дуже надійним) засобом врятувати її від цілком реальної смерті (змістовий «синонім» до жорстокого милосердя матері Флоренс). Не менш красномовна і сцена конфронтації між ревними членами громади, що приходять за Джейн, та самою Флоренс. Майже жодному з них не доводилося бачити африканців, і темний колір шкіри миттєво асоціюється у їхній

затмареній (під)свідомості з Чорною людиною – дияволом. Флоренс піддають принизливому обшуку, намагаючись знайти на її тілі свідoctва цього – скажімо, хвіст або зайвий сосок.... Дівчина не так нажахана небезпекою, як вражена відсутністю в очах селянок, які роздягають її, будь-якого виразу: «не було ненависті, чи страху, чи відрази, але вони дивляться на мене, на моє тіло через величезну відстань, не впізнаючи»²⁰. Показово, що авторка піддає іронічному переосмисленню і християнський топос дитячої невинності та безгрішності – адже саме дитина найбільш істерично реагує на зовнішність Флоренс, надаючи забобонним дорослим головний «аргумент» на користь ідентифікації чорношкірої з «прислужницею диявола». Це перша зустріч негритянки з власною «невидимістю» для білих (пізніше такий погляд вона побачить і у своєї хазяйки), а відтак, відмовою у належності до людства та у «визнанні», яка здатна суттєво спотворити ідентичність представників меншин. Невипадково саме цей досвід пробуджує у Флоренс відчуття, що вона народилася «темною» не лише зовні, а й зсередини. Внутрішня «чорнота» уявляється їй у зооморфному вигляді, як щось «маленьке, з пір'ям та іклами», що виривається назовні у стані образи та люті як матеріальне втілення її «дикості». Таким чином, у плані руйнівного впливу на самототожність афроамериканців, релігійний фанатизм та нетерпимість пуритан-новоанглійців виявляються не ліпшими за розгнуждану сваволю католиків-південців.

Ще один варіант християнської релігії, пресвітеріанство, розвінчується й береться на кпини в контексті історії індіанки Ліни. Після загибелі її племені від віспи саме їхня спільнота бере врятовану дівчинку «на виховання». Глузливе ставлення письменниці помітне вже у короткій ремарці про те, що, відкинувши її справжнє ім'я, вони «про всяк випадок» назвали дівчатко Месаліною (вибір для неї імені відомої античної розпусниці свідчить про невігластво та упередження щодо моральних норм корінного населення Америки). Всі повсякденні практики індіанців, які випливали з їхнього способу життя у злагоді та єдності з природою, засуджуються як «гріховні». Як зі здивуванням дізнається Ліна, згідно з релігією білих і купатися оголеною, і рвати вишні, і ходити в одязі зі звірячих шкір – це гріх. Коли ж ставлення

до мідноликої красуні з боку білих чоловіків змушує її давати відсіч, це лише підтверджує їхні найгірші підозри (і слушність наданого їй імені!), отже дівчину виставляють на продаж.

Вочевидь, кричуща розбіжність між початковою людяністю християнського вчення та його монструозними викривленнями на теренах Нового Світу (втім, як і Старого) змушує письменницю поставити під сумнів валідність самих релігійних догматів, що підриває один з найміцніших підмурівків всієї західної цивілізації.

III

Інші, більш архаїчні варіанти м іфоцентричного світосприйняття репрезентують Флоренс («американка» у другому поколінні); коваль, у світогляді котрого ще живі африканські вірування; індіанка Ліна. Згідно з історичною правдою, Моррісон показує, що у внутрішньому світі всіх персонажів, дотичних до відмінних від християнства духовних систем, рудименти цих останніх переплітаються з вилученими з контексту елементами релігії «білих». Ці процеси інтеракції, взаємопроникнення, синтезування, що відбувалися на теренах західної півкулі упродовж кількох століть і були спрямовані в обидва боки, згодом призвели до утворення гібридних міфологічно-релігійних форм, таких як «чорне християнство», вуду, кандомбле, сантерія, тощо²¹.

Для формально вихованої у католицькій вірі Флоренс, здатної написати по пам'яті Нікейський символ віри аж до останньої коми, як і для її африканських предків, світ все одно залишається сповненим прикмет і знамень, які треба тлумачити. Саме згадкою про них відкривається роман: це й собачий профіль, який зненацька утворює пара з чайника; й кукурудзяна лялька, що раптом опиняється в іншому кутку кімнати; і вуж, котрий здихає на ганку... Те, що людині подаються подібні знаки, не підлягає сумніву; інша річ – хто або що їх подає та здатність їх «прочитати». Для Флоренс очевидна однозначність певних сигналів; так, якщо курка не несеться, дівчина знає, що уві сні обов'язково побачить мати... «Інші знаки потребують довшого часу для розуміння. Інколи їх забагато, або ясне передвістя надто хутко затемнюється. Я їх збираю і потім намагаюся пригадати, але знаю, що багато чого пропускаю, наприклад, не зрозуміла, що це означало, коли вужик підповз до дверей і здох»²². Саме такий модус

перебування у світі, коли він «промовляє» до людини безліччю природних ознак, характеризує міфологічну свідомість. Це один з проявів дифузності первісного мислення, для якого характерне «нечітке розділення суб'єкта й об'єкта, матеріального та ідеального (тобто предмету і знаку, речі і слова, істоти та її імені, речі та її атрибутів...)»²³. Разом з цим, він змушує пригадати невід'ємну від провиденційності емблематичність пуританського світовідчуття, у якому будь-які «явище або предмет виступають як знак, символ, що відбиває взаємини видимого світу зі світом трансцендентним»²⁴. Парадоксальна аналогія між двома начебто протилежними парадигмами вірувань ставить їхню полярність під сумнів, виявляє в них спільне архаїчне підґрунтя. Водночас, початкові рядки роману позначені відповідністю між змістом та рецептивною тактикою – так само, як кожний означник вимагає розкриття свого внутрішнього смислу, тобто означуваного, так і сам цей фрагмент потребує тлумачення, адже для читача, який щойно відкрив книжку, він після першого прочитання залишиться абсолютно темним. Зрозуміти його можна лише після ознайомлення з подальшим текстом, тобто цей фрагмент, як і інші, вимагає повернення до себе, і отже притаманна міфу циклічність закладена у моррісонівський текст на рівні сприйняття.

Носієм прадавніх африканських «мистецтв» – як ковальського, так і лікувального, – виступає у творі красень-коваль, образ котрого, здається, веде родовід прямо від «культурних героїв» міфу. Він добре усвідомлює спадкоємність свого дару («мій батько робив це, а до нього – його батько, давним давно, упродовж тисяч років», в Африці, де за горна правила термітники²⁵) і пишається своїм деміургічним вмінням «надавати металу форму». Зроблена ним брама для будинку Ваарка вражає майстерністю та вишуканістю; він виковує для неї двох змій, голови яких під час закривання брами перетворюються на сплетені квіти. Змія, важливий символ як у християнстві, так і в африканських релігіях, наділена у них амбівалентними функціями, що відтворено і у Моррісон. З одного боку, потрактування змія як агента первинної спокуси співвідноситься у системі смислів роману з «гріхопадінням» Ваарка, який піддався на чари матеріальної розкоші, що вразила його в мастку Д'Ортеги у самісіньке серце, і зрадив свої мало не першохристиянські ідеали особистої праці та скромного

побуту. Його аксіологічна переорієнтація знаходить вираз в одержимості спорудженням нового будинку, де (чергова іронія) йому не судилося жити – вперше і востаннє він потрапляє туди, щоб там померти. Ця лінія роману є начебто ремаркою до процесу переформатування національної американської міфології на переважно прагматичні рейки. З другого боку, «змієквіти» можуть розглядатися як образний еквівалент бажаного міжнаціонального, міжрасового та міжконфесійного ладу, натяк на котрий промайнув у «родині» Ваарка. Недарма хазяїн імпліцитно трактує коваля як рівного, відкушуючи з ним від того самого яблука (алюзія на широко відомий біблійний топос). Так само вправно, як і з металом, коваль здатний впоратися і з людськими недугами; саме він виліковує Бідолашку, повертає до життя Ребекку, і ці знання та вміння також позиціонуються як успадковані від предків.

Не менш важливу роль у конструюванні міфопоетичного дискурсу роману відіграє мотив Слова, мовленого й писаного. Як відомо, в афроцентричних культурних системах вимовлене слово виконує особливу креативно-магічну функцію, асоціюючись з Номмо, спроможністю творити, породжувати, перетворювати. «Слово повинно мати силу, виходячи за межі об'єктивної дійсності, доторкатися до духу та пробуджувати душу», зазначає П.Гаррісон, «це необхідна умова для ствердження існування або для розкриття того, що Шоїнка називає квінтесенцією внутрішнього буття»²⁶. Йому вторує Е.Квіта Крег: «Слово, саме вимовляння якого мало метафізичні виміри, поєднувало конкретну кінетичну та поетичну образність з ритмічним звучанням і могло вплинути на життя Всесвіту»²⁷.

З огляду на відносну часову близькість між чорними американцями та їхнім африканським першосвітом, а також на тривалий період побутування негритянської культури виключно в усних формах, міфопоетичність та посилена орфічна звучність мовлення чорношкірих цілком закономірні. На думку сучасних дослідників, афро-американський варіант англійської мови не просто викривлює нормативний узус, як вважалося тривалий час, а «існує між двох полюсів, один з яких – англійська, а другий загубився в якомусь міфічному лінгвістичному царстві, що його нині неможливо знайти»²⁸. Вочевидь, шукати його треба в Африці, а шлях до нього лежить через вивчення діалекту, в якому збереглися риси колишнього праменталітету. Нині за «негритянською

англійською» визнають такі якості, як виразність, наочність, конкретна метафорика, динамічність. Логічно припустити, що вони мали бути ще яскравіше виражені в ранній період формування діалекту. (Ре)конструюючи мовлення Флоренс, афро-американки тієї доби, коли нікому не спало б на думку записувати, як розмовляють чорні, Т.Моррісон віртуозно передає характеристики архаїчного світовідчуття, зафіксовані у мові через «багатство понять, що мають яскраву візуальну, аудитивну, моторну забарвленість»²⁹. Вважається, що привезені з Африки уярмлені чорношкірі не просто механічно копіювали слова та конструкції мови поневолювачів, а вносили до них зміни, наближаючи до африканських моделей мислення та висловлювання (наприклад, характерне випускання дієслова-зв'язки у негритянському діалекті пов'язують з його відсутністю в африканських мовах). За спостереженням М.Герсковіца, «придатна основа для спілкування виникла, коли раби вивчили слова з мови хазяїв і влили їх до африканських мовленнєвих ливарниць, створюючи тим самим лінгвістичні форми, які за структурою нагадували аборигенні»³⁰. Отже, численні «неправильності» негритянського мовлення, які маркують, зокрема, і мовлення Флоренс, не можна розглядати суто як порушення норми через невігластво; вони можуть бути вісниками до-американського Логосу з його конкретністю, чуттєвістю, синкретизмом, «слабкою диференційованістю від емоційної сфери» (Е.Мелетинський), які посилювали ритмічність та образність англійської мови. Ймовірно, що для створення ідіолекту Флоренс авторка спиралася саме на сучасні уявлення про лінгвістичні трансформації «афро-англійської» мови. Хоч би там як, результат виявився настільки потужним і оригінальним, що став практично нездоланною перешкодою для перекладачів – обраний В.Бошняком принцип оформлення «сповіді» Флоренс за допомогою архаїчної російської мови XVIII ст. розв'язує проблему лише частково.

Ще один аспект, пов'язаний з пріоритетом в афроцентричній культурі усного Слова, полягає у переосмисленні Моррісон топосу «книги, що розмовляє», виявленому Г.Л.Гейтсом ще в «оповідях рабів», претекстах негритянської літератури³¹. У «Милості» виникає образ «кімнати, що розмовляє» – так Флоренс іменує помешкання, де пише свою «сповідь». Зі свого боку, вживання нею слова «reading» у

сенсі «тлумачення фізичних знаків» спричиняє біфуркацію семантики поняття «письменності» на відносно пізнє його значення (писання/читання вербальних текстів) та більш архаїчне, орієнтоване на міфологічну картину світу (розуміння «мови» природи). Гра ними ведеться протягом всього тексту (коваль, який вміло «прочитує» світ, не зможе ознайомитися зі сповіддю Флоренс, бо не вміє читати...), тим самим підводячи до зіставлення двох цивілізаційних моделей. З натяків у тексті можна висновити, що на злощасний будинок очікує підпалення, і це надає сенс такій сентенції Флоренс: «Можливо, цим словам потрібне повітря, яке знаходиться зовні, у світі. Їм потрібно злетіти догори, потім впасти, як попіл, на примули та мальви...»³². Отже, «написані слова» зі світу культури повернуться до природного світу, стануть його часткою, і як такі, підлягатимуть «прочитанню» вже в іншій знаковій системі.

Для створення образу Ліни авторка, вочевидь, вдається до «рециркулювання» усталених в літературі США стереотипів щодо специфіки духовного світу корінних американців, їхніх особливих зв'язків з природою. Це очевидно вже на початку «Лініного» розділу, де оповідь від третьої особи опосередкована сприйняттям індіанки. Незадоволена непотрібним, на її думку, будівництвом, Ліна звинувачує хазяїна у «вбивстві» понад п'ятдесяти дерев. Ця антропоморфізація рослинного світу корелює з індіанськими уявленнями про засадну і сакральну єдність всіх компонентів Всесвіту, котру людина як її частина не сміє порушувати. Як і у випадку з недавніми африканцями, духовний світ Ліни представлений як конгломерат елементів, запозичених з гетерогенних джерел. Вона, за словами оповідача, «змішала європейську медицину з індіанською, Святе письмо – зі знаннями предків і згадала або вигадала приховане значення речей»³³. Саме така «креолізація» не лише дозволяє їй знайти власний спосіб «буття у світі», а й, у різних варіантах, стане однією з ознак «американця» як нового типу людини. Для Ліни жити означає, насамперед, «стати ще однією річчю, яка рухається у природному світі». Вона «щебече з птахами, базікає з рослинами, звертається до білок, співає коровам і відкриває рота, щоб туди потрапили краплі дощу»³⁴. Ставлення корінних американців до землі озвучується у пророцтві старого вождя, про яке згадує Ліна: європейці втратили

зв'язок з душею землі, бажаючи придбати лише її ґрунт (в оригіналі використано гру слів «soul» («душа») та «soil» («ґрунт»)). Називаючи білошкірих прибульців «сиротами», індіанець підкреслює їхню відірваність від Природи та Землі. Прив'язаність Ліни до Джейкоба та Ребекки пояснюється саме їхньою позірною здатністю проводити розмежування між землею та власністю. Коли ж ця уявлена спорідненість з ними обертається розчаруванням, єдиними співрозмовниками Ліни залишаються старі буки: «І для вас, і для мене ця земля – рідна... але на відміну від вас, я тут вигнанка»³⁵. На дні її підсвідомості зберігається закарбований там з дитинства, привабливий і жакливий водночас образ вогню (адже її село після епідемії віспи було спалене нанівець). Ця амбівалентність (вогонь – очищувальний, скандальний у своїй красі...) відсилає, зазвичай, до міфологічних конотацій цієї стихійної сили і передвіщає загибель будинку Ваарку у полум'ї.

Важливу роль у розбудові смислової мережі роману відіграє індіанська легенда/притча, яку Ліна не втомлюється переповідати, а Флоренс – слухати. В ній йдеться про орлицю, що висиджує пташенят в оточенні первозданної природної краси – «бірюзове озеро, вічні модрини, шпаки, що сягають хмар, перерізаних веселкою...»³⁶. Гармонію порушує чужоземець, який проголошує всю цю досконалість «своєю» і вдаряє палицею орлицю, коли вона намагається захистити гніздо. Й вона падає, падає вічно. Орлятам доводиться вилуплюватися самим. Чи вони вижили, запитує Флоренс. І чує у відповідь: «Ми ж вижили». Вочевидь, у притчі сконцентровано внутрішній смисл не лише життєвої ситуації персонажів, а й всієї історії європейського завоювання Америки. Водночас, пташина метафорика співвідноситься з самопереживанням Флоренс свого «я» як «істоти з пір'ям та кігтями». Образи легенди ще раз постають у тексті, коли дівчина розмірковує про подальшу долю своєї «сповіді» – чи не полетить попіл її слів над бірюзовим озером, за вічні модрини, крізь хмари, перерізані веселками, та чи не підживить ґрунт землі?³⁷. Отже, слова знову, як у міфоритуальній моделі, набувають здатності повертати землі родючість, оживлювати її.

У підсумку можна констатувати, що у романі Т.Моррісон «Милість» релігійно-міфологічний код посідає одне з провідних місць, то виходячи на поверхню наративу у формі експліцитних дискурсивних

одиниць, то занурюючись у його глибину. В результаті він ефективно спрацьовує на всіх художніх рівнях, від макро- до мікро-, тобто від ідейного задуму твору, що заявляє про себе, перш за все, через обрання назви, до рівня окремого слова; у діапазоні між ними його дія простежується на сюжетній, характерологічній, образній, риторичній площинах тексту. Щодо функцій, виконуваних зверненнями автора до сфери віри, вони також багатоманітні й різнопланові: деконструювання ідеологічних підвалин західної цивілізації і створення правдоподібного історичного тла; подієвий рух та характеристика персонажів; акцентування «гібридної» природи новосвітнього менталітету та збагачення художнього арсеналу твору за рахунок невичерпної скарбниці світових релігійних та міфологічних систем.

¹ Morrison T. A Mercy. – N.Y.- Toronto: Alfred A.Knopf, 2008 – 167 p.

² The Shorter Oxford English Dictionary. – Oxford: Clarendon Press, 1959. – P.1236.

³ Morrison T. Op. cit., p.167.

⁴ Ечегарай Р. Істинний Бог, істинна Людина. – К.: Дух і Літера, 2005. – С.24.

⁵ Див. Моррісон Т. Жалость. – ИЛ, № 8, 2009. – С. 52-144.

⁶ The Shorter Oxford English Dictionary, p. 1236.

⁷ Morrison T. Op. cit., p.167.

⁸ Ibid., p.71.

⁹ Бердяев Н. Эрос и личность // Философия любви. Т.2. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. – С.398-400.

¹⁰ Morrison T. Op. cit., p.141.

¹¹ Ericson E. Identity and the Life Cycle. – N.Y.-L.: W.W.Norton & Co, 1994. – P.101.

¹² Тейлор Ч. Мультикультуралізм і «політика визнання». – К., Альтепрес, 2004. – P.39.

¹³ Morrison T. Op. cit., p.138.

¹⁴ Ibid., p.18.

¹⁵ Ibid., p.159.

¹⁶ Ibid., p.156.

¹⁷ Benn Michaels, W. Our America. Nativism, Modernism, and Pluralism. – Durham & L.: Duke Univ. Press, 1995. – P.6.

¹⁸ Ibid., p.8.

¹⁹ Morrison T. Op. cit., p.156.

²⁰ Ibid., p.113.

²¹ Докладніше про це див. Thompson R.F. The Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy. – N.Y.: Random House, 1983. – 317 p.

²² Morrison T. Op. cit., p.3.

²³ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – С.165.

- ²⁴ Коренева М.М. Сочинения новоанглийских пуритан. Миссия и историческая реальность. // История литературы США. Т. I. – М.: Наследие, 1997. – С.152.
- ²⁵ Morrison T. Op. cit., p.68.
- ²⁶ Harrison P.C. *Mother/Word // Totem Voices. Plays from the Black World Repertory*. Ed. and with introd. by P.C.Harrison. – N.Y: Grove, 1989. – P.XII.
- ²⁷ Craig E.Q. *Black Drama of the Federal Theatre Era: Beyond the Formal Horizons*. – Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1980. – P.91.
- ²⁸ Gates H.L., Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self*. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1987. – P.172.
- ²⁹ Мелетинский Е.М. Цит. твор., с.44.
- ³⁰ Herskovits M. *The Myth of the Negro Past*. – Boston: Beacon, 1958. – P.296.
- ³¹ Див. Gates H.L., Jr. *the Signifying Monkey: A theory of Afro-American Literary Criticism*. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1988, pp.127-169.
- ³² Morrison T. Op. cit., p.161.
- ³³ Ibid., p.48.
- ³⁴ Ibid., p.49.
- ³⁵ Ibid., p.59.
- ³⁶ Ibid., p.63.
- ³⁷ Ibid., p.161.

Функції ляльки в літературі етнічних меншин: соціокультурний аспект

На думку істориків культури, лялька відіграє найважливішу роль серед всіх іграшок з точки зору її культурної значущості та важливості для жіночої психології¹. Походження ляльки, що губиться у товщі прадавніх століть, пов'язане з первісними ритуалами родючості, її прототипом були жіночі божества. Зменшені копії самих себе супроводжували людей на різних широтах упродовж всієї їхньої історії, набираючи різних форм – від глиняних вотивних статуеток доісторичних часів до звабливих Барбі пост-індустріальної доби. Міфологічні конотації ляльки включають, серед іншого, магічну спорідненість через схожість, що актуалізується у практиках низки первісних релігій, а також незмінну зачарованість роду людського гуманістичними артефактами, яких оживлює слово чи дух. Першим у цій низці для європейської традиції можна назвати Адама – “ляльку Бога”, а далі йдуть численні версії Голема та різноманітні автомати, починаючи з химерних витворів романтиків до ближчих за часом роботів і кіборгів.

У цій розвідці увагу зосереджено лише на одному аспекті багатобарвної семантики ляльки – вона ставить за мету через призму етнічних літератур подивитися на функцію ляльки як традиційної дівачої іграшки, тобто специфічного товару масового культурного вжитку. Такий підхід виправдовує, на мою думку, звернення до інструментарію культурних студій, оскільки саме вони виявляють зв'язки між культурою, літературою та суспільством, не роблячи при цьому розмежувань між “високими” та “низькими” формами. Як узагальнює Кеннет Вомак, ця міждисциплінарна галузь “висуває на перший план взаємозв'язки та конфлікти, що існують між культурами, та їхні впливи не лише на літературні твори, які ми споживаємо, а й на автентичні тексти нашого життя”². За метафоричним виразом Арджуна Аппадурая, предметом культурних студій є “взаємини між словом та світом”. Ці два терміни вжиті у найширшому сенсі, так що “слово” охоплює всі форми текстуалізованого вислову (у даному випадку, етнічно марковані тексти), а “світ” позначає решту – від засобів виробництва та організації життєсвітів до глобалізованих стосунків культурного відтворення.

Надаючи засоби для дешифрування культурних кодів конкретного тексту, культурні студії дозволяють побачити вплетені у його тканину вузлики суспільних протиріч. Відтак, з метою інтерпретації мотиву ляльки у творчості афро-американських авторів слід з'ясувати наступні проблеми: соціальний смисл "гри з лялькою", включаючи його расову та гендерну складові; стосунки між життєвими практиками етнічних меншин і продукуванням та споживанням масової культури; роль ляльки у процесі самоідентифікації.

Основне призначення ляльки як іграшки влучно схоплюють пушкінські рядки: «С послушной куклой дитя приготавливается шутя к обычаю, закону света, и важно повторяет ей уроки маменьки своей». У термінах соціальної психології це означає процес соціалізації через Іншого. Імпліцитно асоційоване з жінкою материнство підвищує соціокультурну вартість ляльки як тимчасового субститута дитини, годування/вигодування якої розглядається у традиційно орієнтованому суспільстві як первинна соціо-біологічна функція жінки. Водночас, образ ляльки зазнає еротизації і стає метафорою сексуально привабливої жінки, як правило, пасивної та позбавленої слова в міжособистісних стосунках, зокрема, між чоловіком та жінкою.

Поки що йдеться про загальні моменти, які не враховують расової/етнічної специфіки, але тим не менш постійно актуалізуються в моделях, пропонованих афро-американською та іншими етнічними літературами. Гендерний підтекст образу ляльки, наприклад, віртуально присутній у романі З.Н.Герстон "Їхні очі дивилися на Бога" (1937), основною темою котрого є набуття жінкою "самості": один з чоловіків героїні постійно називає її "гарненькою лялечкою". Доводячи цю метафору до екстремуму, пуерто-ріканська авторка Розаріо Ферре за допомогою магічного реалізму змушує свою протагоністку (роман "Наймолодша лялька", 1991) поступово перетворитися на ляльку, що виглядає гротескним коментарем до асиметричних гендерних ролей у католицьких культурах. В оповіданні чорношкірого письменника Брюса Морроу "Гра" (1996), де наратором виступає хлопець-гей, хворий на СНІД, лялька, з якою він бавиться у лікарні, символізує як його сексуальну ідентичність, так і універсальну людську самотність перед обличчям смерті. Нтозаке Шанге підкреслює належність своєї героїні Індіго до жіночого світу сценами гри у ляльки ("Кипарис,

Сассафрас та Індиго”, 1982). Неспроможність Вайолет, яка сама була позбавлена материнської турботи, мати дітей (роман Т.Моррісон “Джаз”, 1992) знаходить вираз не лише у її самопозиціонуванні в ролі матері по відношенню до інших персонажів, але й у тому, що вона “втішається лялькою, яку ховає під ліжком, думаючи про дітей, яких втратила”. Магічні властивості ляльки обіграються з відчутним гендерним ухилом у романі Т.Моррісон “Пісня Соломона”(1978) – мудра чаклунка Пілат проводить маніпуляції вуду над лялькою-чоловіком, а також у творчості Ішмаела Ріда. Образ ганчірної ляльки (rag doll), пов’язаний з побутом нижчих соціальних верств населення, у тому числі негритянського, сигналізує про відчай, пасивність, безволля та втрату героїнею життєвої наснаги (романи Полі Маршалл “Обраний народ, вічні місця”(1969), Т.Моррісон “Кохана” (1987), М.Конде “Пересікаючи мангровий гай”(1983).)

Залучення до розгляду расової/етнічної складової потребує, як зазначалося вище, уточнення співвідношень між мультикультуралізмом та масовою культурою. Сучасні взаємини між ними найточніше визначити, з моєї точки зору, як нестабільні, рухомі та діалектичні, що спонукає ідентифікувати їх як процес, а не як статичну даність. Їхня динаміка простежується упродовж історії США. Хоча з самого початку расова “інакшість” використовувалася для конструювання національної ідентичності (зокрема, у таких ранніх видовищних формах, як менестрельські вистави та вестерни), комерційна культура протягом тривалого часу ігнорувала цю “іншість”, завдаючи її носіям “болю невидимості”³. Йдеться про відмову так званим кольоровим американцям у репрезентації в будь-яких жанрах та видах масової культури – кіно, телебаченні, дешевій друкованій продукції, тощо, яка тривала десятиліттями. Оповідач у новелі Ч.Джонсона описує “первісне відчуття, ніби тебе кудись закинули (throwness), яке переживає кожний негр, коли його жбурляють у суспільство, що водночас підтримує та... знищує його, оскільки він ніде у ньому не може знайти власних відображень”⁴. На сторінках цієї книжки вже не раз згадувалося про важливість визнання у процесі формування ідентичності та про руйнівні наслідки його відсутності. Таким чином, з одного боку, культура споживання пропонує свої продукти як джерело подолання відчуження та соціальної фрагментації, з метою підтримання відчуття

належності до ширшої спільноти; з іншого, “вона живе тим, що увічніює без-дзеркальну фазу, коли суб’єкт, що споживає, приречений лише (не) впізнавати свою недостатність, свою невідповідність ідеалізованому образу”⁵.

Оскільки міметичність та повсюдність ляльки як артефакту масової культури, призначеного для дитячого споживання, підсилює її важливість у процесі “структурування суб’єкта у дзеркалі споживання” [там само], відсутність свого “віддзеркалення” у даному об’єкті сприймається особливо згубно на ранніх етапах становлення особистості. Той факт, що американський ринок пропонував всім дітям США, незалежно від кольору шкіри, ляльок, які репрезентували лише білу расу, не міг не вплинути на їхнє самоусвідомлення у суспільстві. І цей вплив був настільки універсальним, що момент зустрічі/зіткнення небілої дитини з білою лялькою і його (часто руйнівні) наслідки став одним з постійних топосів у літературі етнічних меншин. Проте на підвищення купівельної спроможності цього сектору населення США індустрія іграшок відреагувала відповідним розширенням свого асортименту. Більше того, сьогоdnішній глобальний ринок активно експлуатує прагнення споживачів до різноманітності, “кооптуючи образи багатолікості за допомогою їхньої де- та ре-контекстуалізації”⁶. За словами Е.Траубе, “сучасна індустрія культури... більш зацікавлена у присвоєнні розмаїття та торгівлі ним, аніж у його обмеженні чи придушенні”⁷. В контексті нашої теми це виявляється у насиченості ринка ляльками, які представляють всі можливі національності, етноси та раси, тобто йдеться про комерціалізацію культурних відмінностей у величезному промисловому масштабі. Відтак, у контексті множинності популярна культура чим далі, тим більше уявляється не як однорідна територія – або суцільно маніпульована, або суцільно вільна для різних самовиразів, – а як поле, на якому імпульси домінування та спротиву ведуть неупинну боротьбу, у ході котрої відбувається формування культурних ідентичностей. Цей процес аж ніяк не назвеш простим та безболісним.

У класичній розвідці подружжя Кларків (“Розвиток самосвідомості під час виникнення расової ідентифікації у негритянських дітей дошкільного віку”, 1939) вплив ляльок на формування ідентичності досліджувався під кутом зору соціальної психології. Кларки розробили

та застосували тест вибору ляльки (doll preference test), який з тих пір став загальновідомим. Поставлені перед дилемою – обрати білу ляльку або чорну, – 70% негритянських дітлахів обирали білу. За висновком Кларків, це демонструвало ступінь, до якого інституціоналізований расизм та сегрегація знижують оцінку фізичних характеристик власної раси, аж до ненависті до себе за “потворність”, “ненормальність”, невідповідність стандарту⁸. Але найгірше було попереду: після того, як діти висловили свої преференції, їм ставили запитання, яка лялька, на їхню думку, більш схожа на них. Цей момент позначав пік дискомфорту. Необхідність ототожнити себе з менш привабливим кольором породжувала глибоке внутрішнє незадоволення, яке легко могло перейти у невроз. Невипадково результати цього дослідження, використані як свідчення, зіграли свою роль у прийнятті Верховним Судом США історичного рішення 1954 р. про десегрегацію шкіл. Щоправда, з приводу висновків Кларків немає однозначної думки – деякі науковці вважають, що йдеться не про ненависть до себе, а скоріш про “орієнтацію за межами групи” – на їхню думку, експеримент вимірює рівень усвідомлення соціальних очікувань серед афроамериканських дітей молодшого віку. Хоча б там як, його результати свідчили про глибоку психологічну травму. Попри всі зрушення у расовій ситуації в США, не можна сказати, що ця проблема пішла у минуле. Вже у наш час, у газеті Washington Time від 19 грудня 1995 р., з’явилося коротке повідомлення під назвою “Доктор Кеннет Кларк був правий”, де йдеться про передріздвяний продаж ляльок Барбі – красунь у темношкірому варіанті залишилися достатньо, тоді як білі Барбі скінчилися. Психологи коментують: негритянські дівчата також віддають перевагу білій версії. “Не думаю, що більшість чорних дітлахів хочуть афроцентричну ляльку. Вони хочуть бути, як інші діти з американськими іграшками,” – каже психолог Бренда Вейд із Сан-Франциско⁹.

У літературі цей конфлікт найяскравіше представлено, мабуть, у ранньому романі Т.Моррісон “Найблакитніші очі”(1970). У певному сенсі його над-завданням є оголення механізму дії соціальних знаків, які стигматизують чорноту з естетичних позицій. Лялька – лише один з таких знаків. Не зупиняючись докладно на аналізі твору, що вже став хрестоматійним, нагадаю лише, що у його серцевині лежить

історія негритянської дівчинки Пеколи Брідлав, приреченої на божевілля і смерть американським соціумом 1940-х рр. з його категоричною монокультурністю, в термінах якої на п'єдестал підноситься єдиний можливий ідеал краси, – блакитноока білявка. Стратегії використання у романі образу ляльки спрямовані на руйнування низки стереотипів. У наративі оповідачки Клодії, де реконструюється минуле, виникає і спогад про те, як їй постійно дарували на Різдво ляльок (зазвичай білих), яких вона з такою ж послідовністю розчленовувала. Отже, перший стереотип – це апіорна краса білого, яку підриває багаторазове, повторюване, майже ритуальне розривання Клодією білих ляльок на шматки. У цьому акті неначе матеріалізується метафора деконструювання білизни з метою зрозуміти, що робить її такою привабливою. “В мене було лише одне бажання: розчленувати її. Побачити, з чого вона зроблена, знайти ту чарівність, ту красу, ту бажаність, яких я не розуміла, але, вочевидь, тільки я. Дорослі, старші дівчата, крамниці, часописи, газети, вітрини – весь світ сходився на тому, що блакитноока лялька із жовтим волоссям та рожевою шкірою – це саме те, що найбільш цінує кожна дівчинка”¹⁰. Природна дитяча цікавість – “а що там всередині?” – яка часто спонукає дітей, незрозуміло для дорослих, ламати речі, набуває тут додаткової расової конотації. Скрупульозно перераховуючи мало привабливі пластмасові деталі, з яких зроблено ляльку, текст демонструє відсутність будь-якого сакрального ядра, яке виправдовувало б поклоніння білому кольору. А далі Моррісон тонко нюансує логічний крок від бажання деконструювати до бажання знищити, і від ляльок до людей, натякаючи на небезпеку, що ховається у можливості такого переходу (“найстрашнішим було перенесення тих самих імпульсів на білих дівчат”¹¹). Водночас, відрізка Клодії до ганчіркової (чорної) ляльки може бути інтерпретована як відмова ототожнювати себе зі стереотипним образом чорного з нижчого класу. Як зазначає Енн дю Сілл, “справжня сила/влада білизни – дійсне свідчення інтерналізованого расизму – полягає у тому, з якою готовністю багато афро-американців прийняли ідею, що автентична чорнота, насамперед і насамкінець, пов’язана з неправильною мовою, з бідністю, з неписьменністю”¹². Функціональним двійником білої ляльки у романі виступає образ юної кінозірки Ширлі Темпл, улюбленки американців 1930-1940-х рр.

Гендерні та расові імплікації феномену Темпл як ідолу нації стали наразі предметом наукового аналізу, і не випадково, що в одній афро-американській п'єсі вона постає у вигляді великої ляльки.

Ще одне загальне положення, що ставиться Моррісон під сумнів за допомогою мотиву ляльки, – материнство як бажана мета кожної жінки. “Я не мала жодного інтересу до немовлят або до концепції материнства”, згадує Клодія¹³. Ідея бути матір'ю не викликає у дівчинки жодного ентузіазму; цей статус пов'язаний у її свідомості з похилим віком “та іншими віддаленими можливостями”. Амбівалентність материнства у чорношкірих обумовлена численними причинами, від реалій історії – тривале порушення його прерогатив соціальним режимом рабства, на зміну якому прийшла нестабільність та бідність негритянської родини, – до феміністської стурбованості обмежувальним впливом материнства на жінку як індивідуальність, що потребує самореалізації. Зрештою, у Моррісон йдеться про вільний вибір на протигагу нав'язаному стандарту.

Переплетення расово-гендерних елементів у реалізації мотиву ляльки притаманне й першій книзі автобіографічного циклу Майї Анджелоу – “Я знаю, чому птах у клітці співає”(1970), що вийшла практично одночасно з романом Моррісон. Відсутня мати надсилає нараторці на Різдво іграшковий сервіз та “ляльку з жовтим волоссям”. “Ми з Бейлі видрали набивку з ляльки наступного дня після Різдва, але він попередив мене, щоб я зберегла сервіз у гарному стані, бо вона може об'явитися будь-якого дня або ночі”¹⁴. З одного боку, розідрана лялька виступає у функції метонімічного замітника матері (вона жіночого роду та ще й материн подарунок), і тоді вона виражає фрустрацію чорної дитини, позбавленої материнського піклування через соціальні обставини. Водночас, доля подарунків символізує подвійність “я” оповідачки: збережений у цілості сервіз, зіпсована лялька – що може краще позначити амбівалентні почуття кинутої дитини, яка знищує один подарунок, щоб висловити свій гнів, але зберігає другий в очікуванні повернення матері? З огляду ж на “жовте волосся” ляльки можна інтерпретувати цей акт, подібно до його відповідника у тексті Моррісон, як підсвідоме відкидання маленькою героїнею цінностей білого світу.

Трактування того самого мотиву у романі Глорії Нейлор “Жінки з вулиці Брюстер-Плейс”(1980) майже дзеркально перевертає моррісонівське, або, у термінах запропонованої Г.Л.Гейтсом концепції афро-американської літератури як постійного процесу сигніфікації, тобто встановлення формальних зв'язків між текстами всередині традиції шляхом відтворення та перегляду (Rep & Rev), текст Нейлор обіграє (signifies upon) текст її попередниці. У рамках ідентичної ситуації – негритянська дівчинка регулярно отримує ляльок як різдвяний подарунок – більшість знаків замінюються на протилежні. По-перше, ляльки вже не білі (згадуються їхні “гладенькі коричневі лобики”) – адже дія відбувається за кілька десятиліть після часів, описаних Моррісон, отже індустрія іграшок вже відгукнулася на поклик мультикультурності. По-друге, на відміну від Клодії, в якій ідея материнства не знаходить іншого відгуку, окрім байдужості чи навіть відрази, для Кори Лі вона становить стрижень існування. Наскільки Клодія ненавидить свій єдиний подарунок, настільки ж Кора Лі вимагає тільки його, без змін – це має бути лялька-немовля, кожного року нова. Ті самі деталі фізичного устрою ляльки, її пластмасові риси обличчя та кінцівки, її зойк “мама”, які викликають лють у Клодії, для Кори Лі є джерелом благоговійного обожнювання. “Її нова лялька. Вони поклали м'яку пластмасу й рожеву фланель на коліна дівчинці, і вона повернула до них мигдалевидні оченята у благоговійній подяці. Лялька була така досконала, така маленька. Вона провела кінчиками пальців по гладкому коричневому лобику і нижче, по вигину здертого носика. Вона злегка підняла ручки та ніжки у ямочках, і шанобливо опустила. Повільно цілуючи розмальований ротик, вона вдихнула запах нової ляльки, погладжуючи шовковисте кучеряве волосся і повні щічки. Вона обвила рученята навколо нерухомого тільця і стиснула його, очікуючи із щільно закритими очима та затамованим подихом на мить, коли перші тремтливі вібрації тихого, трохи скрипучого “мама” випромінюються у її груди”¹⁵. У Нейлор також має місце руйнування ляльок, але Кора Лі знищує ляльок “дорослих”, причому мультикультурних – “у мантильях, сарі та кімоно із справжнього шовку та мережива”.

Отже, на місце “раси” як психологічного підґрунтя для агресії поставлено “вік”. Експозиція з лялькою підкреслює подальшу патологічну обцесію героїні дітьми раннього віку (вони перестають її цікавити, коли виростають), що допомагає авторці додати ще один штрих до дещо міфологізованої нею панорами буття негритянського кварталу.

Таким чином, літератури етнічних меншин (у першу чергу, афро-американська) чітко фіксують ситуацію зустрічі дитини, що належить до такої меншини, з лялькою як один з моментів ініціації. Традиційно ідилічний мотив гри [дівчинки] з лялькою набуває під пером авторів, що не належать до мейнстріму, невластивих йому обертонів брутальності, насильства, тяжіння до анігіляції мініатюрної людської подоби, яка через суспільно привнесені імплікації раси, гендеру, соціального стану спричиняє внутрішній дискомфорт. Тим самим культурно обумовлена дисгармонія руйнівно впливає на одвічну функцію ляльки – полегшувати дитині процес соціальної адаптації. Якраз навпаки, неадекватність іграшки сприяє кризі самоідентичності на тому чутливому етапі, коли усвідомлення власного “я” перебуває у стадії становлення і потребує для повної реалізації не лише Іншого, а й “себе як іншого”, себто відбиття власного образу у люстрі культури.

¹ Encyclopedia of World Art. Vol.VI. – L.: McGraw Hill, 1962. – P.6.

² Womack K. Theorizing Culture, Reading Ourselves: Cultural Studies //Introducing Literary Theories. A Guide and Glossary. Ed. by J.Wolfreys. – Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2001. – P.243.

³ Lipsitz G. Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture. – Minneapolis: Univ.of Minneapolis Press, 1990. – P.151.

⁴ Johnson Ch. The Sorcerer's Apprentice: Tales and Conjurations. – N.Y.: Random House, 1987. – P.134.

⁵ Brown, B. Global Bodies/Postnationalities: Charles Johnson's Consumer Culture //Representations. – Spring, 1997. – Issue 58. – P.30.

⁶ Giroux H. Disturbing Pleasures: Learning Popular Culture. – N.Y & L.: Routledge, 1994. – P.16.

⁷ Traube E. “The Popular” in American Culture //Annual Review of Anthropology. – 1996. – Vol.25. – P.143.

⁸ Днев. Clarke K. & Clarke M. The Development of Consciousness of Self and the Emergence of Racial Identification in Negro Preschool Children // Journal of Social Psychology. – 1939. – #10. – P.591-599

⁹ Pinkerton J. Dr. Kenneth Clarke Had It Right // The Washington Times. – 1995. – December 19.

¹⁰ Morrison T. The Bluest Eye. – N.Y.: Random House, 1970. – P.20.

¹¹ Ibid., p.22.

¹² Du Cille A. The Shirley Temple of My Familiar // Transition. – 1997. – Issue 73. – P.29.

¹³ Morrison T. Op. cit., p.20.

¹⁴ Angelou M. I Know Why the Caged Bird Sings. – N.Y.: Random House, 1970. – P.37.

¹⁵ Naylor G. The Women of Brewster Place. – N.Y.: Penguin, 1982. – P.107.

Формула людяності Майкла Чейбона (письмо у «сірій зоні»)

У своїй першій збірці есе «Мапи та легенди» (*Maps and Legends*, 2008) Майкл Чейбон (нар. 1965 р.), один з найпомітніших прозаїків «середнього віку» на сучасній літературній сцені США, надає читачеві ключик до власної творчості. В есе під промовистою назвою «Уявні батьківщини» він відкриває читачеві, що ним як особистістю і письменником рухають два взаємопов'язані бажання – по-перше, в усьому обширі усвідомити свої права та привілеї, обов'язки й тягарі як (американського) єврея та оповідача єврейських історій; по-друге, реалізувати свій потенціал як аматора масової літератури з її чітко визначеною жанровою структурою¹. Зрештою, письменник доходить висновку, що насправді йдеться про те саме – про пошук «домівки», світу, який він міг би назвати своїм. Мабуть, саме у цій сітці координат, заданих «об'єктом» розмови, і варто, насамперед, говорити про доробок Чейбона. Але водночас постає питання, наскільки коректно довіряти публічно проголошеним авторським самооцінкам? Без сумніву, їх треба брати до уваги, але при цьому не забувати про евристичний потенціал тексту, наділеного здатністю до автономного існування і генерування нових і нових смислів, які могли пройти повз авторську свідомість. Водночас попри яскраву оригінальність чейбонівського дарування, уявляється, що феномен цього письменника, у прозі якого етнічна складова знаходить яскравий вираз через форми «низової» культури, вельми характерний для сучасного стану американської літератури в цілому, а відтак заслуговує на детальний аналіз.

I

У 2001 році 36-річний письменник був удостоєний найпрестижнішої літературної нагороди США – Пулітцерівської премії у галузі художньої прози за роман «Дивовижні пригоди Каваліра та Клея». Чейбон підійшов до цієї вершини аж ніяк не новачком – на його рахунок були вже два романи («Таємниці Піттсбурга», 1988, та «Диво-хлопці», 1995) і дві збірки оповідань («Зразковий світ і інші оповідання», 1990, і «Перевертні в юності», 1999). Твори молодого автора, випускника Піттсбурзького університету, друкувалися в антологіях і популярних часописах «Нью-Йоркер», «Есквайр», «Плейбой», ставали бестселерами,

скранізувалися. Критики вважають Чейбона одним з найперспективніших письменників з когорти, що заявила про себе протягом останніх десятиліть, а його твір-лауреат ладять на роль «великого американського роману». Віддаючи належне безсумнівним художнім вартостям книжки, найвищий знак визнання засвідчував і інтерес до єврейських тем та мотивів, котрі органічно вплітаються до поліфонічного звучання роману і – додамо – стануть невід'ємною частиною подальшої творчості його автора.

На веселковій палітрі сучасної літератури США єврейська «барва» посідає особливе місце. Народившись у 1880-х рр. з досвіду імміграції, єврейсько-американська література рухалася нарівні з часом, залишаючись при цьому вірною собі. Змінювалися теми та манери письма, та незмінним залишалося глибинне самовідчуття, пов'язане з колективною історичною пам'яттю. Століттями на світосприйняття єврейської діаспори кидали трагічну тінь тривожна нестабільність її існування, боротьба за виживання та збереження своєї ідентичності в умовах нерозуміння та неприйняття з боку іншокультурного середовища, що грозили перейти (а нерідко й переходили) у відкрите насильство, постійні зіткнення з принизливими расовими стереотипами та упередженнями. Все це, у сполученні з неоднозначним ставленням до власних культурно-релігійних традицій (побожне збереження – нестямне відторгнення), обумовило ядро єврейської літературної матриці, незалежно від того, під якими небесами ця література створювалася, – а саме, трагікомічне переживання своєї вічної «інакшості» у світі, дистанціювання від будь-якого оточення.

На попередніх сторінках цієї книжки наочно демонструвалося, як під тиском численних політичних, суспільних, культурних чинників модель американської культури як «плавильного тигля», де окремі національні та етнічні інгредієнти втрачають свою автономність, стала давати відчутні тріщини. Зазначалося, що мультикультурна парадигма позначена зміщенням акценту зі спільного та однорідного на часткове та особливе, на самоцінність, неповторність та унікальність життєвого і художнього досвіду різних груп – расових, етнічних, гендерних, – які всі разом і складають Америку. Звісно, ці зміни у суспільній свідомості сприяли підвищенню інтересу як читацької аудиторії, так і літературознавців до творів письменників – представників

меншин, які раніше існували, сказати б, на узбіччі магістрального літературного процесу. Книжки афро-американських, азіато-американських, індіанських авторів, які наразі стали випускати найбільші видавництва, з'явилися на полицях відомих книгарень, їхні назви замайоріли на перших шпальтах книжкових оглядів, а тексти стали предметом вивчення у престижних університетах. Проте ситуація з єврейською літературою була дещо інша – їй не потрібно було пересуватися з периферії до центру, оскільки цей етап був нею пройдений набагато раніше. На початок «етнічного відродження» у США імена таких письменників, як Сол Беллоу, Ісаак Башевіс Зінгер, Бернард Маламуд і Філіп Рот вже давно були на слуху не лише у всієї читацької Америки, але й далеко за її межами. Більше того, середина століття в американському письменстві проходила під знаком їхньої творчості до такого ступеню, що 1950-і роки назвали «єврейським десятиліттям» в літературі США. Річ у тім, що саме в той період постійна нота єврейської літератури, нота трагічної іронії щодо власної відчуженості від того, що відбувається навколо, виявилася напрочуд суголосною загальнонаціональним настроям. Америка вийшла з Другої світової війни багатую, але морально спустошеною. Читачі у США (та, зрештою, і в усьому світі), незалежно від своєї національної приналежності впізнавали себе у самотніх героях Беллоу, Маламуда або Рота, які безплідно метушилися, намарно намагаючись видобути сенс з трагіфарсових ситуацій, породжених зіткненнями з суворою і водночас абсурдною дійсністю (для них – американською, але є підстави знаходити в їхніх метафізичних борсаннях набагато більш універсальне значення).

В останні десятиліття XX ст. тема відчуження в єврейсько-американській літературі трансформується у проблему пошуків ідентичності, в цілому характерну для культури США кінця століття. Враховуючи теперішнє розуміння культурної ідентичності не як даності, що передається генетично, а як, значною мірою, соціального конструкту, прозаїки П.Остер, М.Ж.Букет, Дж.С.Фойер, драматурги Т.Кушнер і В.Вассерстайн, багато інших досліджують, яку роль відіграє у формуванні особистості сучасного американської єврея пам'ять поколінь, що прожили свої життя в українських-білоруських-литовських штетлах; досвід виживання у нелюдському горнилі

Голокосту; щоденне відчуття себе часткою багатокольорової, різномовної Америки; нарешті, відмінності гендерного та соціального плану. Під пером М.Чейбона ця тема знаходить яскраво індивідуальне втілення, синтезуючи в єдине ціле образи єврейського фольклору та масової культури США, щемку мелодію втрат, яких євреї зазнали у роки нацизму, та мажорні акорди «американської мрії», лірику і гротеск. Прислухаючись до власних внутрішніх порухів, Чейбон визначає себе як стовідсоткового американця (відвідання Ізраїлю збагатило письменника безліччю вражень, але не змусило його почуватися «своїм» на Близькому Сході). І водночас як свідомий представник меншини у країні, «заснованої не лише на ідеалах свободи і братерства, а й на поневоленні та насильстві»², він вважає за неможливе беззастережно приймати на віру своє безхмарне та благополучне існування.

Кровно хвилює письменника тема гвалтовного знищення безжальним буревієм історії унікального способу життя, притаманного єврейським штетлам (містечкам) Східної Європи ще на початку минулого століття. З пронизливою ностальгією, що бере за душу, згадує він у своєму есе про світ, який розмовляв на їдиш і якого більше не існує. Поштовхом для цих роздумів став англо-їдиш розмовник, який випадково потрапив до рук автора. Розмірковуючи про те, в якій сучасній країні він може статися у пригоді мандрівникові, Чейбона доходить висновку, що на мапі світу початку ХХІ ст. такої країни немає. Ним можна було б скористуватися у деяких європейських країнах, якби... І він малює утопічну картину, болочу у своїй остаточній неможливості: у мільйонів євреїв, які не загинули у роки Голокосту, народилися діти, онуки, правнуки... У селах та містах мешкають цілі спільноти людей, для котрих їдиш – рідна мова, мова вулиці та крамниці, театру і поезії, школи й науки... Й серед тих, хто розмовляє цією мовою, письменник обов'язково знайшов би своїх кривих, приїхав би до них у гості, відвідав би ту школу у Вільнюсі, де разом з майбутнім класиком єврейсько-американської літератури Абрагамом Каганом вчився його пра-прадідусь... Завершується есе серією запитань – якою була б ця Європа з двадцятьма чи тридцятьма мільйонами євреїв? Як би до них ставилися – терпіли, зневажали, ігнорували, чи вони злилися б з іншими європейцями? Яким був би світ, де не

виникло б потреби у створенні Ізраїлю? І, нарешті, найбільш сокровене питання: що означає бути вихідцем з місць, зі світу, з культури, яких більше не існує, з мови, яка може зникнути упродовж життя теперішнього покоління? «Які фрази мені потрібно знати, щоб промовляти до мільйонів ненароджених примар, що є моїми родичами?»³

Пошуки відповідей – вся доля письменника. Тим часом теза про перетворення культури на фантом, на віртуальну сутність, що збереглася лише у пам'яті небагатьох людей, яким судилося пережити трагедію, та ще в уяві митців, перекидає у свідомості Чейбона логічний місток до другої складової його духовного континууму – масової культури. Адже краї, що існують виключно в уяві, природно асоціюються для письменника зі здавна привабливими для нього територіями фантастики і фентезі, детективів та таємниць, жахів і трилерів, до яких наразі варто звернутися й нам.

II

Як адепт не високолобої, а популярної літератури Чейбон, вочевидь, прямо слідує заклику, оприлюдненому у назві сенсаційного для свого часу есе Леслі Фідлера сорокарічної давнини, – «перетни кордон, подолай прірву». Характерно, що стаття «Cross the border, close that gap» уперше з'явилася не в солідному академічному виданні, а в грудневому числі аж ніяк не наукового часопису «Плейбой» за 1969 р. Мабуть, не дивно, що фідлерівський маніфест, який закликав подолати традиційний розрив між різними щаблями культури, закономірно «заримувався» у моєму сприйнятті з підзаголовком збірки чейбоніських есе, згаданої на початку статті: «Читання та письмо у прикордонних зонах».

3. є однією з центральних для художньої системи Чейбона, де набуває множинних значень. Пограниччя для автора – це й «сірі зони» між фактом та вигадкою, єдині місця, де, на його думку, зароджується література; і – згідно з мультикультурної термінологією сьогодення – та уявна «точка на карті», котру він займає як американець з єврейським корінням; і, врешті решт, відсутність чіткої демаркаційної лінії між «високими» та «низькими» жанрами мистецтва. Саме в цьому останньому сенсі міркування Чейбона перегукуються з головною

ідеєю Фідлера. Показово, що цю позицію письменник не просто озвучує у критиці та публіцистиці, а й – і це, мабуть, найважливіше – активно втілює на практиці, у своїх оповіданнях та романах. Розуміння ним співвідношення між «серйозною» та «масовою» літературою, яким внутрішньо прийняті його художні твори, цікаве не лише в контексті знайомства з творчістю Чейбона, а й з огляду на загальну проблематику постмодернізму.

З шістнадцяти текстів, що складають книгу есе, вісім, тобто половина, безпосередньо присвячені палкій апологетиці жанрів, які традиційно виносяться за рамки «справжньої літератури» (детектив, фантастика / фентезі, готика, вестерн і навіть комікс); в решті ця тема присутня в більш-менш імпліцитному вигляді. Свій символ віри письменник викладає у творі, який відкриває збірку («Трикстер у мерехтливому вбранні. Роздуми про сучасну новелістику»). Починає він з пристрасної промови на захист поняття «entertainment», яке тлумачить не лише й не так як банальну «розважальність», а як «захопливість». У такій інтерпретації entertainment стає для автора основною рушійною силою, що спонукає письменника писати, а читача – читати. Він запросто міг би, зізнається Чейбон, навести безліч інших, більш переконливих мотивів та пояснень невмирущої привабливості процесу писання-читання, посилаючись на теорію читацького відгуку або на Лакана, на властивий людині поштовх розповідання історій, або на юнгіанські архетипи. Він міг би процитувати формулу Кафки: «книга повинна бути криголамом до зламання змерзлих морів усередині наших душ». Проте, вважає письменник, будь-які причини зрештою все одно зводяться до entertainment та його люб'язного помічника, задоволення, «тому, що коли криголам пробиває кригу, вас у відповідь проймає дрож задоволення, яка передається від рук на плечі, і лезо дзвенить, як дзвін, на багато миль навколо»⁴. Тому автор пропонує розширити семантичне поле поняття entertainment за рахунок включення до нього всіх позитивних переживань та відчуттів, які виникають, «коли уважний розум зустрічається зі сторінкою літературного тексту». У такому розумінні entertainment – це єдиний вірний засіб подолання безодень, які відділяють нас одне від одного. Відповідно, обов'язок

літераторів – не нехтувати ним, а, навпаки, знову взяти на озброєння як знаряддя передання пережитого досвіду та задоволення загальної потреби кожного з нас у зв'язку з іншими.

Ця передумова близько підводить до основної думки есе – невинуватості зневаги до т.з. «жанрової» (за нашою термінологією, масової) літератури, тобто вестерну, фантастики, детективу, трилеру тощо. Головна претензія до неї з боку зарозумілої критики, крім її неприховано комерційного характеру, – це формульність (Д.Кавелті), «крій» за готовими лекалами, що накладає на авторів значні творчі обмеження. «Жанрова» книжкова продукція, вважають прихильники високих стандартів, не може піднятися до вершин літератури справжньої, нібито вільної від будь-яких правил та штампів. Проте – кидається в бій Чейбон – ті твори, які прийнято розглядати під рубрикою «серйозної літератури», також не вільні від умовностей та кліше, також пишуться за певними правилами. На доказ він дотепно перераховує декотрі з повторюваних мотивів, притаманних, скажімо, романтичній традиції (перехоплені листи, родинні таємниці тощо) або реалістичному письму, такі як непомітний героїзм буденного життя «маленької людини». Часто-густо чудові літературні твори – тут письменник посилається на найрізноманітніші імена, від Джейн Остін до Анжели Картер, – з'являються саме внаслідок свідомого врахування їхніми авторами жанрових конвенцій та умисної гри з ними. У таких творах, на думку автора, «і сила впливу, і здатність давати задоволення породжуються порушенням, пародіюванням, перекручуванням, ігноруванням правил, маніпулюванням ними, знущанням з них»⁵. Як бачимо, Чейбон оперує ключовою для поетики постмодернізму категорією «гри», для обґрунтування законності котрої він, зокрема, посилається на запропонований Дж.Бартом (і на сьогодні вже хрестоматійний) цикл новаторства – вичерпаності – повторного наповнення.

Не дивно, що метафорою письменника як такого для Чейбона стає Трикстер, «бог перетинань та перехресть», який постійно перебуває у гущі дії, а вона, своєю чергою, завжди відбувається на пограниччі речей – між землею та морем, горами та рівниною, узбережжям та пустелею. Отже, багатьох чудових письменників, подібно до трикстерів, невідворотно тягне у прикордонні зони між серйозною та масовою

літературою, яку репрезентують детектив і фантастика, пригодницький і любовний романи – тут вже Чейбон дає волю своїм літературним смакам, ілюструючи це очевидне положення прикладами з Х.Л. Боргеса та І.Кальвіно, К.Воннегута і А.Байетт, Дж.Фаулза і С.Рушді. Ці визначні прозаїки, підкреслює автор, не пишуть «фантастику» або «фентезі», «страшилки» чи «вестерни», вони пишуть так звану серйозну літературу. «Але вони набули потужної сили і надали читачам величезне задоволення саме завдяки грі, особливому переплетінню кпин і поваги, алюзії та аналізу, навмисного відкидання та пристрасного прийняття – завдяки рисам нашої трикстерської літератури в цю добу нескінченних схрещувань. Декотрим з них навіть пощастило перетнути найболісніший та найбільш таємничий з усіх кордонів – межу поміж шаленим комерційним успіхом та безумовним визнанням критиків»⁶.

У наступних есе Чейбон, по суті, розвиває і конкретизує ті самі ідеї; у фокус його уваги потрапляє творчість майстрів різних жанрів милої його серцю «культури для всіх». Тут и проникливий нарис про Шерлока Холмса та його творця, який не залишить байдужим жодного прихильника знаменитого британця; і відкриття для читачів «іншого Джеймса» – не Генрі, а Монтеґ'ю, оксфордського професора, автора «історій про привидів»; і детальний аналіз створеної в жанрі «фентезі» трилогії Ф.Пуллмана «Його темні матеріали»; і ціла серія статей про комікси та їхніх творців. Кожен текст містить тонкі спостереження, дотепні думки, блискучі, з точки зору мови, пасажі і заслуговує на окреме обговорення. Але наразі мене не так цікавлять деталі, як інтригує загальний пафос чейбонівського дискурсу. Чим пояснити такий полемічний запал у питанні, начебто давно розв'язаного сучасною літературною теорією?

Справді, у будь-якому більш-менш систематичному викладі типологічних ознак постмодернізму поміж усіма іншими обов'язково згадується відсутність «абсолютної категорійної відмінності між високою та масовою культурою»⁷. Саме вищезгаданий Леслі Фідлер одним з перших і сформулював цю особливість, намагаючись вхопити якісну «іншість» письма Дж. Барта, Т.Пінчона та інших епатажних літераторів 1960-х рр. Пізніше вона знайшла логічне обґрунтування у розроблених зусиллями багатьох учених філософських підвалинах постмодернізму, з властивими йому релятивізмом, децентрацією,

деконструкцією «великих наративів» тощо, аж до повної відмови від аксіологічного підходу в етиці та естетиці. Принагідно зазначимо, що хоча й не постмодернізм породив проблему декількох культур усередині однієї, проте теперішня підвищена зацікавленість істориків, культурологів, соціологів, мистецтвознавців та літературознавців масовими вербально-видовищними формами – це результат повороту в гуманітарних студіях, безумовно, пов'язаного з постмодерністськими тенденціями, хай і не обмеженого виключно ними. Це відомо всім, хто так чи так стикався з ідейним та художнім полем постмодернізму. А професійного філолога Чейбона в жодний спосіб не можна запідозрити в невігластві. Навіщо ж тоді трощити списи, намагаючись довести очевидне?

Виступ Чейбона, не теоретика літератури, а її практика, саме й демонструє неочевидність очевидного, розходження («розрив») між теоріями, які обстоює жменька інтелектуалів, і реаліями літературного, бодай і академічного, життя Америки, де видання від моменту свого «народження» приречене зайняти свою – і лише свою – нішу на ринку книжок. Починаючи з оформлення обкладинки і закінчуючи розміщенням на тій або тій полиці книгарні чи бібліотеки, будь-яка одиниця друкованої продукції потрапляє до чітко визначеної чарунки, і, попри всі глибоко наукові твердження щодо протилежного, кордонів між ними ніхто не має наміру усувати. Зазначимо, що Чейбон зовсім не обстоює права низькопробної pulp fiction вважатися літературою. Він говорить про якісні зразки тих жанрів, які розглядаються як словесність другого гатунку, і – ще більшою мірою – про неминучу гібридність, гетерогенність, полівалентність сучасної «серйозної» літератури. І тут йому, по суті, доводиться вести боротьбу на два фронти – з одного боку, проти не викореного ще в американському духовному просторі спадку «нової критики» з її елітарно-зверхнім презирством до масової літератури, а з другого – проти таких (вже постмодерністських) форм зрошення культурних «вершків» та «корінців», які взагалі відмовляються від будь-яких етичних та естетичних критеріїв через їхню, буцімто неминучу, репресивність.

Перший із зазначених моментів відіграв негативну роль у творчій долі самого автора. Ми дізнаємося про це, читаючи про перші кроки Чейбона в літературі, коли його тяжіння до жанрів, які мають в

університетських колах репутацію «несерйозних», наштотувалося на нерозуміння та відсіч поважних професорів, що змусило письменника-початківця дослівно «наступити на горло власній пісні». Звідси, вочевидь, особистісні нотки в його саркастичних інвективах проти застарілих забобонів літературного бомонду.

Щоб позиція Чейбона постала в усій своїй історико-культурній конкретності, слід краще уявляти розподіл сил у США за вектором «серйозність-масовість», а для цього потрібен принаймні короткий екскурс в історію питання. Для низки критиків, як американських, так і європейських, саме поняття «масової/популярної літератури» співвідноситься, перш за все, з Америкою. Той самий Леслі Фідлер у книзі «Чим була література» (1982) стверджує, що «американська культура із самого початку була «масовою», лишень прикритою незначним шаром імпортованого європейського елітаризму»⁸. І хоча витоки феномену масової літератури можна знайти ще в елизаветинській Англії, а його розвиток пов'язують із культурними зсувами європейського Просвітництва, немає сумнівів щодо того, що саме у США він досягнув досі небаченого розмаху і всеосяжності. Специфіка функціонування масової (і т.з. серединної) культури та, зокрема, белетристики в Америці пов'язана з дією численних чинників, серед яких найсуттєвіші, мабуть, такі: незмірно вищий ступінь суспільного демократизму порівняно зі старенькою Європою; високий рівень письменності серед населення; змасовішання соціуму, яке відбулося швидкими темпами; раннє усвідомлення фантастичного комерційного зиску від орієнтації на багатотисячну читацьку аудиторію. Дослідники фіксують декілька етапів «видавничої революції» в США – це період між 1840-1860-ми рр., який позначився першими рекордними прибутками від видавництва книжок; виникнення в 1879 р. книг кишенькового формату; розповсюдження на початку XX століття видань у паперовій обкладинці. Розмірковуючи про природу бестселера, продукту перш за все американської культури, С.Чаковський констатує: подібно до інших суспільних інститутів Нового Світу, він «народився з «наївного» – в культурно-специфічному сенсі слова – поєднання демократичної мрії та торгівельного хисту»⁹.

Закономірно, що епоха видавничого буму в США стала і добою «великого розподілу», зведення муру між «високою» та «масовою» культурою, їхнього позиціонування як взаємозалежних, але

протиставлених сфер (згадаймо, що саме поняття «високої культури» виникає лише у другій половині XIX ст.). Історик Л.Левін і соціолог П.ДіМаджіо вказують на організаційні параметри цього процесу, зокрема, на інституціоналізацію «високої культури» в останній третині XIX ст. у вигляді бібліотек, музеїв, оркестрів. В результаті «низовий» споживач опинився за бортом мистецтва і літератури для обраних не лише через економічні причини, але й через брак в нього «культурного капіталу» (П.Бурд'є), необхідного для прилучення до скарбів світової культури. Таким чином, культура, за Бурд'є, виконує охоронні функції як один із важливих інструментів збереження і відтворення існуючих нерівноправних соціальних відносин. У минулому столітті ситуація ускладнюється. «Формування масової аудиторії в XX ст., – зазначає Елізабет Траубе, – спричинило ерозію вірної для XIX ст. кореляції високої і популярної культури з відповідними класами»¹⁰. Імовірно, саме агресивна експансія масової культури, її «просочування» в усі клітини суспільного організму й спричинили спалах тривоги серед представників культурної еліти першої половини XX ст. Як справедливо нагадує у своїй книзі про кітч Т.Гундорова, «філософи франкфуртської школи (Т.Адорно, Г.Маркузе, В.Беньямін) і теоретики високого європейського модернізму (Х.Ортега-і-Гасет, Т.С.Еліот, Ф.Р.Лівіс і К.Д.Лівіс) різко протиставляють високу культуру масовій і асоціюють масову культуру з силою, яка виконує підіривні дії щодо моральних смаків і естетичних цінностей»¹¹. На американському ґрунті роль борців за збереження «вічних цінностей», які протистоять натискові вульгарності і браку смаку, взяли на себе адепти найбільш впливового національного критичного руху другої третини XX ст. – «нової критики». Їхня непримиренна позиція щодо культурних «сурогатів» не втратила своєї привабливості також і в післявоєнній Америці, що й пояснює, значною мірою, небажання певної частини американського істеблішменту проявляти гнучкість щодо культурних реалій, які зазнали змін. Масова культура стала предметом жвавої дискусії в інтелектуальних колах США 1950-х рр., коли в ситуації холодної війни та розгулу маккартизму боротьба проти неї почала ототожнюватися у праволіберальній свідомості із захистом американських цінностей від загрози – зовнішньої та внутрішньої. Не вдаючись до перипетій дискусії (її докладно аналізує у своїй книзі Дж.Сторі), згадаю лише про виступ

одного з ключових її учасників – Двайта Мак Доналда, чиє есе «Теорія масової культури» (1957) мало значний розголос. Більше того, саме йому приписують створення самого терміну «масова культура» (хоча це словосполучення використовується і представниками Франкфуртської школи на позначення нацистської пропагандистської машини). Мак Доналд атакує масову культуру по кількох напрямках – по-перше, вона паразитарна, оскільки існує лише за рахунок винаходів культури високої; по-друге, це культура, нав'язана зверху, яка передбачає пасивних споживачів Протиставляючи масову культуру, з одного боку, народній (автентичній), а з другого – високій, Мак Доналд удається до виразної метафори: «Народне мистецтво було інститутом, створеним самим народом, і приватні садочки людей були відгороджені від великого акуратного парку Високої Культури. Але Масова Культура проломила ці огорожі, поєднавши людей за допомогою знеціненої Високої Культури, і, відтак, ставши інструментом політичного панування»¹².

Зараз, на думку численних дослідників, ситуація докорінно змінилася – масова культура втратила зв'язок із певними владними структурами, оскільки її споживачами стали представники всіх прошарків суспільства. Своєю чергою, як зазначає Дж.Фроу, висока культура перестала бути прерогативою панівного стану – вона тепер займає особливу нішу, призначену, перед усім, для інтелектуалів із середнього класу, і здатна асимілювати різномірні естетичні тексти¹³. Таким чином, у культурі сучасної Америки її масовий компонент розглядається як «ідеологічна категорія, яка склалася історично і діє у децентрованому культурному полі»¹⁴. Більше того, погляд на масову культуру, що поширився за наших часів, бачить у ній, перш за все, «поле битви» між силами панування та підкорення, де й формується ідентичність. Проте частина (і, здається, чимала) американської інтелектуальної еліти, зокрема похилого віку, не квапиться переглядати традиційний погляд на культурну динаміку в країні, що й викликає іконокластичний пафос Чейбона, представника покоління сорокарічних на сучасній літературній сцені США.

Отже, бойові дії на першому «фронті», на захист «масових жанрів», які й надалі відкидаються на узбіччя літератури, ведуться письменником через прямі висловлювання та аргументоване

обґрунтування своїх поглядів у публіцистиці. Натомість, другий «фронт» розгортається на сторінках його художніх творів, де активне звернення до жанрових формул, персонажів, прийомів масової літератури поєднується як з високою естетичною вартістю, так і з недвозначним етичним посиланням, а також з новими й несподіваними варіантами розгортання єврейської теми. Всі ці елементи сполучаються у кожному новому творі письменника у різних пропорціях і за різними законами, що обумовлює потребу у ретельнішому аналізі конкретних текстів.

Оскільки романи «Дивовижні пригоди Каваліра та Клея» (2001) і «Джентльмени удачі» (2007) докладно розглядатимуться нижче, згадаємо ще один твір Чейбона – «Спілка єврейських поліцейських» (2007).

Художній світ роману спирається на фундамент, зведений за допомогою вельми популярного сьогодні жанру «альтернативної історії». Що сталося б, якби держава Ізраїль не витримала під натиском чисельно більшого арабського оточення, і осередком єврейського життя після Другої світової війни став би зовсім інший куток планети – Аляска, куди американський уряд в 1930-і рр. на кілька десятиліть «впустив» іммігрантів із країн Центральної та Східної Європи, що тікали від коричневої чуми? Дія відбувається в цьому паралельному реальності окрузі Сітка, де цивілізація представляє собою дивовижну суміш культури єврейського штетла з найновітнішими технологіями, державною мовою є їдиш, а населення складається з дітей та онуків перших переселенців. На цьому екзотичному тлі, поданому, щоправда, з найвищою мірою реалістичності, розгортається детективний сюжет. Вбито сина наймогутнішого рабина (він, за сумісництвом, також очолює місцеву мафію), і розслідування справи доручено не дуже молодому і не дуже хвацькому офіцерові поліції Ландсману, який до того ж переживає кризу в особистому житті. Тут у гру вступають закони одного з найулюбленіших жанрів масової белетристики – «чорного», або «крутого» детективу 1940-х рр. Так само, як герої Д.Хеммета, Ст.Гарднера, Р.Чейза, явно схожий на них і, без сумніву, симпатичний читачеві Меір Ландсман змушений боротися не лише зі злочинцями, але й із власним керівництвом, яке намагається приховати скандальний випадок. Діє жанрова формула «чесний

детектив-одинак проти корумпованого суспільства». При цьому інтрига закручується жваво, характери психологічно достовірні, подробиці тішать винахідливістю. Сама ж неймовірність вихідної ситуації «одивнює» животрепетну для двох останніх століть – і вельми серйозну! – проблему детериторіалізації, розсіювання, бездомності, змушуючи по-новому подивитися не лише на долю європейського єврейства, але й на випробування, яким наш нелагідний час піддає кожну людину, незалежно від її етнічної належності.

Підсумовуючи цей підрозділ, зазначимо, що питання про різноманітні, подекуди вельми химерні конфігурації різних елементів сучасного культурного ландшафту, без сумніву, ще не раз виникне у розвідках теоретиків, і одночасно буде різноманітними способами вирішуватися у мистецькій практиці. На разі не можемо не приєднатися до думки російського дослідника А.Г.Черчесова, висловленої у глибокій статті про масову культуру. Проаналізувавши різні сценарії взаємодії «високої» словесності з масовою белетристикою на прикладах В. Набокова і Дж. Гарднера, Дж. Фаулза та У. Еко, вчений доходить висновку про безсумнівну продуктивність контактів двох культур, результатом яких стає «своєрідна «гра» культури високої в культуру масову. Зовнішнє підпорядкування правилам та канонам останньої – в обмін на право наповнення цих канонів новим змістом»¹⁵. Блискучим підтвердженням ще однієї думки дослідника – «Надзвичайно плідною може виявитися тенденція «вбудовування» однієї естетики в іншу»...¹⁶ – слугують, на мій погляд, різнобарвні, вигадливі, подеколи заплутані, але завжди олюднені літературні світи Майкла Чейбона.

III

Придивимось ближче до специфіки синтезування гетерогенних естетико-культурних складових у найвідомішому романі М.Чейбона – вже згадуваних “Дивовижних пригодах Каваліра та Клея”. Чарівність і незвичність цієї книжки починає діяти ще до того, як відкриваєш першу сторінку. На обкладинці першого видання роману – безпомилково впізнана вертикаль Емпайр Стейт Білдінг, одного з найвідоміших іконічних знаків не лише Нью-Йорку, а й американської цивілізації в цілому. Проте уважніший погляд виявить, що не раз бачений архітектурний символ зазнав під пензлем художника-оформлювача

певних змін: відкинуті конкретні деталі, видимими залишилися самі лише базові площини, об'єми та форми, які передають загальну ідею великого урбаністичного центру. За своєю естетикою зображення нагадує щось знайоме, а саме пістряві обкладинки так званих dime-novels – дешевої масової друкованої продукції, яку язик не повернеться назвати літературою. Алюзію на них містить і назва, що налаштовує якщо не на суцільну низькопробність, то принаймні на пригодницький жанр. Читацькі очікування частково справджуються: серйозний, навіть трагічний твір Чейбона композиційно перегукується з пікаресним романом, а магістральна сюжетна лінія щільно переплетена з історією тріумфального піднесення коміксу як провідного жанру масової культури середини ХХ століття. Особливий інтерес представляє співіснування в тексті двох фікціональних площин різних рівнів – умовно-міметичної реальності першого рівня, куди вміщено дієгезу роману, і реальності другого рівня, коміксової, яку на очах у читача створюють герої. Результатом вторгнення до наративу естетики низової культурної форми (коміксу) стає не розхитування серйозних екзистенційних, політичних, етичних установок роману, а, навпаки, їхнє зміцнення за рахунок підвищення ігрового потенціалу, і, відповідно, «читабельності» тексту.

“Дивовижні пригоди Каваліра та Клея” – багатоплановий та поліжанровий епічний твір, що інтегрує елементи соціально-психологічного, (квазі)історичного, шахрайського роману із вкрапленням фрагментів культурологічного нарису. У тематичній площині оповідь центрується навколо здійснення “американської мрії” двох бідних єврейських хлопців – одного уродженця Брукліну, другого – свіжого іммігранта, якому дивом пощастило втекти з уже окупованої фашистами Праги. Дія розгортається на тлі золотої доби коміксу, що відіграє важливу сюжетотворчу роль, – адже протагоністи здобувають славу та багатство саме як партнери-творці нового коміксового супергероя, Ескейпіста, змодельованого за зразком славетних Супермена та Бетмена. Водночас, засаднича міфологема американського успіху – from rags to riches – аранжована в романі у гірко-іронічній тональності, з наголосом на його моральній та особистісній ціні, що включає компроміси, жертви, зради щодо себе та інших. Не обминає роман актуальної нині проблеми національного та сексуального

самоідентифікування, що проєктується у минуле. Цікавить автора і дослідження механізму творчості. На щаблі лейтмотивів можна виділити два головних. Один з них – мотив “Голема” у широкому сенсі, як твірної істоти, зробленої з неживої матерії, яку оживлює магія слів. Другий – мотив “escape” (втечі-звільнення). Семантичний спектр цього багатозначного поняття поступово розкривається в ході роману – від вузькоспеціального значення циркового атракціону до втечі від фашизму, від тривіальності повсякдення та бідності, від себе, аж до гранично-метафізичної спроби втечі від життя. У світлі єврейського сакрально-міфологічного (біблійного) та історичного досвіду «втеча» постає однією з центральних метафор національної культури.

Отже, епічний просторово-часовий діапазон «Дивовижних пригод...» (дія відбувається у Старому та Новому світах і охоплює кілька десятиліть) не суперечить тонкому психологізму письма. Події роману розпочинаються 1939 року. Як вже зазначалося, у центрі оповіді – долі двох єврейських хлопців, якими нібито (але саме «нібито»!) поталанило здійснити «американську мрію» про успіх, славу та статки. Семюель Клейман народився і виріс у Брукліні. Його двоюрідний брат Джо Кавалір неймовірними шляхами (через Литву, Сибір та Японію) дістається Нью-Йорку з рідної Праги, де орудують нацисти. Семмі – не дуже успішний автор-початківець, Джо – талановитий художник, а ще й тренований «ескейпіст» (подібно до легендарного Гудіні, він навчився звільнятися з будь-яких пут та кайданів). Якщо Семмі, як тисячі бруклінських юнаків, просто мріє стати багатим та знаменитим, то єдина мета Джо – вирвати з Праги свою родину, особливо обожнюваного молодшого брата. І автор надає йому шанс: за його замислом, герої потрапляють «у струмись» щойно народженого жанру масової культури, якому судилося блискуче майбутнє: вони стають авторами коміксів. Натхнений історією творців Супермена – Джеррі Сигеля та Джо Шустера, – Чейбон робить Семмі і Джо творцями власного героя – всесильного Ескейпіста, що поставив свої феноменальні здібності на службу добру (першою його мішенню стає Гітлер). З цього моменту оповідь набуває багатовимірності: історія успіху Джо і Семмі чергується з фрагментами створюваних ними коміксів, де події їхнього життя

химерно трансформуються, набуваючи фантастичних абрисів, і все це вписано у реальну історичну канву середини ХХ ст. Як у житті, в романі поєднується смішне й жахливе, кохання і смерть. Новий герой стає улюбленцем Америки; до його молодих творців приходить визнання; але чи робить це їх щасливими? Всі зв'язки Джо з родиною уриваються, а план переїзду брата Томаша до США, який він так довго і ретельно плекав, закінчується трагічно: корабель, на якому той плив, потоплено німецькою міною. Близький до самогубства, Джо кидає роботу і кохану жінку, тікає з Нью-Йорку, вступає до війська і служить в Арктиці, не відаючи, що в нього має народитися син. Не принесли гроші щастя й Семмі: підкоряючись непорушним табу свого часу, він не може відверто визнати свою нетрадиційну сексуальну орієнтацію і змушений грати роль зразкового сім'янина. Лише наприкінці роману, коли герої усвідомлюють неминучість та необхідність прийняття себе, слідування власним шляхом, чи то у коханні, чи то у творчості, перед ними знову займається на світло.

Висловлюючи думку багатьох критиків, Сол Остерліц зазначає, що Чейбон “уникає багатьох ігор своїх однолітків-постмодерністів, натомість віддаючи перевагу простій, старомодній цінності гарно розказаної історії”¹⁷. Проте ця думка потребує уточнення. Так, історії Чейбон, без сумніву, розповідати вміє, причому в кращих традиціях реалістичного письма; але не всіх “постмодерністських ігор” він уникає – зокрема, з постмодерністською історіографічною металітературою (термін Л.Хатчон) його споріднює майстерне переплетення факту та фікції, прискіпливе підтвердження псевдодокументальними свідченнями епізодів з життя вигаданих персонажів, інкорпорування до тексту метанаративних фрагментів. Ненав'язливо фантазмагорична лінія Голему (попри її знижену трагіфарсовість глиняний велетень в романі не позбавлений містичного флеру) привносить до твору присмак магічного реалізму. До чейбонівського сучасного епосу, де одним з головних “героїв” є жанр коміксу, у який автор щиро залоблений, застосовно також спостереження Хатчон щодо важливості культурних репрезентацій в літературі такого типу. Причому, як зазначає дослідниця, вони можуть набирати форми екфраз, тобто “вербального передання візуальних репрезентацій”, яким часто віддані “центральної представницькі функції”¹⁸.

Єврейська тема лунає у романі з багатьма варіаціями. Події Голокосту, винесені за межі сюжету, тим не менше, постійно присутні у тексті як похмуре тло, на котрому ще рельєфніше розгортається історія піднесення двох щасливчиків. Відлуння кошмару, що відбувається в Європі, долинають до благополучної Америки лише глухо та уривчасто – через газетні заголовки, радіопередачі, неясні натяки у листах матері Джо... Втім, зайнята собою країна не дуже-то й прислухається до них. Автор ставить питання про ступінь провини Америки з її ситою байдужістю та прихованим антисемітизмом у тому, що Катастрофа єврейського народу виявилася можливою, – аспект, котрий цікавив, зокрема, і драматурга Артура Міллера у п'єсах останніх десятиліть («Розбите скло»).

Найміцніші зв'язки з єврейським духовним Космосом виникають у романі на рівні лейтмотивів. Один з них – згаданий вище мотив «Голема». Легендарний глиняний велетень відіграє істотну роль у сюжетному поступі – саме у труні з тим, справжнім празьким Големом, створеним Рабі Левом, здійснює свою фантазмагоричну втечу з окупованої фашистами Праги юний Джо Кавалір (у художньому світі роману реальність Голема поза сумнівів). Сторінки, де описано історію «врятування» Голема празькою громадою, для чого його переправляють до Литви як «небіжчика», захоплюють винахідливістю вигадки та гротесковим гумором. Чого вартувало, хоча б, здобути костюм для гігантської глиняної людини та вбрати її у цей костюм! На щастя, батько Джо – відомий ендокринолог, і серед його пацієнтів чимало велетнів зі збільшеним гіпофізом... Адресована Джо скриня з Големом повторює весь його звивистий маршрут і наприкінці роману, через п'ятнадцять років, пошта акуратно доставляє його в затишний будиночок у передмісті Нью-Йорку. Коли його відкривають, перед очима Джо, його дружини та сина постає лише жменька річкової влтавської глини – як і побоювалися єврейські старійшини, відірваний від рідних берегів Голем приречений на розпад. Але чи слід розуміти цей образ як метафору нежиттєздатності єврейської діаспори, відірваної від свого коріння, пересадженої історією на чужий ґрунт? Навряд чи. Адже скриня з рештками Голема знову важчає – а вагу йому надає лише душа. Отже, якоїсь миті жива душа Голема знову вселилася у його прах... Можливо, вона перейшла у краще створіння Джо-митця – його комікс про празьку глиняну істоту.

Образ Голема багатозначний; він співвідноситься у романі з вигаданим та намальованим хлопцями Ескейпістом, також штучною істотою, що стала живою для мільйонів людей завдяки креативній силі її творців. Таким чином семантика давнього персонажу східноєвропейського єврейського фольклору накладається на багаторазово тиражований образ популярної культури, відкриваючи в обох їхню архетипову сутність. Та й сам Джо, недавній іммігрант, може сприйматися як Голем або новий Адам, що переживає на північноамериканському континенті свої друге народження.

Нарешті, створення Голема виступає для Чейбона символом творчості як такої. В есе «Рецепт життя» він визнає, що аналогія між кабалістичним і творчим актом – не його винахід; письменника давно почали прирівнювати до Бога-деміурга, який створює світ. У світлі цієї паралелі роман як світ у мініатюрі, створений зі слів, – це той самий Голем, якого пробуджує до життя їхня магія. Чейбона більше хвилює інший бік справи: наслідки творення. Відомо, що створювати големів небезпечно; вони здатні вийти з-під контролю, обернутися проти своїх творців. Чейбон звертає увагу на небезпеку, приховану у літературній творчості, – це самооголення перед публікою, неминучий ризик того, що події у твоїх книжках ототожнюватимуть із твоїм власним життям. Але почуття п'яного захвату, що охоплює творця, вартує на те. Незважаючи на небезпеку для себе, письменник знов і знов «ліпить» оповідь з «глини» своїх переживань й досвіду та оживлює її магією правди, «прагнучи продемонструвати свої сили, насолодитися власною майстерністю й створити маленький світ, подібно до Божого світу, страшенно недосконалий і водночас сповнений вражаючого життя».

Майже відчутні на дотик у матеріальності своїх випукло поданих деталей і водночас оповиті серпанком таїни та романтики два географічні осередки єврейського життя – довоєнна Прага і нью-йоркський Бруклін. Переміщення Джо Каваліра з першої до другої прочитується на символічному рівні як реквієм за способом життя східноєвропейського єврейства, що невідворотно пішов у минуле. І у цьому контексті вищеописана картинка на обкладинці може сприйматися як натяк на один зі значущих компонентів твору – режим функціонування у ньому образу міста, яке відбувається на різних оповідних рівнях.

Дискурс міста, доволі значущий в романі Чабона, виростає на перетині низки відносно автономних дискурсів, головню, давньої традиції зображення Нью-Йорку в американській та європейській літературах, та жанрово-стильових характеристик коміксу. З огляду на його важливість у системі смислів роману зупинимосся на ньому докладніше.

Основні події твору розгортаються в Нью-Йорку, проте він – не єдине місто у Всесвіті тексту. Радше слід говорити про систему фіктивних міст з різним ступенем віддаленості від емпіричної реальності, які пов'язані між собою стосунками паралельності, асоціативності, ієрархічності, символічності. Так, присутня у ретроспективі містично реальна Прага наприкінці оживає в коміксі Джо. Нью-Йорк і Прага перебувають у відносинах симетричного гіатусу, зіяння між двома містами та двома наративними рівнями – дія роману починається в Нью-Йорку, на короткий термін переміщується до Праги, потім Нью-Йорк виникає у перетвореному вигляді в коміксі про Ескейпіста, і нарешті коло замикається, коли Прага стає місцем дії нового коміксу про Голема. Ще одне “місто” в романі – це Демокрасіті, “місто майбутнього”, макет котрого дійсно був вибудований на теренах Світового ярмарку у Нью-Йорку протягом 1939-1941 рр. Його деталі відтворені з документальною точністю, яка надає відповідній сцені ще яскравішого символічного забарвлення. Семмі Клей приходить туди зі своїм другом. Залізши у макет Демокрасіті, юнаки відчують, ніби ширяють над містом – “ідеальним містом в ідеальний день”, і ця запаморочлива легкість лету дозволяє нарешті розкритися їх справжнім почуттям. Вони лежать кілька секунд “in the dark, in the future”¹⁹, ніби прозираючи час, коли таке кохання, як у них, перестане бути об'єктом презирства та зневаги. Собачівку (Dog-Town) можна назвати містом хіба що іронічно – це прорублений у кризі тунель з норами для собак на військовій американській базі в Антарктиді. Втративши із загибеллю молодшого брата мету життя, Джо Кавалір, що пішов добровольцем в армію, потрапляє до Антарктиди. Отже, Собачівка зі своїм крижаним холодом та собачим “товариством” створює не просто антитезу, а гротескний парафраз “блискучого Нью-Йорку”, що обернувся для нього на крижану пустелю. І все-таки центром романної географії залишається Нью-Йорк.

Американське письменство з його первинним пафосом приборкання, доместикації безкрайніх природних просторів “нового” континенту, пізніше доповненим топосом дегуманізуючого впливу урбанізації, завжди виявляло особливу чутливість до створення вірогідних текстуальних топографій. Як зазначає А.Кейзін, “в літературі цієї нації, відомої насамперед відсутністю коріння, постійно відчувається важливість почуття місця”²⁰. Невипадково Д.Г.Лоуренс починає свої відомі нариси з класичної літератури США (1923 р.) саме розділом про генія місця. “У кожного континенту – свій великий геній місця. Кожний народ поляризований у певній місцевості, яка є для нього домівкою, батьківщиною. Різні місця на земній поверхні мають різну вітальну силу, різні вібрації, різні хімічні склади, різну полярність з різними зірками: назвіть це як хочете. Але дух місця – це велика реальність”²¹. На його думку, дух американського континенту сприятиме віднайденню людиною у собі свого глибинного “я”.

По-різному трактоване “місто” посідає одне з центральних місць серед локусів американської словесності. Як біблійна метафора образ міста був присутній вже у відпочатковому пуританському дискурсі першопоселенців, які мріяли про побудову на “незайманому” континенті Нового Єрусалиму, “міста на горі”. Як метафора окультурювання дикої природи, в тому числі, і дикунів-тубільців, він відіграє важливу роль у текстах, що разом з проповідями закладали підвалини американської літератури, – мандрівних нотатках і так званій *promotion literature* – як ми б сказали сьогодні, рекламних матеріалах, спрямованих на заохочення еміграції до Нового Світу. Скажімо, капітан Джон Сміт у своєму “Описі Нової Англії” (1616) ставить в один ряд такі принади Америки, як можливість “відкрити невідомі речі, *звести міста* (курсив мій – Н.В.), населити країни, принести знання невігласам, ...навчити доброчинності”, тобто різнобічно сприяти переходу від “природного” до “цивілізованого” стану²². Надалі дискурс міста постійно фігурує в американських текстах, займаючи різні позиції між полюсами захопленого прийняття та беззастережного засудження.

Відомо, що Нью-Йорк – це водночас найбільш і найменш американське з міст США. Жодний інший урбаністичний центр стільки не прославляли й не проклинали в літературі. Як пише Шенн

О'Коннелл, автор літературної історії Нью-Йорка, дослідження його образу в художніх творах виявляє, що Нью-Йорк, більше за будь-яке інше місто, втілював американську мрію, гарантуючи кожній людині проголошене в Декларації Незалежності право на життя, свободу та прагнення до щастя. На думку вченого, Нью-Йорк завжди "був найважливішим містом Америки тому, що в ньому відбито історичну відданість нашої країни демократичному ідеалу, тобто вірі, що в кожному з нас є потенціал для досягнення досконалості, що вільний вираз багатьох індивідуальних воель здатний створити велику та єдину націю"²³. З гігантським мегалополісом тією або тією мірою пов'язані мало не всі гучні імена в американській словесності, один перелік яких зайняв би чимало місця. Динаміку зображення Нью-Йорка в літературі можна узагальнити як постійне коливання між утопією та дистопією. Те, як бачать це місто письменники, характеризує ступінь віри в обіцянку американського життя на кожному новому етапі в розвитку країни, і тут Чейбон не є винятком.

У свою чергу в поезії коміксів роль великого міста визначається його функцією основного місця розгортання подій. Дія коміксу відбувається, як правило, в "сучасному урбаністичному просторі"²⁴, що відповідає кореляції між урбанізацією та розвитком масової культури, частиною якої є жанр коміксу. Незмінно теперішній час вміщує наратив коміксу у позачасовий континуум вічного "тепер". Маючи на увазі всемогутність коміксового супергероя, яка в реальному житті можлива лише уві сні, У.Еко в своєму есе "Міф про Супермена", одному з найвпливовіших текстів з поезики жанру, проголошує його оніричну природу²⁵. У романі ця теза знаходить відповідність у багаторазово підкресленій "сноподібності" для Джо та Семмі їхніх нью-йоркських перипетій ("відсутність почуття здивування, як уві сні"²⁶). В присвяченому історії та теорії жанру культурно-історичному екскурсі, що складає один з інтратекстів роману, жанрове ядро коміксу визначається як "суцільне інтегрування наратива та візуального образу", що досягається за допомогою чергування різних точок зору, передніх та задніх планів, ефектів світла та темряви, зміни форми та розмірів малюнків-"кадрів"²⁷. Чейбон неначе робить зворотній "переклад" цієї синкретичної мистецької мови знову на суто вербальну, що змушує його ставити й вирішувати проблеми перекодування поезики одного виду мистецтва засобами іншого.

З точки зору текстуальних стратегій одним з найбільш розповсюджених засобів створення образу міста є актуалізація його палімпсестної природи. Стосовно Нью-Йорка цей прийом виникає ще на зорі його історії, що збігається з першими кроками американського письменства. Вашингтон Ірвінг крізь абриси сучасного йому міста, яке стрімко розросталося, індустріалізувалося та політизувалося, ностальгічно прозирає голландський Новий Амстердам з його пивними, глиняними люльками та неспішними розмовами. Найвідоміший літературний палімпсест Нью-Йорку виникає, мабуть, у фіналі “Великого Гетсбі”: “мірою того, як місяць здіймався вище, несуттєві будинки почали танути”, і оповідач усвідомлює, що перед ним “старий острів, що він колись розквітнув перед очима голландських моряків – свіжа зелена грудь нового світу”²⁸. Чейбон широко користується цією технікою за допомогою складної часової організації, а саме взаємодії ретроспектив та антиципацій, або за термінологією Женетта, аналепсів та пролепсів, якими автор вправно оперує. Традиційний всезнаючий наратор, наш сучасник, розповідає про Нью-Йорк кінця 1930-х – початку 1950-х рр., весь час зазираючи вперед. Саме місто постає текстом, в якому попередні літературні будинки у буквальному сенсі “стираються”, а на їхньому місці з’являються нові знаки. Так подано, зокрема, садибу ексцентричного нью-йоркського мецената Гарку. Спочатку зазначається, що його дім знаходився “у самісінькій серцевині міського кварталу, який пізніше повністю перейшов у відання Нью-Йоркського університету, був стертий з лиця землі, а нині на його території розташована масивна будівля факультету прикладної метеорології”²⁹. Отже, завдяки пролепсу контури попередньої будівлі проступають крізь стіни сучасної. Але на цьому наратор не зупиняється. Описавши фантазійну, сновидну конструкцію із східним колоритом, він додає, що власник справді спершу побачив її уві сні, що дало йому підставу “знести нудний старий будинок у стилі грецького відродження, що слугував дачею для родини його матері з часів заснування Гринвіч Вільдж. А той будинок, своєю чергою, постав на місці набагато давнішої будівлі, зведеної у перші роки британського панування, у якій – принаймні, так стверджував Гарку – його голландсько-єврейський предок приймав у себе диявола під час його подорожі по колоніях 1682

року”³⁰. Таким чином, “вмикаючи” по черзі аналепси та пролепси, переходячи від однієї форми минулого часу до іншої, наче “ковзаючи” вперед та назад часовою віссю, текст створює стереоскопічний, історично об’ємний та рухомий ефект міста з його унікальним мультиетнічним фольклором.

Наступна текстуальна стратегія твору – відтворення образу міста на різних наративних рівнях. По-перше, текст роману, як і будь-який текст, презентує не реальний, а фікціоналізований Нью-Йорк, тим більше, що хронотоп віднесено на кілька десятиліть в минуле. (У післямові автор згадує копітку архівну роботу з реконструювання “зниклого Нью-Йорка” 1930-х – 1950-х рр.; згідно з постмодерністською концепцією історії як даної нам лише через свої текстуальні сліди, така реконструкція можлива лише через звернення до інших текстів). Але цей – основний – наратив становить лише один шар тексту. До нього “вбудовано” кілька фрагментів з історії Ескейпіста, героя коміксу, який у нас на очах створюють Семмі Клей та Джо Кавалір. В цьому внутрішньому тексті дія відбувається у вигаданому Емпайр-сіті, моделлю для якого слугує знову-таки Нью-Йорк. Таким чином, місто зазнає подвійної фікціоналізації і фігурує в романі на двох рівнях – основного та вмонтованого наративів. Загальновідомо, що текст у тексті – один з найдавніших наративних прийомів (згадати хоча б казки “Тисяча й однієї ночі”). Оригінальність чейбонівського варіанту полягає у своєрідному співвідношенні між наративними рівнями. Вбудований наратив у нього – це не просто історія, що її розповідає один з персонажів, а плід художньо-літературної творчості героїв. З іншого боку, на відміну від, наприклад, євангельського інтратексту в “Майстрі та Маргариті” М.Булгакова, тут другий рівень створюється безпосередньо у читача перед очима, “виманюється на поверхню магією слів” і не відділений від первинного наративу непроникним кордоном. Навпаки, якраз човниковий рух між рівнями й утворює шарм чейбонівської оповіді. При цьому не порушується реалістична вірогідність, те, що Р.Барт називає “ефектом реальності”. Ми весь час усвідомлюємо, що перехід на “коміксовий” ярус відбувається лише в свідомості персонажів, а не в онтологічно об’єктивному художньому світі роману. Зміна реєстрів завжди подається через суб’єктивне сприйняття і психологічно мотивується

або специфічним творчим станом Джо та Семмі, або, в разі їхнього антагоніста Карла Еблінга, його душевною хворобою, або, у сина Джо Томмі, силою дитячої уяви. В теоретичному плані це створює проблему із статусом наратора – якщо у Женетта екстрадієгітичний герой-наратор першого рівня може бути або гомодієгітичним, або гетеродієгітичним щодо наратива другого рівня в залежності від того, розповідає він про себе чи про інших³¹, то у цьому разі маємо щось середнє. Семмі та Джо, зазвичай, вигадують обдарованого надприродними здібностями ескейпіста Тома Мейфлауера, але при цьому наділяють його своїми власними рисами, реальними та вимріяними. Тобто, це оповідь і про себе, і не про себе. Чейбона зачаровує сам процес “ткання” наративу з біографічних фактів та уяви, життєвих вражень та культурного тезаурусу, підсвідомих бажань та комплексів його творців. І місто бере активну участь в цій наративній грі.

На основному рівні тексту – історії Каваліра та Клея – в топосі міста реалізується окреслена вище траєкторія діалектичного руху між утопією та дистопією. Про це свідчить оцінка Джо значення “ню-йоркського тексту” в його житті наприкінці роману: “місто, яке дало йому прихисток, і поглинуло його, і дозволило заробити помірні статки”³². Нью-Йорк – це і зберігач, і звабник, і збагачувач. Відповідно до освяченої часом літературної традиції ню-йоркський пейзаж психологізується, з одного боку, сигналізуючи про настрій та душевний стан персонажа (як правило, фокалізатором виступає Джо, рідше Семмі), а з другого, відкриваючи доступ до його культурного багажу. (Скажімо, перші враження Джо від Нью-Йорка накладаються на його уявлення про Америку, почерпнуті з голлівудських фільмів). Місто малюється імпресіоністичними, суб’єктивними мазками. Характерний приклад – реакції Джо на Нью-Йорк у двох антитетичних ситуаціях. У першій він відчуває глибоке задоволення від продуктивної роботи, винагорода за яку, як йому здається, наближує момент возз’єднання з сім’єю. Отже, ню-йоркський ранок за вікном офісу “підігрує” настрою героя. “Прекрасне, як ніколи” місто антропоморфізується – це “вона”; карта Манхеттена виглядає як людина, що піднесла руку у вітанні. Блакить неба сприймається як “суперменовий відтінок”, різкий запах з оцтової фабрики здається ароматом перемоги, а на вулиці героя охоплює відчуття “зв’язку” з нею, причетності до життя

всіх³³. В другому епізоді Джо щойно пережив жахливе потрясіння – отримав звістку про загибель найулюбленішої людини в світі, свого молодшого брата, від німецької міни. Після невдалої спроби самогубства його почуття притуплені, отже свідомість механічно фіксує прикмети вечірнього міста – “вулиці освітлювалися вогнями таксі, театри пустішали, вікна ресторанів були осяяні ореолами свічкового світла та парою від дихання відвідувачів”³⁴, а єдиним емоційним “наповнювачем” стає сором за попереднє відчуття душевного піднесення. Як годиться в імпресіонізмі, важлива роль належить світловим ефектам. В описі бруклінської ночі півтму кімнати розбавляє “блідий стовп вогнів нічного Брукліна”, що складається з “ореолів вуличних ліхтарів, світла фар тролейбусів та авто, вогнів трьох працюючих у районі сталеливарних заводів, та сяйва острівного королівства за річкою...”³⁵. Кульмінацією опису є його інтеріоризація – “слабке свічення” сприймається Семмі як “хворобливе нерухоме світло самого безсоння”³⁶.

На відміну від гранично індивідуалізованого міського дискурсу в основному тексті, образ коміксового Емпайр-сіті конструється з клішованих блоків підліткової субкультури. На зміну вишукано розмитим фарбам імпресії йде спрощена чіткість журнальної графіки. Подібно до зображення на обкладинці, коміксове місто позбавлене деталей і орієнтоване на створення узагальненого враження від мегаполісу, крізь прозорі “псевдоніми” котрого проступають знайомі риси Нью-Йорку. Реальні прикмети міста зсуваються, чарівно змінюють абрис, втрачають конкретику, набуваючи одивненого аспекти. Дія коміксу починається у “найзнаменитішому театрі у найвідомішому районі найбільшого міста у світі. Назвемо його Емпайр-сіті, де розташована вежа Ексельсіор з її голковою вершиною, найвища з усіх будівель; статуя Визволення на спеціальному острові посеред заливу Емпайр, з мечем, піднятим як виклик тиранам світу; а також театр Емпайр Палас...”³⁷. У міру того, як персонажі втягуються у неймовірні пригоди, кути зору набувають “запаморочливості”, все більше спираються на ефекти кіномонтажу, зйомок згори, зміни планів³⁸. Під вправною рукою Джо виростають “міські сновидчі пейзажі, запаморочливі ракурси... не-евклідові простори зі сну”³⁹, які часто презентуються через зоровий рецептор. Водночас, коміксове місто зобов’язане своєю естетикою не лише кінематографу, а й тій

жанровій модифікації бульварного роману XIX ст., що задовольнила потребу міських споживачів, позбавлених замків та привидів класичної готики, у таємничому, містичному, загадковому. Такі твори, як “Паризькі таємниці” Е.Сю з їхніми численними наслідуваннями або згадуваний у Чейбона “Привід Опері” Гастона Леру, привернули увагу до “нічного”, потаємного боку життя великого міста, утворюючи новий, урбаністичний міф – різновид неоготичного роману. В ньому прозаїчний простір заводів та банків поетизується та містифікується як локус одвічної романтичної сутички добра зі злом. Отже, і у коміксі Каваліра та Клея з’являються “потаємні апартаменти” під будинком театру Емпайр Палас, де Том Мейфлауер бере на себе нелегку місію визволителя. А персонаж основного наративу, душевно неврівноважений Карл Еблінг, який поділяє ідеологію нацизму, може уявити себе могутнім Саботажником, який “мешкає прямо в Емпайр-Сіті – у потаємному сховищі, замаскованому під занепале помешкання, в районі Пекельної кухні... Вночі він виповзає зі свого лігва з великою чорною валізою брудних трюків і веде воєнні дії проти інфраструктури міста та країни”⁴⁰.

Особливо цікаві в романі стики, переходи між рівнями. Ось герої коміксу у своєму підземному сховищі дають урочисту клятву боротися проти зла, за звільнення всіх поневолених. “Звук їхніх гучних голосів розноситься через складну стародавню водопровідну систему величного старого театру, здійсмається та відлунює у трубах, аж доки не виходить крізь грати у хіднику, де його можуть ясно почути двоє юнаків, що прямують вулицею; їхні комірці підняті, щоб сховати їх від холодної жовтневої ночі, і вони вибудовують свою примхливу мрію, плачуть свої бажання, виманюють свого голема до життя”⁴¹. Протягом роботи над серією про Ескейпіста вони весь час рухаються, неначе прикордонною смужкою, “уздовж тремтливої облямівки реальності, яка відділяє Нью-Йорк від Емпайр-Сіті”⁴², живуть одночасно у двох світах.

Дискурс міста в основному тексті центрований. За спостереженням Ж.Бодрійяра, у Нью-Йорку “кожна з великих споруд володарює або колись володарювала над містом...”⁴³. У добу, про яку йдеться в романі, такою домінантою була найвища у світі на той час будівля Емпайр Стейт Білдінг, відкрита 1931 року⁴⁴. Логічно відтак, що

центральною віссю оповіді зроблено саме її. В ній розташований офіс героїв, на різних її поверхах відбувається декілька ключових сцен роману, і, нарешті, вона стає зоною перетину наративних рівнів – уподібнившись до свого героя, Джо переходується в надрах величезної вежі, щоб в костюмі Ескейпіста виконати найнебезпечніший у своєму житті трюк – політ з верхівки Емпайр Стейт. На додаток до сюжетотворчої функції, перенесення дії до будинку-башти, що височить над містом, дозволяє певною мірою взаємокласти два наративні рівні; персонажі отримують сюжетно мотивовану можливість споглядати реальність згори, тобто під кутом зору, наближеним до перспективи, що відкривається очам Супермена (або Ескейпіста) у польоті.

Наприкінці твору всі іпостасі міста – Нью-Йорк, Готем, Емпайр-сіті, Метрополіс – зливаються разом в уяві хлопчика Томмі, для котрого небеса та дахи Нью-Йорку “оживлені присутністю людей у плащах та костюмах, які вистежують лиходіїв, саботажників та комуністів”⁴⁵. Себе він також уявляє супергероем – могутньою Комахою, “яка наодинці патрулює Нью-Йорк, здіймаючись в гору, як цикада, стрибаючи на своїх потужних задніх ногах уздовж П’ятої Авеню, переслідуючи доктора Ненависть або Фінаглера, непомітно, як мураха, пробираючись крізь чорно-сірі людські натовпи, що кудись поспішають зі своїми аташе-кейсами, і чие грубе існування ссавців він поклявся захищати і зберігати...”⁴⁶.

На початку книги, коли до Семмі приходить епіфанічне осяяння – миттєве усвідомлення, яким має бути їх майбутній герой, – він переживає цей момент істини як “незаперечний дотик до блискучої, кольору долару, кайми на вбранні ангела Нью-Йорка”⁴⁷ (метафора, що відсилає поєднанням урбаністичного ліризму з його іронічним заземленням до ще одного співця “Багдаду-над-підземкой” – О’Генрі). Можна сказати, що шурхот крил ангела Нью-Йорка весь час чутний над романом Чейбона.

Гадаю, є підстави стверджувати, що в загальній системі смислів роману образ міста, відтворений на різних наративних рівнях або в різних оповідних модусах, додає ще один штрих до іронічно переосмисленої, але застановчо романтичної теми потужної креативності людської уяви. Щоправда, в світлі досвіду ХХ ст. її сила вже не може

розглядатися як безмежна, і це надає творові гірко гумористичної модальності. Водночас траєкторія урбаністичної теми вписується до притаманного сучасній літературі плюралізму художнього пошуку, позначеного принциповим еkleктизмом, стиранням усіх конвенційних кордонів, зокрема, між жанрами, між серйозною та масовою культурою та між різними видами мистецтва. Нарешті, це один з прикладів взаємопроникнення елементів реалістичної та постмодерністської системи письма, яке, на мою думку, більш характерне для сучасного стану літератури США, аніж будь-які “чисті” форми. І все-таки – не применшуючи формально-постологічних аспектів роману, варто передусім наголосити на його, сказати б, агресивній людяності, полемічній щодо багатьох суто «ігрових» літературних винаходів сучасності. Сум і біль творця (автора коміксів Джо Каваліра, письменника Майкла Чейбона) переплавляються на матерію його творіння, одухотворяючи його.

IV

Як було з’ясовано вище, двома головними рушіями творчості Чейбона, є, за його власним зізнанням, по-перше, єврейське коріння, а по-друге, захоплення жанрами популярної белетристики й масової культури в цілому, значною мірою знехтуваних та зневажених академічним і літературним істеблішментом. Первинно навіяні зовні (а згодом інтеріоризовані) спроби відмовитися від цих складових своєї людської та творчої ідентичності завели письменника-початківця у глухий кут – «в мене не було домівки...» І лише зрозумівши, куди веде його власна природа, Чейбон «розпочав довгий шлях назад, туди, де я міг почуватися вдома»⁴⁸. При цьому необхідно наголосити, що єврейська тема незмінно трактується ним у річищі ширшої проблематики багатокультурності у найрізноманітніших її проявах.

Отже, основні естетичні досягнення (й літературні успіхи) автора пов’язані саме зі своєрідним, подеколи химерним сполученням цих двох компонентів – єврейських мотивів та популярних жанроформ, – яке у кожному новому тексті набуває іншої конфігурації.

Своєрідно вирішується завдання поєднання двох принципових для Чейбона проблемно-формальних начал у невеликому за обсягом романі «Джентльмени удачі», що вийшов друком 2007 року. Його дію

максимально віддалено від «тут і тепер» західної людини; хронологічно її віднесено до Середніх віків (а саме, до X ст. н.е.), а географічно – у південні відроги Кавказу. Проте, очевидно, що попри ґрунтовну попередню роботу з історичними джерелами, завдяки якій деталі й реалії місця та часу цілком переконливі, у цьому випадку можна говорити лише про псевдоісторизм. Перед нами постмодерністський пастиш, для створення котрого задіяні конвенції як європейської, так і близькосхідної жанрової системи, піддані не просто переосмисленню, а, сказати б, подвійному опосередкуванню. Зокрема, «формули» пікареского роману та казок «Тисячі і однієї ночі», які простежуються у тексті, запозичені не лише «з перших рук», а й пропущені крізь призму їхнього функціонування у так званих десятицентових романах XIX ст. та, як слушно зазначає С.Кокал у своїй рецензії, «у фантастичних ескападах Е.Р.Берроуза та Р.Гаггарда»⁴⁹. Цей ефект підсилюється ілюстраціями (художник Гері Джанні), де вузлові моменти оповіді візуалізуються у супроводі відповідних рядків з тексту, що також відсилає реципієнта до традиції оформлення книжкової продукції у позаминулому столітті.

Ключ до жанрової природи твору містить його назва (англійською вона звучить як «Джентльмени дороги», апелюючи до відповідного бахтінського хронотопу), а також підзаголовок – «пригодницька повість» (tale of adventure). Цю жанрову характеристику цілком виправдовує поетика твору, позначена динамічністю сюжетного руху, швидкою зміною «декорацій», насиченістю дієгези несподіванками, серед яких є й гендерне перевдягання, стрімкістю фабульних перипетій, коли неминуча смертельна загроза наприкінці одного розділу обертається на початку наступного раптовим порятунком, енергійністю стилю. Як годиться у пікаресці, сюжет відкритий; текст нібито вихоплює лише один епізод з пригод двох дуже різних, проте з'єднаних непорушними узами дружби героїв-відчайдухів, білого та чорного, – пригод, що почалися задовго до того, як ми відкрили книжку, і продовжаться за межами її палітурки. Фабульну канву формує їхній накреслений за картою маршрут, метою котрого виявляється, несподівано для героїв, супроводження та охорона юного хазарського принца (як бачимо, загадкова Хазарія і після Павича продовжує запалювати уяву літераторів).

«Історизації» оповіді, ефекту патини часу сприяють стилізовані під давнину назви розділів, які, з одного боку, кодують інтригу, а з другого – пародіюють (псевдо)філософський дискурс «східної» мудрості (наприклад, «Про незгоду, що виникає від надмірної любові до капелюха» або «Про дотримання четвертої заповіді серед конокрадів», тощо), а також лексико-синтаксичний реєстр, що імітує барвистість та велеречивість словесності тієї доби. У творі немає експліцитних анахронізмів (крім, хіба що, вжитого у назві і вкрай неадекватного для обраного хронотопу слова «джентльмени»), але вся його іронічна тональність і авторський голос, що належить людині початку ХХІ ст. з відповідним історичним досвідом, безпомилково вказує на наші дні як на єдино можливий час його появи. Сучасна інтонація утворює оригінальний контрапункт до образності, витриманої в межах зображуваної доби, що надає тексту смислової об'ємності, вміщує дієгезу у «повітря» загальнолюдської культури та історії. Як приклад можна навести опис зруйнованої фортеці: «Над усім висів запах палаючого сіна, деревини та солодкий сморід жиру, що лопався, – він глузував і з переможців, і з переможених, нагадуючи про їхню спільну природу як поживи для шулік та стерв'ятників, які вже почали описувати лінійні кола у високому блакитному небі»⁵⁰. Хіба не нагадують ці рядки про інші, на жаль, ближчі до нас за часом трагічні катаклізми? Водночас – інакше Чейбон не був би Чейбоном! – крізь примхливий орієнтальний візерунок, забарвлений гумором, лунає постійний для автора сумно-ліричний, напрочуд людяний мотив. Адже і звияжний воїн Амрам, і довершений лікар Зелікман – люди, які втратили батьківщину й близьких, їхня відчайдушність породжена відчаєм; і роман, зрештою, ще й про те, як необхідність піклуватися про нахабного хлопчиська (який потім виявляється дівчиськом) пробуджує в їхніх огрубілих душах почуття, що, здавалося, вмерли навек.

Велику роль у розбудові текстових смислів відіграють паратекстуальні елементи – крім вже згаданих ілюстрацій, йдеться про оформлення палітурки, де зображено коло зі слонів (ці тварини несуть у романі значне сюжетне й символічне навантаження, тоді як коло натякає на циклічність оповіді); про орнаменти, що сприяють навіюванню східного колориту; про карти, майже обов'язковий складник історико-пригодницького твору, які своєю фактуальністю

покликані надати вірогідності неймовірним подіям. До цієї ж категорії належать і два епіграфи – саме вони сигналізують про типово «чейбонівський» симбіоз у тексті двох ліній, єврейської та фантастично-пригодницької. Перший з них являє собою уривок з листа міністра каліфа Іспанії, Газдая ібн Шапрута, правителю Хазарії Йосифу, датованого серединою X ст. У ньому всесильний міністр висловлює готовність кинути все й, незважаючи на небезпеки тривалої подорожі, поїхати до Хазарії, щоб на власні очі побачити благоденство іудеїв у їхній власній державі (пригадаємо, що могутня свого часу хазарська імперія сповідувала іудаїзм). Другий епіграф взятий з роману Італо Кальвіно «Невидимі міста», і в ньому йдеться про силу уяви, здатну матеріалізувати наміряне.

Визначивши основні параметри твору та його місце у загальній світоглядно-естетичній системі автора, звернімо увагу на те, що єврейська тема в «Джентльменах удачі» розкривається в ракурсі руйнування поширених етнічних стереотипів, яке супроводжується спробою створити нову міфологію етносу. Поряд з цим, за допомогою іронії під сумнів ставляться імагологічні припущення стосовно не лише євреїв, а й інших народів та рас, а зрештою, й сам есенціалістський підхід до цих категорій, за яким раси-етноси-нації є стабільними, замкненими в собі утвореннями, відділеними одне від одного непроникними кордонами.

Перед тим, як розглянути дію названих механізмів у романі, зауважимо, що їхня активація у жанроформах масової літератури цілком виправдана, оскільки саме у цій культурній зоні «нові міфи» сучасності знайшли плідний ґрунт. Якщо виходити з касієрівського розуміння міфу як «автономної символічної форми культури, що в особливий спосіб моделює світ»⁵¹, то очевидно, що нині структури масової свідомості, які постійно відтворюються (зокрема, через жанри популярної белетристики), багато в чому нагадують структури архаїчного міфу. Фахівці у царині масової культури давно дійшли висновку про те, що після розкладення міфологічної, а згодом і фольклорної картини світу саме це, «низове», відгалуження культури стало, значною мірою, депозитарієм архетипних матриць несвідомого. (Про його роль у насадженні й закріпленні міфів (= ідеологічних моделей) буржуазного суспільства йдеться, зокрема, в «Міфологіях»

Р.Барта). Слушні розмисли з цього приводу містить розвідка знаного вітчизняного літературознавця М.Петровського, який підкреслює, що у період, коли епоха традиційного фольклору природно добігає кінця, його функції у «безфольклорну» добу перебирають на себе різні видозміни популярної культури⁵². Її універсальний ефект зумовлений «знаками емоційності», елементарними, але виробленими й перевіреними тисячолітньою практикою, а отже, безвідмовними. Відтак, форми масової культури «консервують» у собі міфологічні та фольклорні «першоеlementи» й безперервно використовують ці «фольклорно-міфологічні засоби впливу (сугестії)»⁵³. Саме у цій точці відбувається перетин масової культури з етнічною проблематикою.

Як зазначає у вступі до збірки «Винахід етнічності» (1989) відомий дослідник В.Соллорз, характерна для наших часів «інтерпретація колись «есенціалістських» категорій (дитинство, покоління, романтичне кохання, психічне здоров'я, гендер, регіон, історія, біографія тощо) як «винаходів» призвела до визнання загальної культурної сконструйованості сучасного світу»⁵⁴. «Етнічність» (належність людини до певної етнічної групи та сприйняття її іншими як належної до цієї групи), безумовно, також є одним з подібних конструктів – «широко розповсюджених, хоча й палко дебатованих колективних фікцій, котрі постійно винаходяться заново»⁵⁵. Не вдаючись до докладного розгляду складного комплексу історичних, політичних, соціальних, культурних та психологічних чинників, які призвели до «винаходу» етнічності, підкреслимо лише особливе значення текстів культури як символічної системи (за К.Гірцем) у конструюванні та підтриманні етнічних стереотипів, ірраціональна та колективна природа яких споріднює їх з міфологічними формами свідомості. Якщо, за С.де Бовуар, категорія Іншості «така ж споконвічна, як і сама свідомість»⁵⁶, оскільки поділ на «своє» й «чуже» позначає принцип функціонування людського мислення загалом, то в силу історичних обставин одним з найпомітніших Інших для європейської культури Нового часу став єврей – екзот, що мешкає серед «своїх». Саме цей подвійний статус спричинив, на думку культурологів та соціологів, інтенсивну стереотипізацію цієї етнічної спільноти, як негативну, так і позитивну (як правило, з переважанням першої).

Масова культура відігравала і відіграє значну роль у творенні, поширенні та закріпленні цих стереотипів — спочатку через карикатури та памфлети, пізніше через кінофільми, телесеріали і, зазвичай, анекдоти.

Відтак, цілком закономірно, що саме на теренах масової культури М.Чейбон дає бій деяким з найпоширеніших у колективному (не)свідомому стереотипних уявлень про євреїв як представників певного етносу. Почати б з того, що, декларуючи «єврейськість» протагоністів, автор іронічно обіграє суперечність між зовнішнім виглядом типового «єврея», запрограмованим у середній західній свідомості, та описом героїв. Один з них, Зелікман, має «легку статуру, вузькі стегна, похмурий вираз білого, як парафін, обличчя; його волосся спадає уздовж довгастого обличчя двома золотавими завісами»⁵⁷. Тобто цей білявий мешканець єврейського гетто германського міста Регенсбург, якого на Сході йменують «франком», має фізичні характеристики європейця, німця. У його друга, африканця Амрама «шкіра блищить, як мідний чайник, очі в нього жіночні, наче у верблюда», на «сяючій голеній маківці стирчить пучок вовни, чий срібний блиск нагадує про зрілість, якої досягають лише найбільш загартовані чоловіки», а головне в ньому — «його спокій, що свідчить про вбивчу натуру» і обіцяє нетерпимість до пустих запитань⁵⁸. При цьому чорний богатир вважає себе прямим нащадком цариці Савської від її зустрічі з царем Соломоном, а отже, повноправним іудеєм. Не менш проблематичними «євреями» є й хазари («дикі рудоволосі іудеї») — народ, що мешкає у мусульманському оточенні і має набагато більше спільного зі своїми безпосередніми сусідами, ніж з європейською єврейською спільнотою. Адже ці «запалювачі ватр з навозу поклялися у вірності єдиному богові чистого блакитного неба, чи звався він Тенгірі, Ісгова або Аллах»⁵⁹.

У такий спосіб, зухвало порушуючи горизонт очікування читача, автор піддає сумніву «есенціалістичність» бачення расових чи етнічних груп як «природних, дійсних, вічних, стабільних та статичних»⁶⁰. Навпаки, сугестується ідея про соціокультурну умовність, сконструйованість цих категорій, які жодним чином не впливають з «натуральних» властивостей конкретних людей і отже обумовлені не містикою «крові та ґрунту», а є результатом або власного вільного

вибору тієї чи тієї етнічної ідентичності індивідумом – її носієм, або нав'язування її суспільством (часто у негативній формі лянчного, відразливого чи небажаного «Іншого»).

Наступний стереотип, підданий деконструкції, пов'язаний з типом героя і втілює закріплені у масовій свідомості припущення щодо можливих для євреїв сфер самореалізації (обмежених, як правило, або оперуванням матеріальними цінностями, або інтелектуальними /інтелігентними/ мистецькими професіями). Чейбон пропонує створену за всіма законами жанру авантюрну оповідь, протагоністи якої не мають грошей, натомість вправно володіють зброєю, не позбавлені трикстерських рис, овіяні серпанком загадковості й навіть романтичності; словом, – це типові «джентльмени удачі». Підстанівка у цей легко впізнаний трафарет персонажів-євреїв (замість, скажімо, європейського зубожілого лицаря або техаського ковбоя) незвична і змінює його смислове навантаження. Автор йде на цей крок цілком свідомо – як зазначено у післямові, він хотів назвати роман «Євреї з мечами», що, на його думку, відповідає історичній дійсності (про це свідчить, зокрема, біблійна історія). Проте, зауважує він, сила стереотипів настільки велика, що почувши таку назву, люди, мабуть, не згадали б могутніх героїв Старого Заповіту, а уявили «низенького типа в окулярах та з борідкою, що розмахує шаблюкою», у душі Вуді Аллена⁶¹. Комічна «негероїчність» єврея стала однією з констант клішованого етнічного образу. І хоча Чейбон свідомий того, що розказана ним історія внутрішньо анахроністична і сповнена невідповідностей, для нього було принципово важливим представити публіці саме такий варіант героя-єврея (мабуть, хоча письменник про це не говорить, ще й як своєрідну протипагу рефлексивним, непевним невдахам-інтелектуалам, добре знайомим нам за творами С.Беллоу, Ф.Рота чи Б.Маламуда). Письменник доводить легітимність такого рішення своїм розумінням «пригоди» – для нього вона починається з фатального акту полишення дому чи спроби повернутися до нього. «Всі пригоди відбуваються у цьому проклятому й чарівному просторі; хоча б де його знаходиш, що найменш нагадує домівку. Щойно ти перетнув поріг або кордон і потрапив у місце, де структура, закони та правила твого виховання більше не діють, де неможливо отримати підтримку та схвалення (але також осуд чи

кару) з боку родини та сусідів, ти опиняєшся всередині пригоди, там, де панують сум, диво, жаль»⁶². Відтак, чим є вся історія вигнанців-євреїв, як не великою Одиссеєю тривалістю у п'ять тисяч років? «У стосунках євреїв із землею їхніх предків, у тій мотузці, що постійно подовжується й постійно тоншає, сплетеній зі свободи мандрівника й несп свободи вигнанця, яка прив'язує єврея до його домівки, можна роздивитися безпомилкову ознаку пригоди»⁶³. Тому, хоча на перший погляд євреї погано вписуються у контекст подвигів, авантур, зброї, — лукаво обстоює свою позицію Чейбон, — насправді вони мають всі підстави стати героями таких історій (або їхніми авторами). Водночас (додам вже як читач-інтерпретатор), саме цей підтекст бездомності та вигнання надає начебто простодушно-розважальній варіації на історико-авантурну тему гіркуватого присмаку смутку, що є «фірмовим знаком» чейбонового письма. Очевидна ідеалізація персонажів (хай з елементами гумору) має на меті протиставити одному — дерогативному — міфу про євреїв інший, спрямований на їхню героїзацію, що необхідно авторові для досягнення балансу у читацькому сприйнятті — можливості подивитися на персонажів як на особистостей, ідентичності котрих лише частково визначені їхньою етнічною належністю.

У романі з'являються і «руси», чи радше, варяги, які з Півночі здійснюють набіги на територію хазарів. Представлені через сприйняття Амрама, вони постають як пришельці з далеких земель, які лежать за Хазарським (Каспійським) морем, за неозорим північним степом, «з царства лісів та снігів», де, на думку африканця, мешкають «відьми та джини, і жінки-воїни, які їздять на ведмедях та велетенських оленях»⁶⁴. Безкраї ліси населені вовками й ведмедями, а ще й людьми, які набирають вигляду вовків та ведмедів. «А міста християн гідкі, запліснявілі й позбавлені розкошів»⁶⁵. Отже, виникнення міфологізованих (й подеколи викривлених до абсурду) уявлень про географічного та етнічного Іншого представлено як універсальний феномен людської психіки, яким не можна нехтувати у міжнаціональних стосунках — його можливо лише переструктурувати.

Вторинний план розвінчання стереотипів (на цей раз, гендерних) утворює історія хлопчика/дівчинки Філак («слонення»), яка виявляється не онуком, а онукою могутнього хазарського бека, і тому має стати на чолі його володінь. Він/вона позиціонується як харизматична особистість,

що «вміє знаходити спільну мову з вояками» і є природженим лідером. Хоча «юнак» звертається до війська з закликом стати на захист інтересів «його» старшого брата Альпа, законного нащадка узурпованого трону, солдати одногolosно проголошують саме юного «Філака» своїм ватажком. Відповідальність за державу лягає на тендітні дівочі плечі. Тому романтична лінія – взаємний потяг Філак та Зелікмана – не встигши розпочатися, приречена на переривання й вічну розлуку героїв. Єдина любовна сцена роману вельми лаконічна, проте позначена стриманим й щемким ліризмом, що своїми образними домінантами змушує згадати поезію Б.Пастернака, – «на її віях та на хутрі лежав сніг, й вона була оповита залізним запахом снігу...». Філак не може прослідкувати за коханим, бо зрікається свого жіночого ества заради обов'язку перед державою (традиційно чоловіча прерогатива) – «Мене звати Альп, і я бек та каган Хазарії», каже вона.

На останній сторінці герої знов вирушають великим шляхом, байдуже в якому напрямку, бо кінець їм відомий заздалегідь; «кожний глибоко загорнутий у товсте хутряне вбрання та у самотність, яку вони якимсь чином примудрялися ділити між собою»⁶⁶.

Таким чином, вільно оперуючи інструментарієм популярної літератури та масової культури, М.Чейбон створює постмодерністський псевдоісторично-авантюрний пастиш, де жанрова стереотипізація персонажів слугує знаряддям розхитування поширених етнічних упереджень, а «несерйозна» форма пластично втілює гуманістичну позицію письменника.

На мою думку, творчість Майкла Чейбона – технічно винахідлива і при цьому незмінно людяна – засвідчує продуктивність «перетину кордонів» та «долання прірв» між «високими» та «зниженими» художніми системами не лише для масової белетристики, а й для літератури як такої. Щодо безсмертних «генів» єврейської культури, то потрапивши до нового середовища і вступаючи у складні реакції з довкіллям, вони продовжують жити в її сьогоднішніх носіях – і, читаючи Чейбона, смієшся і плачеш, як завжди під час зустрічі з трагіфарсами життя. Отже, якщо завзятися, бодай не надто серйозно, виводити формулу художнього доробку письменника, що відверто декларує свою прихильність до «формульної літератури», вона, здається, могла б виглядати так: усвідомлення свого етнічного коріння + ресурси масової культури + талант = гуманістична й естетично яскрава література.

- ¹ Chabon M. *Maps and Legends. Reading and Writing along the Borderlands*. – San Francisco: McSweeney's Books, 2008. – P.170.
- ² Ibid., p.171.
- ³ Ibid., p.181.
- ⁴ Ibid., p.14.
- ⁵ Ibid., p.23.
- ⁶ Ibid., p.25.
- ⁷ Сторі Дж. *Теорія культури та масова культура*. – К.: Акта, 2005. – С.275.
- ⁸ Fiedler L. *What Was Literature: Class Culture in Mass Society*. – N.Y.: Simon & Schuster, 1984. – P.64.
- ⁹ Чаковский С. Типология бестселлера // *Лики массовой литературы США*. – М.: Наука, 1991. – С.181.
- ¹⁰ Traube E.. "The Popular" in American Culture // *Annual Review of Anthropology*. – Vol.25. – 1996. – P.141.
- ¹¹ Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – С.72.
- ¹² Цит. за Сторі Дж., цит. твір, с.58-59.
- ¹³ Frow J. *Cultural Studies and Cultural Value*. – Oxford: Clarendon Press, 1995. – P.25.
- ¹⁴ Traube E. Op. cit., p.142.
- ¹⁵ Черчесов А. Фантом или феномен? (Об иероглифах массовой культуры) // *Лики массовой литературы США*. – М.: Наука, 1991. – С.70.
- ¹⁶ Там само, с.67.
- ¹⁷ *Writers on America: 15 Reflections*. – Washington, D.C.: Office of International Information Programs, 2002. – P.21.
- ¹⁸ Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. – N.Y. & L.: Routledge, 1988. – P.121.
- ¹⁹ Chabon M. *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*. – N.Y.: Picador, 2001. – P.380.
- ²⁰ Kazin A. *A Writer's America: Landscape in Literature*. – N.Y.: Knopf, 1988. – P.8.
- ²¹ Lawrence D.H. *Studies in Classic American Literature*. – Penguin, 1961. – P.12.
- ²² Smith J. *A Description of New England (excerpts)* // *An Early American Reader*. – Washington, D.C.: USIA, 1992. – P.10.
- ²³ O'Connell Sh. *Remarkable, Unspeakable New York (A Literary History)*. – Boston: Beacon Press, 1995. – P.XIV.
- ²⁴ Berger A.. *The Comic Stripped American*. – N.Y.: Walker & Co, 1973. – P.14.
- ²⁵ Eco U. *The Myth of Superman* // *Diacritics*. – 1972. – Vol.2, # 1. – P.16.
- ²⁶ Chabon M. (2001). Op.cit., p.91.
- ²⁷ Ibid., p.369.
- ²⁸ Fitzgerald F.S. *The Great Gatsby*. – К.: Dnipro, 1973. – P.180-181.
- ²⁹ Chabon M. (2001). Op.cit., p.228.
- ³⁰ Ibid., p.229.
- ³¹ Genette G. *Narrative Discourse Revisited*. Transl. by J.Lewin. – Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1988. – P.84-85.
- ³² Chabon M. (2001). Op.cit., p.604.
- ³³ Ibid., p.165-167.
- ³⁴ Ibid., p.415.
- ³⁵ Ibid., p.11.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Ibid., p.123.

- ³⁸ Див. Ерофеев В. К вопросу об истории и поэтике комикса // Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991. – С.280.
- ³⁹ Chabon M. (2001). *Op.cit.*, p.319.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p.328.
- ⁴¹ *Ibid.*, p.134.
- ⁴² *Ibid.*, p.135.
- ⁴³ Бодрийяр Ж. Америка. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – С.83.
- ⁴⁴ Zlotnick J. *Portrait of an American City: The Novelists' New York*. – Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1982. – P.144.
- ⁴⁵ Chabon M. (2001). *Op.cit.*, p.516.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p.517.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p.94.
- ⁴⁸ Chabon M.(2008). *Op.cit.*, p.191.
- ⁴⁹ Cokal S. *Jews with Swords* // *The New York Times Book Review*, – 2007. – October 28. – P. 15.
- ⁵⁰ Chabon M. *Gentlemen of the Road. A Tale of Adventure*. – N.Y.: Ballantine Books, 2007. – P.38.
- ⁵¹ *Философский энциклопедический словарь*. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – С.378.
- ⁵² Петровский М. *Книги нашего детства*. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – С.33.
- ⁵³ Там само, с.34.
- ⁵⁴ Sollors W. *Introduction: The Invention of Ethnicity* // *The Invention of Ethnicity*. Ed. by W.Sollors. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1989. – P.X.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p.XI.
- ⁵⁶ Бовуар С. де. Друга статья: В 2 т. Т1. – К.: Основи, 1994. – С.27.
- ⁵⁷ Chabon M. (2007). *Op. cit.*, p.5.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p.4.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p.80.
- ⁶⁰ Sollors W. *Op. cit.*, p.XIV.
- ⁶¹ Chabon M. (2007). *Op. cit.*, p.198.
- ⁶² *Ibid.*, p.201.
- ⁶³ *Ibid.*, p.203.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p.56.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p.99.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p.196.

Пуританський “текст” у романі Франсін Проуз “Блакитний ангел”

Критичні відгуки на одинадцятий за рахунком роман відомої американської письменниці Франсін Проуз рясніють алюзіями на “батьків-засновників”, які стосуються далеко не лише (і не так) романних подій. В одній з рецензій згадується “теперішня пуританська атмосфера в університетах”, інший оглядач робить ще ширше узагальнення, говорячи про “нашу культуру, що стає дедалі більш пуританською”. В самому творі недвозначно стверджується: “Пуританізм живий і процвітає”. Які суспільно-політичні феномени сьогодення дали підстави для подібних висновків, і як вписується в цю проблематику роман Проуз?

Сюжет “Блакитного ангела” (2000) можна спресувати в одну фразу: перебуваючи у глибокій творчій кризі, 47-річний письменник Теодор Свенсон, який викладає у невеликому коледжі основи літературної майстерності, вступає у складні творчі та особисті стосунки з обдарованою студенткою Анжелою Арго, що призводить до звинувачення його у “сексуальних домаганнях” з відповідними наслідками для його кар’єри. Твір має відверто доцентрову та просторову структуру. Події, подані від третьої особи, але виключно через сприйняття Свенсона (вельми суб’єктивного фокалізатора), відбуваються протягом кількох тижнів. Лінійне розгортання сюжету переривається лише фрагментами з творчих робіт студентів, зокрема, з роману Анжели Арго. Ритмічно текст організують сюжетні “вузлики” – щотижневі семінари, на яких обговорюються студентські роботи. Застосування теперішнього часу створює ефект безпосередньої читацької причетності до подій та їхньої незавершеності, процесуальності. Попри позірну прозорість, “Блакитний ангел”, на мою думку, непростий текст, основну стратегію котрого можна визначити як вміле використання інструментарію пост-структуралізму, зокрема феміністичних теорій, що супроводжується його іронічним розвінчуванням. Місцями це ще й дуже смішна проза, яка за гострою, деінде безжальною спостережливістю авторки до неоковирних подробиць університетського життя та інтенсивністю сатиричного викриття не поступається кращим зразкам соціальної комедії норвів.

Темою окремого розгляду може стати інтертекстуальна насиченість роману; доцільність якої виправдана академічно-гуманітарним середовищем. Чого варта хоча б назва – окрім “небесної” алюзії, вона ще й відсилає до популярного кінофільму 1930-го р., в якому блискуче зіграли Марлен Дітріх та Еміль Янінгс, і який відіграє в романі роль первинної фабульної матриці. А якщо взяти до уваги, що фільм було знято за мотивами роману Г. Манна “Professor Unrat, oder das Ende eines Tyrannen” (1905), а також багаторазове обігрування його назви та сюжетних поворотів у Проуз (окрім її власного твору, таку ж назву має роман Свенсона, елементи якого, у свою чергу, використовуються пізніше в рукописі Анжели), стає очевидно, що письменниця пропонує читачеві гру у постмодерністському дусі. “Переписуючи” текст попередньої культури, вона ставить перед ним цілу систему “дзеркал”, які анфіладою йдуть у глиб її власного тексту, надаючи йому додаткових вимірів. Саме у такий спосіб актуалізовано і пуританський інтертекст, один з найбільш значущих у семантичному полі роману. На мій погляд, основні силові лінії його розгортання можна умовно визначити як суспільно-політичну (код політкоректності), культурно-психологічну (код бажання) та літературно-епістемологічну (код “фікція-реальність”). Якщо над першою з них явно витає аура суворих першопоселенців, то у двох інших зв’язок з їхніми світоглядними постулатами захований глибше. В цілому, пуританський ідейно-образний комплекс постійно виявляє свою присутність у тексті на рівні риторики.

Код “політичної коректності”

Паралель між ексцесами так званої політичної коректності у сучасному академічному середовищі США та сумнозвісним “полованням на відьом” у колоніальній Америці кінця XVII ст. утворює ідейну вісь роману. Нагадаю, що політкоректність – це одна зі складових політики мультикультуралізму в університетських містечках, впровадження якої розпочалося в 1970-і рр. і дотепер супроводжується палкими дебатами. Адже справедлива й демократична вимога створення в університетах атмосфери, сприятливої для навчання всіх без винятку студентів, незалежно від расової, етнічної, статевої належності, нерідко призводила на практиці до протилежних результатів – нетерпимості, самосегрегації окремих груп, обмеження свободи слова

й думки. Однією з головних мішеней критики стало саме невдале застосування принципів політкоректності, а саме, непоодинокі випадки необґрунтованих звинувачень професури у її порушенні з боку психічно невірноважених, нестабільних, а інколи й навмисно недоброзичливих студентів, що мало для “порушників” серйозні, інколи трагічні наслідки (остракізм, втрата роботи, судові переслідування – аж до самогубств). Не дивно, що психологічний клімат, в якому можливі абсурдні, голослівні звинувачення, колективна істерія, втрата почуття міри й здорового глузду та взаємна недовіра, спричинив до поширення у полеміці аналогій з пуританською нетерпимістю і, зокрема, з її кульмінаційним епізодом – сейлемськими процесами відьом 1690-х рр. Як зазначає М.Цегельська, “наприкінці 1980-х рр. багато людей стали сприймати політкоректність, в найкращому випадку, як дріб’язкові причіпки та надмірну чутливість, а в найгіршому – як пуританську (курсив мій – Н.В.) та репресивну практику, потенційного ворога свободи думки та висловлювання. На неї стали дивитися як на новий вид святенництва, не менш руйнівний, ніж ті забобони, які вона мала подолати”¹. Зокрема, великі можливості для зловживань надавало поняття “сексуальних домагань”, яке “тепер може означати недостатню увагу до феміністичних підходів до літератури або незгоду з викладачем-феміністкою. На тій підставі, що практики сексизму й расизму потребують для свого здійснення влади, ці концепції застосовують виключно до чоловіків та білих”². Саме в такій атмосфері можливий випадок (власне, серія випадків), що складає сюжетне ядро роману Проуз, зумовлюючи центральність пуританського інтертексту.

Слід зазначити, що метафора “полювання на відьом” для позначення публічного переслідування інакомислячих, що супроводжується масовою істерією, витягуванням правдивих та фальшивих зізнань, само-обмовленнями та доносами, задовго до Проуз закріпилася у культурному тезаурусі американців. Зазвичай, переслідування жінок, яких вважали відьмами, – аж ніяк не суто новосвітнє явище, і вираз цей широко застосовується і в європейському контексті. Але для порівняно молодій американській національній свідомості кошмарний і притому одиничний досвід Сейлема важив, мабуть, більше, ніж для старої Європи, яка пережила чимало потрясінь. Відтак, топос

“полювання на відьом” (witch-hunt) спливає на поверхню кожного разу, коли громадськість США відчуває загрозу демократичним свободам. На початку 1950-х рр. він став загальним місцем у ліберальному дискурсі для позначення періоду, відомого як доба маккартизму, коли під приводом боротьби проти комуністичної загрози переслідувалися всі, хто мав (або, на думку горезвісної Комісії з розслідування антиамериканської діяльності, міг мати) хоч якесь відношення до лівих сил або переконань. У 1953 р. драматург Артур Міллер пише “Тяжке випробування” (*The Crucible*) – історичну п’єсу про сейлемські процеси, де сучасники без труда впізнають симптоми суспільної хвороби, що загрожує Америці середини ХХ ст. За словами театрального критика Гарольда Клермена, ця драма показує, як “соціальна травма може призвести до садистичної лихоманки, якій піддалася ціла спільнота. Результат – марновірна істерія та відмова від усіх моральних норм і вимог розуму”³. Ці слова, нехай у вужчому масштабі, цілком застосовні й до проузівського коледжу – не випадково п’єсу Міллера також згадували у зв’язку з романом “Блакитний ангел”. Проте, на відміну від свого попередника, Проуз не поринає у XVII ст., а залишається у часопросторових межах сучасного студмістечка, надаючи читачеві можливість самому провести потрібні історичні паралелі за допомогою численних (інколи навіть нав’язливих) авторських підказок.

Почати б з імен головних персонажів, що несуть у собі явні релігійні конотації – Теодор (“дар Божий”) та Анжела (“ангельська”). Про назву вже йшлося вище. Місце дії також відповідне – дещо занепалий, проте все ще елітарний Юстон Коледж у Північному Вермонті, “у самій кам’яній серцевині пуританської Нової Англії”, як його характеризує автор із свенсонівською іронічною інтонацією. Подейкують, що університет, заснований шанованим членом пуританської громади, відвідують примари його загиблих дочок, які в контексті роману сприймаються як еманация войовничо феміністичного начала, “лячні пуританські привиди”, які водночас являють собою “невгамовні жіночі духи, що із завиваннями ширяють крізь століття”⁴.

На “вході” до роману та на “виході” з нього височать дві історично марковані будівлі, “місця пам’яті”, за термінологією П’єра Нора, – непривітна Каплиця Засновників, де колись превелебний

Джонатан Едвардс “під час свого турне, присвяченого пекельному вогню та темі «Грішники у руках розлюченого Бога» [назва найвідомішої проповіді Едвардса – Н.В.], жахав своїх слухачів описами кинутих у полум’я проклятих, де їх, попри їхні верещання, смажили аж до стану вугілля”⁵, та не менш похмурий Кебот-Холл – “пам’ятник анти-інстинкту, безжальне пуританське багатоцільове пекло”⁶. У першому з них відбувається інструктаж для викладачів з питань політкоректності (початок роману); у другому – слухання у справі Свенсона, який порушив її правила (останні сторінки). Завдяки цьому символічному обрамленню внутрішня структура роману набуває рис пародійно переосмисленої пуританської моделі шляху грішника – попередження про неминуче покарання, нехтування ним заради задоволення гріховних пристрастей та сувора кара. Такому трактуванню, однак, суперечить суб’єктивний стан “грішника” Свенсона наприкінці твору – усвідомивши ницість колег та нікчемність власного перебування в університеті, замість страждання він відчуває полегшення: якби не ця історія, він так і не зрозумів би, “що він у пеклі. Його не звільнюють [в оригіналі гра слів – “being fired” означає і звільнення з роботи, і спалювання (на вогнищі?), і підсмажування (в пеклі?) – Н.В.], його підвищують з пекла до чистилища”⁷. Таким чином, “шлях грішника” завершується не пекельними муками, а прообразом “спасіння”, символом котрого виступає косуля, “знак надії, можливості та прощення”. Вже з наведених цитати очевидно, що релігійно-історичні алюзії зазнають у тексті пародійного зниження. Вони подаються переважно в іронічному модусі, який, з одного боку, психологічно виправданий умонастроями сучасного гуманітарія-вільнодумця, а з другого – висловлює авторське ставлення до новоявлених ревнителів моралі. (Так переосмислюється, скажімо, характерна для пуританської риторики старозавітна емблематика – в умовах, коли кожне твоє слово може бути викривлене і спрямоване проти тебе, “кожна класна кімната – це лігво лева, кожний викладач – Даніїл”). На відміну від щирих у своїй вірі предків, керівництво коледжу боїться відповідальності з не меншою силою, ніж Едвардс боявся пекельного вогню. Декан факультету Бентам, рафінований англієць, навмисно будує свою промову як травестовану проповідь. Ніби перезираючись із старовинним портретом Едвардса, він запевняє

слухачів, що на відміну від “їхнього вельмишановного предка”, він не збирається їх залякувати. “Але щоб нам, бідним поселенцям, не <...> потрапити у засідку, слід усвідомлювати, що це війна. Вочевидь, і тепер є мисливці за відьмами, готові спалити нас на вогнищі... Проповідь закінчено”. У пародійно-риторичному дискурсі змішані образи, пов’язані з різними аспектами ранньоамериканського досвіду – індіанською небезпекою та релігійною нетерпимістю. Гірка іронія епізоду полягає в тому, що саме скептик Бентам, який вбачає в абсурдності ситуації “вельми кумедні симптоми, успадковані від пуританських репресій”, зіграє роль головного “мисливця за відьмами” у справі Свенсона, коли коледжу загрожуватиме судовий позив.

Отже, мотив “полювання на відьом” розгортається у просторі між двома масовими сценами – загальних зборів та “суду честі” над Свенсоном. Ще один колективний портрет викладачів вміщений посередині між ними – це вечірка у декана, блискучий сатиричний етюд, потрібний для характеристики тла, на якому стає можливим святенницьке цькування “злочинців” у сфері сексуальної коректності. Як і в багатьох інших університетських романах (спадає на думку відома трилогія британця Д.Лоджа), високоінтелектуальна академічна еліта представлена як творчо стерильна, далека від вищих інтересів, зосереджена на дріб’язкових інтригах й кар’єрних амбіціях, а головне – безмірно знуджена; найкраще живильне середовище для поширення чуток й пліток, від “помірно злостивих до наклепницьких й жорстоких”⁸.

“Відьомська” сюжетна лінія сягає кульмінації у трагіфарсовій сцені слухання справи Свенсона, де він бачить обличчя своїх колег без масок і впізнає в них Джонатана Едвардса, Коттона Мезера, Торквемаду. “Злочин Свенсона пов’язаний із сексом, отже, можна вимагати смертного покарання. Приймаються будь-які свідчення. Для цього смертельного двобою із силами зла та гріха витягується весь наявний арсенал”⁹. Чесно кажучи, читач здогадується про саме такий (доволі передбачуваний) розвиток подій раніше, ніж герой. Найцікавіше у “відьомському” коді те, що всередину начебто суто сатирично-публіцистичного дискурсу вміщено лукаву гру з гендерним перевертанням ролей, яку спрямовують розсипані у тексті покажчики. Як відомо, в історії жертвами масових психозів, спрямованих проти нечистої сили, були, здебільшого, жінки, що пояснювалося притаманним

християнству амбівалентним поглядом на “другу статтю”. В силу її “співприродності” дияволу жінці приписувалася особлива схильність до укладення союзу з ним¹⁰. У сучасній феміністичній теорії факти полювання на відьом наводяться як яскравий доказ пригнічення жінки патріархальною культурою; зокрема, один з улюблених авторів феміністок, М.Фуко, прямо пов’язує конституювання суспільством жіночого голосу як “сповіді-зізнання” саме з процесами відьом. Нинішні “відьми”, на яких йде полювання в американських університетах, – переважно білі чоловіки з середнього класу.

Кардинальна зміна гендерних орієнтирів на теренах суспільної моралі художньо втілена Проуз через постійне примірювання Свенсоном на себе жіночої суб’єктності. “Тендеризація” політичної проблематики акцентується нібито випадковим спалахом інтересу студентів до давньої теологічної суперечки: підчас чергового семінару в них виникає питання, чи може диявол бути жіночого роду. (До речі, незважаючи на “диявольську” природу жінки, демонологічний словник відповідає на це питання негативно, на відміну від Д.Г.Лоуренса, який, аналізуючи “Червону літеру” Н.Готорна, недвозначно стверджує: “Вона [жінка – Н.В.] – диявол, і дияволом вона й залишиться. І більшість чоловіків піддадуться на її диявольську сутність”¹¹). У світлі розказаної в романі історії це запитання (і відповідь Лоуренса) нібито прямо вказують на Анжелу – “ангела-губителя” Свенсона (недарма двері її кімнати красномовно прикрашає фотографія виконавця на прізвисько Hell’s Angel).

“Фемінізація” Свенсона починається у фантасмагорично-комічній любовній сцені з Анжелою, єдиній у романі. Саме тут у героя, який не може позбутися відчуття нереальності того, що відбувається, виникає дивна асоціація – “Він міг би бути однією з тих безталанних дівчат, які примудряються завагітніти, переконуючи себе, що насправді не займаються сексом”¹². (Пізніше дружина, жартуючи, питає Свенсона, натякаючи на його поганий настрій: “Ти що, вагітний?”). В самій сцені явно лідирує Анжела, що підкреслюється синтаксичними конструкціями – “Вона тягне його через кімнату, повертає його так і так, штовхає його на ліжко”. І обрана Анжелою позиція (“жінка зверху”), і суб’єктивні відчуття Свенсона свідчать про те, що вони помінялися сексуальними ролями: “Здається, так

почувалися дівчата, коли Свенсон учився в старших класах... Знову він відчуває те, що мала б відчувати жінка, коли Анжела опускається над ним, і він думає, А трохи попестити один одного?"¹³. А далі – повне фіаско Свенсона; у кульмінаційний момент в нього ламається зуб (про те, що він хитається, нам нагадували протягом всього твору – проузівський варіант чеховської рушниці). Після цього епізоду самоасоціювання з жіночою перспективою не полишає героя: "В тому-то й проблема з коханням. Через нього поводишся, як дівчина"¹⁴; "Він перетворився на героїню роману Анжели Арго"¹⁵; "Йому потрібні п'ятнадцять хвилин, протягом яких він гратиме Гестер Прінн [героїня роману Н.Готорна «Червона літера» – Н.В.]..."¹⁶. Це іронічний коментар письменниці до агресивної войовничості деяких галузей фемінізму, яка призводить до демаскулізації чоловіків, від чого потерпають і жінки. Коли наприкінці твору Свенсон чує, як б'ють дзвони, відзначаючи перемогу Жіночої Спілки над ним, черговим "male oppressor", як ще один крок до "славного майбутнього", він відчуває полегшення з приводу того, що не належатиме до цього майбутнього. Видається, що авторка поділяє ці почуття.

Код бажання

Перевертання гендерних ролей можна інтерпретувати і в контексті біопсихологічного коду бажання. Перейшовши від суспільної проблематики на інший ярус тексту, роман Проуз можна прочитати як історію спокуси, де активним началом, як годиться, виступає жінка – Анжела зваблює Свенсона в надії, що він допоможе надрукувати її роман (принаймні, це одна з можливих версій подій). Для аналізу цього дискурсу варто скористатися з ідей Ж.Бодрійяра та Р.Барта. Як зазначає Ж.Бодрійяр, для релігії спокуса завжди виступала "стратегією диявола, чи йшлося про чаклунські чари, чи про любовне зваблення. Спокуса завжди була спокусою зла"¹⁷. Зв'язок з пуританської картиною світу простежується в тому, що саме у ній це загальне положення набувало особливої гостроти та категоричності. За словами Кетрін Белсі, бажання – "це місце розташування опору нормам, пристойностям та таксономіям культурного порядку"¹⁸, а для теократичного суспільства їхнє дотримання, передовсім, становить

необхідну умову існування. Класичний наратив пуританської нетерпимості – “Червона літера” – це історія спокути за задоволення бажання. У Проуз заспів темі бажання дає цитата з роману Анжели, де йдеться про речі, які “Я [оповідачка – Н.В.] не мала б хотіти, але бажала і, зрештою, отримала”. Бажання Свенсона, напроти, залишається незадоволеним – він усвідомлює, що “те, до чого він прагне, ніколи не трапиться”. Згідно з теоретиками постмодернізму, саме метафора незадоволеного бажання характерна для цього світоспоглядального комплексу, бо вона “фіксує принципову нон-фінальність розгортання креативного потенціалу системи”¹⁹. Про творчу плідність його говорить і сама Проуз у збірці есе “Життя муз” (*The Lives of the Muses*, 2002), де аналізуються стосунки митців з їхніми “музами” (згадаємо, що і Свенсон – письменник): “сила бажання триваліша за насолоду володіння. Мабуть, незадоволене бажання квітне у тропічному кліматі творчої психіки через те, що воно дозволяє митцеві зберегти доступ до емоцій та сприйнятів дитинства та підліткового віку, етапів, на яких романтична фантазія безпечніша за еротичне задоволення і навіть краща за нього. Саме бажання без взаємності може слугувати метафорою творення мистецтва через те, що завершений твір так рідко дорівнює первісному імпульсу або концепції, примушуючи митця знову і знову починати все спочатку”²⁰.

Особливість проузівського трактування теми полягає у тому, що сексуальне бажання в романі прирівняне до текстуального, власне, це одне й те саме бажання, що відповідає положенням постструктуралістської теорії. “Бажання у західній культурі нерозривно переплетене з наративом, а традиція західної літератури, у свою чергу, просякнута бажанням”, стверджує Белсі²¹. І справа тут не лише у домінуванні любовної теми в світовій літературі; йдеться також про перенесення на текст якостей об’єкта бажання, про його еротизацію та надання йому тілесності (бартівський концепт “тіла як тексту”).

Загальні місця сучасної теорії реалізуються Проуз через стратегії тексту. В ньому неодноразово підкреслюється жіноча непривабливість Анжели, яка начебто навмисно намагається “знищити все, що могло б викликати бажання”. Проте, як слушно зауважує Бодрійяр, “жіночність зваблює тому, що ніколи не опиняється там, де мислиться”²². В даному випадку її дія починається через текст – радісне здивування

Свенсона після прочитання талановитого першого розділу роману Анжели, за який він неохоче береться, є першою перемогою спокуси. І далі паралельно наростає прагнення якомога швидше отримувати продовження тексту та потяг до авторки. Свенсоніві роздуми – “У читанні чиєїсь роботи є щось сексуальне: має місце інтимне спілкування”²³ – перегукуються з постмодерністськими постулатами, в яких смисл розглядається як породження чуттєвої практики, що реалізується через процедуру читання. За Бартом, “лише читання відчуває любов до твору, підтримує з ним “пристрасні” стосунки; “читати” означає бажати твір, прагнути перетворитися на нього”. При цьому перевага надається незавершеному тексту-насолоді над остаточним текстом-задоволенням. “Текст-насолода, – зазначає науковець, – це текст, що спричиняє почуття загубленості, дискомфорту <...> він розхитує історичні, культурні, психологічні засади читача, його звичні смаки, цінності, спомини...”²⁴. Саме так можна визначити “захисну” реакцію Свенсона на фрагменти Анжеліного роману, де йдеться про закоханість дівчинки-підлітка у вчителя – ситуація, дзеркальна щодо текстової реальності роману. Крім того, Анжелін “текст” в усіх смислах залишається для Свенсона (і для читача) незавершеним. У цій системі координат можна по-іншому інтерпретувати фемінізацію героя – за тим-таки Бодрійаром, “будь-яку мужність в усі часи переслідувала загроза цього несподіваного перетворення на жіночність. Спокуса та жіночність невідворотні та неминучі, оскільки являють собою не що інше, як зворотний бік статі, смислу та влади”²⁵. Коли Свенсону вперше спадає на думку, що “йому починає <...> зовсім трішечки подобатися Анжела Арго. Він, без сумніву, думав про неї, з нетерпінням очікував на зустріч з нею”, – це відчуття одразу переноситься на її текст: “Ні. Насправді він з нетерпінням очікує на продовження її роману”²⁶. А коли він зізнається “Мене зачепив сюжет”, зрозуміло, що це дівчина “зачепила його”. Сама Анжела підкреслює еротичність писання: “Писати – це навіть краще, ніж займатися сексом”. Після невдалої любовної сцени Свенсон цілком щиро вважає, що “він не вдавав захоплення, щоб затягти Анжелу до ліжка. Насправді, все якраз навпаки. Анжела почала йому подобатися *через те*, що йому сподобався її роман”²⁷. Але самодорікання – “він не повинен був дозволяти собі зневажити

відмінність між літературним ентузіазмом та сексуальною привабливістю” – не досягає мети, бо саме це розмивання лежить в основі його “падіння”, попри самовиправдання, що “весь час йшлося про її роботу”²⁸. Грубо, але в точку підсумовує ситуацію дружина Свенсона, навіть не здогадуючись, наскільки вона права: “Ти спав не зі студенткою. Ти спав з книжкою”²⁹. Своєрідність функціонування у романі цього коду, його *raison d’etre*, на мою думку, полягає у тому, що крізь модну фразеологію – “спокуса”, “бажання”, “влада” – пробивається щирість почуттів, яких людина сьогодні чомусь має соромитися, ховаючи їх за завісою загальноприйнятого академічного жаргону: “Але тут не йшлося про владу. Тут йшлося про бажання. Взаємне зваблення, принаймні. Він надто збентежений, щоб визнати: тут йшлося про кохання [курсив мій – Н.В.]”³⁰.

І цей поворот теми призводить до глибшого розуміння сутності пуританства у сприйнятті Проуз. Що мається на увазі у твердженні “пуританізм живе й процвітає”? – Не тільки “полювання на відьом”, яке є скоріш зовнішнім проявом серйознішої хвороби. Для Проуз у понятті “пуританство” сконцентровані протиприродність, втрата здатності до нормальних людських почуттів, страх перед ними, що під приводом боротьби з аморальністю призводить до найхимерніших збочень (недарма студенти Свенсона, ніби змовившись, пишуть про сексуальні стосунки з тваринами – “Це позбавляє їх складнощів, наявних у коханні до людей”). Для цього покоління, скаржаться один одному викладачі, секс – це тільки насильство, гвалт, інцест... У такому світі немає місця “романтичній фантазії”, а якщо вона все-таки з’являється (як це сталося зі Свенсоном), її носій перетворюється на парію. Намагаючись відновити “романтичну фантазію” у правах, текст переосмислює ключові категорії пуританської віри – “гріх” та “милість”, “пекло” та “рай”. Як найтяжчий гріх сприймається втрата кохання, те, що трапилося у сірості буднів із Свенсоном та Шеррі, які “балансують на точці між пекельними взаємними звинуваченнями та мовчанням чистилища”³¹. Чи не тому у Шеррі на лобі з’являється якесь почервоніння – знак гріха, який сумлінні парафіяни з “Червоної літери” воліли б бачити не на грудях, а на обличчі Гестер Прінн? А маленький клаптик саду, який вона плекає, асоціюється з травестованим образом “замкненого саду”, “втіленням зусиль “обраного” народу

з виконання божого задуму, успішність котрих була знаком верховної прихильності та сприяння їхній праці³² – травестованим через марність всіх зусиль подружжя із підтримання змертвілого шлюбу. Найвища милість (grace) у цій системі цінностей – кохання, про що свідчить, зокрема, піднесена релігійна термінологія, вжита для опису закоханої пари у ресторані, де Свенсон і Шеррі з'ясовують стосунки: анонімні він і вона “віддалилися у свій кокон досконалості, і світла, і милості, і вибраності – відчуття, що їх обрали серед всіх і дарували особливе благо, дозволивши жити у світі, де те, що відбувалося з Шеррі та Свенсоном, ніколи не трапиться з ними”³³. Це мова теологічного трактату, реконцептуалізована у душі своєрідної (неоплатонівської?) “релігії кохання”. В результаті пародійне зниження релігійно-біблійних ремінісценцій, які пунктиром проходять крізь текст, не руйнує остаточно їхнього первинного сакрального значення. У міру того, як комплекс відчуттів та бажань, пов'язаних з Анжеолою, відіграє у житті Свенсона все значнішу роль, поняття “гріха” або “милості”, спочатку вживані ним виключно з іронією, набувають більшої серйозності. Під час зборів Свенсон з гумором думає про себе як про “юстонського святого”, гідного канонізації за те, що він ніколи не мав романів зі студентками, – згадаємо, що “святими” називали себе “врятовані” новоанглійські праведники. Але коли він втрачає право хизуватися такою “святістю”, герой, здається, майже вірить у те, що після смерті дійсно (і справедливо) горітиме у пеклі – “Він буде у пеклі, і це буде благословенням у порівнянні з цим”³⁴. Якщо, зателефонувавши Анжелі замість того, щоб передзвонити дочці, професор вирішує: “Здається, немає розлюченого Бога, котрий очікує на те, щоб жбурнути Свенсона у пекельне коло, призначене для батьків, які більше думають про божевільних студенток, аніж про власних дочок”³⁵, то пізніше він ловить себе на тому, що майже серйозно звертається до цього неіснуючого бога: “О Боже милостивий, я закохався”³⁶. Таким чином, за допомогою тонкого лінгвопсихологічного малюнку передається враження, що раціоналізм і скептицизм сучасної людини не здатен повністю знищити глибинні рудименти віри, але не антигуманної віри пуритан, а такої, що ґрунтується, насамперед, на любові.

Постмодерністський принцип “радикального епістемологічного та онтологічного сумніву” (Х.Бертенс) не просто актуалізується, а й тематизується в романі, де одне з чільних місць належить навкололітературному дискурсу. Проте на відміну від постмодерністських творів, текст Проуз не провокує читацького сумніву щодо власного онтологічного статусу; стирання граней між різними рівнями “реальності” відбувається виключно всередині романного світу і стає об’єктом художньої рефлексії як важливий аспект сюжетної колізії. Зв’язок даного мотиву з пуританською проблематикою полягає, на мою думку, у надзвичайно вагомому внеску фікції (а саме, розвиненій “батьками-засновниками” та їхніми нащадками міфології *America microchrista*) у формування нової нації. С.Беркович пропонує розглядати американську ідентичність радше як риторичну, ніж як історичну³⁷, наголошуючи на ролі “об’єднувальних метафор”, слова у становленні національної самосвідомості. Отже, проблема дискурсивності як потужного чинника трансформації дійсності стоїть біля витоків філософської думки США.

У творі Проуз мотив занепокоєння через складність проведення чіткої демаркаційної лінії між життєвими та літературними “текстами” вникає вже на перших сторінках. Спираючись на власний досвід, Свенсон намагається пояснити студентам, що він добре розуміє їхню проблему: “писати автобіографічні речі, прочитавши які, люди гадають, що це вигадка”. Але дістає відкоша – вони й не думали вкладати у свої експерименти частинки власного життя, вони пишуть не про себе. Цей випадок, однаке, нічому не навчив старомодного професора – відчувши інтерес до (творчості) Анжели, він увесь час намагається прочитати її письмо (*fiction*) неначе це автобіографія, ламає собі голову у марних спробах відділити правду від вигадки – чи мають під собою підґрунтя інцестуальні мотиви у поезії дівчини? Чи дійсно вона надавала секс-послуги по телефону? Чи насправді у неї був роман зі шкільним вчителем? Анжела виступає в романі локусом зосередження епістемологічної непевності – не випадково бачення її Свенсоном завжди “не в фокусі”, її образ розпливається, не збирається до купи (“абриси йдуть хвилями й злегка поблискують”). У своїх

стосунках з нею Свенсон постійно плутає реальність з фантазією, причому сенсорна ілюзія настільки сильна, що “йому потрібно декілька лячних секунд, щоб зрозуміти, що він цього не зробив”³⁸. “Подумати – це не зробити”; “фантазії – це не вчинки”, заспокоює себе горе-коханець, але тут він помиляється – його далека від дійсності, романтизована оцінка ситуації (“підліткова романтична фантазія”) призводить до цілком реальних наслідків. Але ж він і сам знав, що фікції мають тенденцію втілюватися у життя – “таке буває... Ти щось написав а потім ти це переживаєш. Або вигадуєш щось, а воно виявляється частинкою чийогось справжнього життя”³⁹.

Як і інші лінії роману, ця також досягає піку у сцені суду, де внутрішня невловимість Анжели матеріалізується у вигляді її зовнішньої метаморфози – з дівчини-панка (“кістлявої, блідої рудоволоски з неоновим-помаранчевими та лимонно-зеленими смужками у волоссі та пронизаним у десятку місць обличчям з тонкими, гострими рисами, що <...> носить чорну шкіряну мотоциклетну куртку та набір ланцюгів, собачих ошийників та браслетів”⁴⁰) вона перетворюється на скромну студентку (“акуратне хакі, червоний велюровий светрик, нормальний «парадний одяг» студентки коледжу”⁴¹). Так само змінилася її манера поведінки, “мова тіла”. Більше того, її слова і вчинки скоріш відповідають створеному нею ж образу підлітка, ніж тій Анжелі, яку знає Свенсон. Можливо, вона просто програє у власному житті ролі й ситуації, що потім увійдуть до її творів? “Може, Анжела просто проводила дослідження? Може, вона вивчала Свенсона для створення образу вчителя музики? Хіба він не отримав уроку щодо дотримання межі між вимислом та автобіографією?”⁴². Нарешті, вона робить багато значущу, дійсно фрейдівську обмовку – говорячи про Свенсона, називає його іменем персонажа із свого роману – “Мені здавалося, що професору Рейно дійсно сподобалася моя книжка...”. Для Свенсона це ревелация – “Дівчина не бачить різниці між живими людьми та вигаданими нею персонажами. Це доводить, що вона явно божевільна”⁴³. Протягом всієї сцени героя мучить бажання дізнатися, яка ж з Анжел справжня – це йому потрібно, “щоб зберегти відчуття істини, його версії історії. Відчуття недавньої історії. Відчуття реальності”. Неважко помітити, що всі перелічені категорії – “істина”, “історія”. “реальність” – втрачають у

постмодерністській парадигмі свою абсолютність, стають відносними й суб'єктивними. І Свенсон, і читач так і залишаться у темряві щодо справжньої сутності Анжели – чи вона безсердечна кар'єристка, яка “Julien-Soreled” бідного професора у надії побачити свій роман надрукованим, чи патологічна брехуха, чи хвора людина, що не відрізняє вигадки від дійсності. А може, вона взагалі означник без означуваного, порожнеча, на яку Свенсон проектує свої фантазії? І хоч визнання релятивності істин і цінностей небезпечне, хоч на фабульному рівні воно руйнівне для героя, на рівні екзистенційному він вітає невизначеність як джерело нових смислів, про що свідчать останні слова роману – “яке полегшення визнати, хоча б на мить, як багато він ніколи не дізнається”.

Отже, можна зробити висновок, що звертаючись до пуританського “тексту” рідної культури, сучасна письменниця Франсін Проуз не ставить собі за мету реконструювати весь складний і неоднозначний комплекс обумовлених часом уявлень та практик. “Пуританізм” в її романі, зберігаючи лише окремі ознаки свого історичного прототипу, постає як метафора певних рис інтелектуального та морального життя США останніх десятиліть, до яких авторка ставиться вкрай негативно. Алюзії на пуританське минуле з його маркерами святенництва, нетерпимості, лицемірства та протиприродності посилює критику сучасних проявів цих зол на суспільному та особистому рівні, яка розгортається на всіх щаблях тексту, охоплює політичну, етичну та епістемологічну сфери і здійснюється заради захисту “людського, надто людського” в людині.

¹ Tschelska M. Political Correctness in Today's World // American Studies in Ukraine – Exploring Diversity. Materials of American Studies Summer School. Mykolayiv, June 1-8, 2003. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П.Могили, 2003. – P.67.

² Cheney L. Telling the Truth: Why Our Culture and Our Country Have Stopped Making Sense – and What We Can Do About It. – N.Y.: Simon & Schuster, 1996. – P.19.

³ Clurman H. Introduction to the Original Edition // The Portable Arthur Miller. – Penguin Books, 1995. – P. XVII.

⁴ Prose F. Blue Angel. N.Y.: Harper Collins, 2000. – P.307.

⁵ Ibid., p.20.

⁶ Ibid., p.268.

⁷ Ibid., p.313.

- ⁸ Ibid., p.93.
⁹ Ibid., p.310.
¹⁰ Сад демонов. Словарь инфернальной мифологии. – М.: Интрада, 1998. – С.113.
¹¹ Lawrence D.H. *Studies in Classic American Literature*. – Penguin Books, 1977. – P.100.
¹² Prose F. (2000). *Op. cit.*, p.169.
¹³ Ibid., p.170-171.
¹⁴ Ibid., p.187.
¹⁵ Ibid., p.262.
¹⁶ Ibid., p.266.
¹⁷ Бодрийяр Ж. Фрагменты из книги «О соблазне» (1979) // Иностранная литература. – №1, 1994. – С.59.
¹⁸ Belsey C. *Desire. Love Stories in Western Culture*. – L.: Blackwell, 1994. – P.6.
¹⁹ Можейко М. Эротика текста // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – С.995.
²⁰ Prose F. *The Lives of the Muses*. – N.Y.: Harper Collins, 2002. – P.17-18.
²¹ Belsey C. *Op. cit.*, p.IX.
²² Бодрийяр Ж. Цит твір, с.61.
²³ Prose F. (2000). *Op. cit.*, p.301.
²⁴ Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С.471.
²⁵ Бодрийяр Ж. Цит твір, с.59.
²⁶ Prose F. (2000). *Op. cit.*, p.106.
²⁷ Ibid., p.173.
²⁸ Ibid., p.186.
²⁹ Ibid., p.254.
³⁰ Ibid., p.245.
³¹ Ibid., p.27.
³² Коренева М. Сочинения ново-английских пуритан. Миссия и историческая реальность // История литературы США. Т.I. Литература колониального периода и эпохи войны за независимость XVII-XVIII вв. – М.: Наследие, 1997. – С.189.
³³ Prose F. (2000). *Op. cit.*, p.256.
³⁴ Ibid., p.224.
³⁵ Ibid., p.150.
³⁶ Ibid., p.200.
³⁷ Bercovitch S. *The Puritan Origins of the American Self*. – New Haven & L.: Yale Univ. Press, 1975. – P.132.
³⁸ Prose F. (2000). *Op. cit.*, p.116.
³⁹ Ibid., p.151.
⁴⁰ Ibid., p.8.
⁴¹ Ibid., p.272.
⁴² Ibid., p.293.
⁴³ Ibid., p.308.

Хронозміщення як метафора у романі О.Ніффенеггер “Дружина мандрівника у часі”

Як натякає назва першого роману американки Одрі Ніффенеггер (у 2003 він триумфально очолив списки національних бестселерів), в ньому йдеться про час і про кохання: про час, що розлучає закоханих, і про любов, що долає час. Тема з розряду вічних представлена письменницею з неочікуваною свіжістю та оригінальністю. Ніффенеггер має повне право повторити незабутні слова, якими починається друга частина “Майстра і Маргарити”: “За мною, читачу! Хто сказав тобі, що немає на світі справжнього, вірного кохання? Хай відріжуть брехунові його огидний язик! За мною, мій читачу,... і я покажу тобі таке кохання!”¹. Основним засобом досягнення цієї мети слугує майстерне застосування мотиву “подорожі у часі”; отже, у даній статті зроблено спробу проаналізувати специфіку його функціонування у світлі сучасних культурологічних уявлень.

Мотив подорожі у часі, що супроводжує культуру мало не з моменту її виникнення, має для нашої свідомості особливу, сказати б, містичну принадність. Окрім природного бажання привідкрити завісу тасмниці над однією з найзвичніших і водночас найзапаморочливіших координат людського буття, змодельована можливість потрапити не лише “туди” (до колишнього чи прийдешнього), а й “назад” підкреслює нерозривність часопросторового континууму. У цьому сенсі “мандрівка крізь час” асоціюється з граматичною формою перфекту, яка прямо постулює “присутність” минулого у даній миті, тоді як інші минулі часи, подібно до традиційних історичних (“подорож у минуле”) або науково-фантастичних (“подорож у майбутнє”) наративів, цей зв’язок лише імплікують. Враховуючи уявну природу будь-якого хронозміщення, очевидно, що у творі мистецтва цей мотив постає як художній прийом, відкритий для інтерпретації або у термінах авторської інтенції, або з точки зору його герменевтичного прочитання. Позаяк означник “подорож у часі” позбавлений референта у дійсності, в якості його означуваного можуть виступати найрізноманітніші культурні конструкти, що обумовлює принципово метафоричну природу прийому. Як відомо, мистецтво ХХ, а тепер вже і початку ХХІ століття, нерідко відповідає на ускладненість сучасного світу своєю прихильністю до

інакомовних форм. Їхня позірна штучність, зауважує А.Можасва, врівноважується органічним зв'язком з глибинними системами мови та мислення. “В силу своєї будови метафора, метонімія, символ, алегорія та інші інакомовні форми дозволяють уважніше придивитися до самих механізмів означування. В них та через них митцєві відкривається шлях до роздумів про природу людського життя та форми її осягнення, про можливості взаєморозуміння між людьми <...> тощо”². Саме таку роль відіграє і метафора “подорожі у часі”. Зазвичай, у межах однієї короткої розвідки створення скільки-небудь вичерпної таксономії її потенційних значень неможливе, отже, обмежуся лише кількома спостереженнями. У класичних міфологіях (як європейських, так і далекосхідних) поширена модель перебування героя у позачасовому просторі (напр., острів блаженних) з подальшим поверненням у свій хронотоп, де опозиція “плин часу – нерухомість часу” підкреслює відмінність між “справжнім” (сакральним) та “уявним” (профаним) у буддистському, християнському, або іншому релігійному контексті. Зовсім несхожу роль відіграють хронозсуви у художньому дискурсі XIX ст. з його прогресистським лінійним мисленням. “Янки при дворі короля Артура” М.Твена або “Калощі щастя” Г.Х.Андерсена, переносячи героїв у минуле, акцентують переваги теперішнього і тим самим унаочнюють оптимістичну віру авторів у незворотний цивілізаційний поступ людства. Останніми десятиліттями прийом часто виконує протилежну функцію, символізуючи ностальгію сучасників за менш стресовими й більш “людяними” часами (“Колись і знов” Дж.Фіннея). Таким чином, з рухом часу мотив змінює своє ідейно-семантичне наповнення.

Вихідна посилка роману Ніффенеггер полягає у тому, що скромний, проте шармовитий чикагський бібліотекар Генрі Детамбл страждає на дивну хворобу – синдром хронозміщення (згадаємо, що подібні “симптоми” були й у Біллі Пілігріма з роману К.Воннегута “Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей”, де вони мали цілком інше художнє призначення). У будь-яку хвилину, без попередження, незалежно від своєї волі Генрі може раптово опинитися в іншому часі, як правило, у не дуже віддаленому минулому (рідше майбутньому). Часовий та просторовий діапазон зміщення майже повністю обмежений досвідом його власного життя. Це неймовірно захопливо... і неймовірно

небезпечно: адже герой потрапляє до невідомого хронотопу абсолютно голим, він не має змоги взяти з собою жодних артефактів і не знає, коли повернеться “назад”, до свого теперішнього. Окрім цього базового припущення, в романі немає нічого фантастичного; воно, як першодвигун, приводить у рух розвиток подій та стосунків, динаміку психологічних станів персонажів, але далі вони підкоряються законам суворої вмотивованості та причинно-наслідкових зв'язків, притаманних реалістичному модусу письма.

Отже, ідея подорожі у часі повертається у Ніффенеггер своїм побутовим, практичним аспектом; ми нібито власним тілом відчуваємо, як це – із своєї затишної кухні миттєво перенестися на занесену снігом незнайому вулицю, де, щоб не змерзнути, необхідно негайно знайти одяг, притулок, їжу, не привертаючи при цьому уваги. Ми нібито самі стоїмо перед своїм начальником у спробі пояснити, чому наш одяг постійно знаходять серед книжкових полиць. Ми нібито самі з жахом думаємо, що може трапитися, якщо раптом “матеріалізуватися” перед автомобілем чи потягом, який мчить на шаленій швидкості. Навички, яких поступово набуває Генрі, – вміння відкривати всі можливі засуви підручними засобами (адже взяти з собою нічого неможливо), бігати й плавати, як професійний спортсмен, битися, як гангстер, – необхідні умови виживання в екстремальних ситуаціях, з яких складається його життя (в цьому можна побачити іронічну алюзію на міф про Супермена/Кларка Кента з його подвійним існуванням). Водночас, обрання мандрів у часі за смислове та композиційне ядро тексту спричиняє постійні обговорення їх запаморочливих наслідків, а також дозволяє авторці блискуче обіграти численні хроно-парадокси: під час перших хронозміщень маленькому Генрі допомагає зорієнтуватися у поки що дивному для нього світі він сам, але вже дорослий, прибулий з майбутнього; герой постійно зустрічається сам із собою у різному віці; більше того, вже після смерті Генрі у “реальному” часі, його “я” з минулого продовжує відвідувати свою родину у “теперішньому”. Коли під час власного весілля Генрі зазнає раптового часового переміщення, його місце перед вівтарем встигає заступити двійник, що прибув з якогось іншого моменту його життя тощо. Завдяки закритим для нас, звичайних людей, але відкритим для мандрівника у часі можливостям по-іншому

бачаться засадні категорії людського буття – життя, смерть, сам час, і це виводить роман на філософський рівень. Детермінованість та випадковість, хаос і порядок є не менш значущими “героями” твору, ніж його персонажі.

Код тілесності. Однією з визначальних рис цієї версії “подорожі у часі” є її акцент на тілесності. Перевідкриття часу, яке ми переживаємо нині, супроводжується перевідкриттям, або за висловом Ж.Бодрійяра, “новітньою емансипацією” донещодавна витісненого тіла. Якщо в інших відомих художніх варіантах переміщення його “засіб” або взагалі не обговорюється, або прив’язується до поступу науково-технічного прогресу, перебуваючи щодо людини “зовні”, то в романі американської авторки він антропологізується як генетична мутація вже “всередині” людського тіла (“я шматок перекрученого коду”³). Як відомо, саме постановку проблеми людини як кінцевої біологічної істоти, як єдності емпіричного та трансцендентального М.Фуко вважає основною прикметою сучасної епістемі, стверджуючи: “Антропологія являє собою, мабуть, основну диспозицію, що спрямовує й веде філософську думку від Канта й до наших днів”⁴. Водночас, сама проблема людини порушується у ракурсі її кінцевості: “Що людина міцніше стверджується у центрі світу, що далі вона просувається в оволодінні природою, то сильніше тисне на неї кінцевість власного буття, то більше вона наближається до смерті”⁵. В романі актуалізується думка Фуко про те, що “у досвіді людини надається її тіло, її власне тіло, частка того двоїстого простору, власна й незводима просторовість котрого зчленовується, однак, з простором речей”⁶. При цьому, за науковцем, досвід тіла і досвід культури зчленовуються на рівні третього члена-посередника, а саме переживання. Саме глибинна просторовість переживання тіла “дозволяє сучасному мисленню мислити час – пізнаючи його як послідовність, віщуючи його самому собі як звершення, першопочаток або повернення”⁷. У випадку Генрі метафори Фуко отримують буквально значення, оскільки його стосунки з часом позначені всіма названими станами. З жорстким натуралізмом висувуються на передній план “реальні” та потенційні фізичні ушкодження та незручності (подряпини, синці, ушиби, злами, запаморочення, кровотечі тощо), що, за версією Ніффенеггера, є неодмінними супутниками хронозміщення; вони можуть

бути спричинені природою (адже мандрівник у часі, незалежно від пори року, – це гола людина, яка може “приземлитися” де завгодно – на гострому камінні, перед авто, що рухається з величезною швидкістю, у сніговому заметі). Людський чинник також збільшує суму фізичних страждань: “Мое ліве око розпухле й закрите, на груді синці, й порізи, і бруд, бо мене бив важчий з двох полісменів на порожній парковці, де повно битого скла”⁸. Таким чином, досвід переживання часу дійсно відбувається насамперед через тіло, причому тіло, яке страждає. Якщо екзистенціалісти висували тезу про “закинутість” людини у непривітний/ворожий світ, як характеристику загально-абстрактного “condition humaine”, то у даному тексті герой підчас кожного хронозсуву заново (і з моторошною реальністю) переживає цю ситуацію “закинутості”. Центрований дискурс стражденного тіла поступово нарощує оберти, рухаючись від більш-менш легких ушкоджень до серйозного каліцтва, а потім і до смерті: Генрі доводиться ампутувати відморожені підчас одного з невдалих переміщень ступні, після чого він стає приреченим – абсолютна безпорадність рано чи пізно має призвести (і призводить) до загибелі під час хронозміщення. (Тут буквально реалізується спостереження В.Руднева: “Ноги в культурі – субститут, заміна статевих органів і символ потягу до смерті”⁹). “Назад” (чи, радше, “вперед”) повертається лише його бездиханне тіло: “В нього тепла шкіра, очі відкриті і дивляться поза мене, він важкий в моїх обіймах, такий важкий, його бліда шкіра розірвана, всюди червоне, оголена плоть створює таємний світ крові”¹⁰. Як зазначає Бодрійяр, тіло, *дане* в своїй істині, може бути лише утопією, “адже реально *представлена* [курсив авт. – Н.В.] може бути лише ідеологія тіла”¹¹. Ідеологією тіла в даному випадку є, на мою думку, його натуралізація, націлена на повернення до “прямого” переживання своєї тілесності, притлумленого нашаруваннями культури (цю останню в романі щедро репрезентують, зокрема, сфери діяльності героїв – бібліотека Генрі, мистецтво Клер).

Отже, з перспективи тілесного коду, переміщення у часі певною мірою постає метафорою гайдеггерівського “життя до смерті”, вразливості людського тіла, його фатальної приреченості. (Знов звернімося до Фуко: “Література дається як досвід: як досвід смерті (і в самій стихії смерті), немислимої думки (і в усій її недоступності),

повернення. <...>, як досвід кінцевості людського буття”¹²). З іншого боку, не можна ігнорувати загальної спрямованості твору Ніффенетгер на апологетику кохання. В цьому контексті, з урахуванням міркувань Е.Скаррі щодо принципової невисловлюваності фізичного болю, який не просто опирається мові, а й активно знищує мову, абсолютизуючи розрив між відчуттям власної реальності та реальності іншої особи¹³, можна інтерпретувати тілесний біль, пов’язаний з темпоральними зсувами, як метафору неможливості порозуміння між індивідуумами, з якою сперечається і яку коригує кохання.

Код “теперішності”. Дослідники постмодерністського часопросторового континууму наголошують на зміщенні в ньому центру ваги на просторові категорії, що особливо помітно у зіставленні з модерністською майже маніакальною зосередженістю на темпоральності. Ця остання породила цілу низку концептів, які працюють і сьогодні (durée А.Бергсона, ніцшеанське “вічне повернення”, прустівські “пошуки втраченого часу” тощо). Водночас, варто говорити не про зникнення часового виміру з обрію постмодерності, а про його “перевідкриття”, якщо скористуватися з формули І.Пригожина, яке відбувається на рівнях як макро-, так і мікроісторій.

Однією з ознак постмодерного переживання часу є зосередженість на теперішньому. Внаслідок дискредитації засадних метанаративів минулого воно незворотно втрачає авторитетність, тим самим позбавляючи індивідуальні життя смислу – адже він значною мірою породжується як раз спільною історією. За словами Ф.Джеймісона, сучасна “культура орієнтована на теперішнє” і безнадійно намагається відтворити зв’язки зі втраченим минулим шляхом його штучних “перегравань”. Як зазначає З.Бауман, керівні принципи життєвої гри постмодерних споживачів обумовлюють необхідність “відсекти теперішнє з обох боків, ізолювати його від історії, скасувати час у будь-якій формі, крім плаского зібрання чи довільної послідовності миттєвостей теперішнього; *постійне теперішнє*” [курсив в оригіналі – Н.В.]¹⁴. Дослідники пропонують різні трактування та моделі такого стану, проте всі вони, як підсумовує У.Хайзе, “відзначають нинішній наголос на теперішньому, яке дедалі більшою мірою розуміється як таке, що витісняє як минуле, так і майбутнє, а також на складності уявити часові схеми, котрі виходили б за межі теперішнього і

дозволяли спостерігачеві побачити його з відстані”¹⁵. Такий поворот призводить до переосмислення самого поняття історії, що, разом зі своїми наслідками, складає сьогодні вельми популярний предмет розмови. На противагу цьому аспектові проблеми, у романі Ніффенеггер переживання часу постає як параметр індивідуального існування, що обумовлює локальність (і водночас граничну універсальність) наративу, куди суспільний (“офіційний”) історії вхід заборонено. Однак наведене вище спостереження щодо примату теперішнього зберігає силу і для нього. Текст роману складається з чергування внутрішніх монологів двох головних персонажів, кожному з яких передує вказівка на точну дату і на вік героїв у дану мить – засіб, що, з одного боку, допомагає читачеві не заплутатися остаточно у химерних хронозвивах оповіді, а з другого, покликаний створити ілюзію реальності. Перед нами не усна розповідь і не потік свідомості, а радше, думки, почуття, переживання, схоплені у дану мить, завжди у теперішньому часі, що якнайкраще відповідає змодельованій Ніффенеггер ситуації. Барт колись писав про минулий час як про спосіб вираження “завершеного і внутрішньо пов’язаного світу”. Завдяки його вжитку “дієслово непомітно включається до ланцюжка причинно-наслідкових зв’язків, входить до сукупності взаємозалежних та *односпрямованих* [курсив мій – Н.В.] подій”¹⁶. Саме тому, підсумовує Барт, “цей час є ідеальним інструментом під час творення різноманітних замкнутих світів”, чие застосування має на увазі існування ізольованого, окремого світу, а аж ніяк не “розімкненого світу довільності, хаосу і безладдя”. Відтак, теперішній час в аналізованому романі, та ще й у сполученні з першоосібним “голосом”, відповідає завданню проектування на оповідь саме такого “розімкненого”, “різноспрямованого”, “незавершеного”, непередбачуваного світу. Отже, через сему “теперішності” метафора подорожі у часі сигналізує про принципову розімкненість та хаотичність сучасного існування.

Фантастичність сюжето- та смислотворчої ситуації роману нейтралізується реалістичністю зображення буденного. Деталі виписані з особливою скрупульозністю, створюючи позірну життєподібність (“референційна ілюзія”, за Бартом), що створює “ефект реальності”¹⁷ у кожному з часових зрізів, куди потрапляє Генрі. Цей дискурс вибудовується за допомогою вивіреної топографії Чикаго з точними

адресами, згадок про марки автомобілів, бренди предметів одягу, косметики та домашнього вжитку, продуктів та блюд, назв книжок і фільмів, імен кінозірок, музикантів та спортсменів, реклами – аж до соціальних практик. Смісл цієї деталізації розкрито в іншому романі про подорожі у часі – “Колись і знов” Дж.Фіннея (1969). Один з персонажів, “батько” теорії переміщення у часі, пояснює героєві, що наше відчуття часу, тобто усвідомлення перебування саме у даній хроноточці, зумовлено безліччю матеріальних прикмет. “Ви знаєте, який сьогодні рік, місяць і число <...>, тому що ковдра, під якою ви сьогодні прокинулися, мабуть, принаймні частково синтетична. Тому що у вас вдома є, мабуть, скриня зі вмикачем – варто повернути вмикач, і на скляному екрані з’являться зображення живих людей... Тому що, коли ви йшли сюди, червоні та зелені вогники вказували вам, коли переходити дорогу...” тощо. Таким чином, “ви з усіх боків оточені незліченними фактами, котрі, як десять мільярдів невидимих ниток, прив’язують вас до нинішнього століття...місяця...дня...секунди”¹⁸. Тобто неймовірність часового модусу буття Генрі врівноважується “прив’язкою” героїв та читача до конкретного хронологічного моменту, автентикованого його матеріальними маркерами. Те, що ця мить дійсно відбулася, можуть засвідчити лише артефакти: за відсутності Генрі та Клер, “тільки ковдра і книжка, кавові склянки та одяг, показують, що ми взагалі тут були”¹⁹. Любовно прописані деталі виконують ще одну функцію: завдяки прийому одивнення крізь призму “незвичайності” Генрі наочніше проступає безцінність найпростіших речей у житті, які ми приймаємо як даність, – чашки гарячого чаю ввечері разом з близькою людиною, старої улюбленої сорочки, сонячного променя на обличчі дитини. І просто – кожної миті життя, бо вона неповторна, а кількість цих митей обмежена... Саме цю важливість зосередження на кожній миті метафоризує зазначений дискурс – адже в романі наголошено на різноманітних способах фіксувати, переживати, консервувати час (фотографія, кіноплівка, щоденник, листи, не кажучи вже про твори мистецтва, такі як портрети).

Код кохання. Однією з текстових стратегій є гра з жанром сімейного роману. Адже перед нами насамперед історія кохання і шлюбу, причому сильна позиція в назві віддана не Генрі, а його

дружині Клер. Як це – бути дружиною мандрівника у часі? Кожної миті бути готовою до його зникнення і не знати, де він, що з ним, повернеться він чи ні? Мабуть, вона відчуває приблизно те саме, що мільйони жінок, які протягом століть чекали й чекають на своїх чоловіків, куди б ті не вирушали. У прблосі до роману довічні архетипи Одисея та Пенелопи, чоловіка, що йде, та жінки, що залишається чекати, викликаються до життя роздумами Генрі та Клер:

“Клер: Важко, коли тебе залишають саму. Я чекаю на Генрі, не знаючи, де він, гадаючи, чи з ним все гаразд. Важко залишатися. Я намагаюся чимось зайняти себе. Тоді час плине швидше... Давним-давно чоловіки вирушали у море, а жінки чекали на них, стоячи на крайці води, намагаючись розгледіти крихітний корабель на небокраї. Я чекаю на нього. Кожна мить чекання відчувається як рік, як вічність... Чому він пішов туди, куди я не можу піти за ним?

Генрі: Що я відчуваю? Що я відчуваю?

Інколи відчуваш, нібито твоя увага послабшала на хвилику. Потім, здригнувшись, ти усвідомлюєш, що книжка, яку ти тримав у руках, червона строката сорочка з білими гудзиками, улюблені чорні джинси та бузкові шкарпетки, одна з яких вже майже подралася, вітальня, чайник у кухні, що ось-ось закипить – все це зникло. Ти стоїш у чому мати народила, по коліна у крижаній воді у канаві уздовж невизначеного сільського путівця. Ти чекаєш хвилину – можливо, ти просто миттєво повернешся назад, до своєї книжки, своєї оселі, тощо. Після приблизно трьох хвилин лайки, дрижання та надії, що ти звідси зникнеш, починаєш рухатися у будь-якому напрямку, де рано чи пізно з’явиться ферма, а там у тебе два виходи – вкрасти або пояснювати. Крадіжка може привести тебе до в’язниці, але пояснення нудніше, забере більше часу і в будь-якому разі потребуватиме брехні, до того ж також може закінчитися у в’язниці – отже, якого біса...

...І Клер, завжди Клер. Клер зранку, сонна, з трохи пом’ятим обличчям... Клер, що читає, її волосся падає на спинку стільця, а руки втирають крем одна в одну перед сном. Тихий голос Клер часто у моїх вухах.

Мені боляче бути там, де її немає, коли її немає. А втім, я завжди йду, і вона не може слідувати за мною”²⁰.

На перших сторінках твору герої начебто випадково знайомляться у Ньюберівській бібліотеці, де працює Генрі, “тут і тепер” – це 1991 рік, йому 28 років, їй двадцять. Але це перша зустріч лише для Генрі – Клер знає його змалку, оскільки все її дитинство пройшло “під знаком Генрі”; у своєму майбутньому він часто відвідуватиме її минуле, допомагатиме у навчанні, формуватиме її смаки й характер. Оскільки там, у “реальному” житті, вони разом, доросла Клер знає про це від нього – але для самого Генрі це новина, адже він ще не досяг віку, коли потрапить до дитинства Клер... Ось так зав’язуються фантазмагоричні стосунки, що розгортаються перед нами то через сприйняття Клер – дитини, підлітка, юної дівчини, то через свідомість протагоніста різних періодів. Як вже згадувалося, перед кожним маленьким підрозділом ретельно позначено не лише дату (день, місяць, рік), але й вік персонажів у даному епізоді – якщо у “реальному” часі між ними вікова різниця у вісім років, то пересування Генрі уздовж темпоральної осі дозволяють найхимерніші комбінації, коли, скажімо, сорокарічний Генрі спілкується з шестирічною Клер. Перед нами, по суті, втілення утопії про ідеальну сумісність у коханні – двоє знають один одного у прямому сенсі “все життя” і стають нероздільним цілим. Їх не владна розлучити навіть смерть. Але водночас напрошується філософське питання про детермінованість людських вчинків, про свободу волі й вибору – якби Генрі не було у минулому Клер, чи став би він їй потрібний у теперішньому?

З самого початку автор майстерно вбудовує в текст роману передвістя нещастя, передчуття неминучої катастрофи, що зближує непертензійний, здавалося б, наратив Ніффенеггер з античною трагедією фатуму. Дамо слово критику: “Лише черствий серцем читач зможе утриматися від сліз, читаючи про небезпеки, на які наражаються Генрі та Клер, та святкуючи разом з автором перемогу кохання над часом”. “Мандри крізь час”, таким чином, стають метафорою не лише ідеального кохання, а й неминучої розлуки, в яку кожний читач вільний вкласти власний зміст – спричинити її може хвороба або відстань, непорозуміння або зрада... Навіть якщо всі ці чинники можна подолати, залишається один, проти якого людина безсила. Життя триває аж доки, за формулою казок “Тисячі і однієї ночі”, “не прийде Руйнівниця насолод і Розлучниця зібрань...”. Роман

Ніффенеггер з позірною легкістю та елегантністю, ненав'язливо, проте невідворотно ставить кожного з нас перед нерозв'язним екзистенційним фактом людської смертності – і тому не може не знайти відгуку в душах тих, хто шукає способу жити далі, пам'ятаючи про цю неминучість. Відтак, підсумковим розшифруванням метафори хронозрушення можна, зазвичай, вважати пам'ять, яка дозволяє подорожувати у часі і без генетичних мутацій.

- ¹ Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. – К.: Молодь, 1989. – С.484.
- ² Можаяева А.Б. Иноказательные формы в романе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С.221.
- ³ Niffenegger A. The Time Traveler's Wife. – N.Y.: Harcourt, 2003. – P.68.
- ⁴ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – С.439.
- ⁵ Ibid., p.340.
- ⁶ Ibid., p.405.
- ⁷ Ibid., p.435.
- ⁸ Niffenegger A. Op. cit., p.58-59.
- ⁹ Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2003. – С.471.
- ¹⁰ Niffenegger A. Op. cit., p.516.
- ¹¹ Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. – Львів: Кальварія, 2004. – С.176.
- ¹² Фуко М. Чит твір, с.484.
- ¹³ Scarry E. The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World. – N.Y.- Oxford: Oxford Univ. Press, 1985. – P.4.
- ¹⁴ Bauman Z. From Pilgrim to Tourist // Questions of Cultural Identity. Ed. by S.Hall and P.Du Gay. – L.:Sage, 1996. – P.24.
- ¹⁵ Heise U. Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. – P.30.
- ¹⁶ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С.65.
- ¹⁷ Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С.400.
- ¹⁸ Финней Дж. Избранное. – М.: Мир, 1990. – С.58.
- ¹⁹ Niffenegger A. Op. cit., p.78.
- ²⁰ Ibid., p.VII-VIII.

Афро-американець Пушкін, індо-американець Гоголь: процеси глобалі/гібридизації у сучасній літературі США

Влітку 2004 р. на полицях американських книгарень і в сприйнятті читачів зустрілися два тексти, які, попри різні інтенції та поетику, мали дещо спільне. Обидва написані жінками, представницями етнічних меншин – афро-американкою Еліс Ренделл (роман “Пушкін і пікова дама”) та письменницею індійського походження Джампою Лагірі (роман “Тезка”). У цьому не було б, зазвичай, нічого особливого, якби не імена персонажів. Чорного хлопця з роману Ренделл звать Пушкін Ікс, а ім'я сина бенгальського іммігранта в Лагірі – Гоголь Гангулі. У чому причина несподіваного сплеску інтересу до російських класиків, причому в такій екстравагантній формі, з боку авторок, традиційно периферійних щодо мейнстриму в силу свого расового/етнічного походження? Очевидно, що спроба реінкарнувати славетні тіні класичної літератури XIX ст. з метою включення асоційованих з ними ідейно-образних комплексів до романного дискурсу в кожному випадку має свою внутрішню мотивацію. Проте, на мою думку, у цьому “винні” також і певні загальні закономірності сучасної культурної ситуації як у всьому світі (глобалізація), так і в США (зміщення акцентів у теоретичному позиціонуванні мультикультуралізму як одного із засадничих принципів розвитку національної літератури).

Коли у 70-х роках минулого століття мультикультуралізм голосно заявив про себе як про найактуальнішу, найсправедливішу, нарешті, найприроднішу систему поглядів на незаперечний факт американської множинності, він – устами своїх академічних та творчих адептів – насамперед проголосив право всіх расових, етнічних, інших суспільних груп на вільні культурні прояви та ствердив їхню базову етичну й естетичну рівновартість. Самоочевидність такого підходу, однак, була позірною. Насправді проблеми співвідношення окремого (групового) та загальнонаціонального у шкалі цінностей, в освіті, на рівні естетики виявилися набагато складнішими і спричинили гарячі дебати.

У першому розділі цієї книжки було наголошено, зокрема, на тому, що сьогодні пропонується перейти від концепції культурного плюралізму, побудованої за принципом веселки, де кольори співіснують, але не змішуються, до бачення культури США як «меланжу».

Підкреслюється її принципова гібридність або “креольність”. Зміна кута зору вимагає нових дослідницьких стратегій, серед яких фігурують демонстрація соціальної сконструйованості категорій “чорноти” та “білизни”, обґрунтування “метисності” американської нації від її першопочатків, а також – у галузі літературних студій – зосередження уваги на взаємопроникненні та взаємодії гетерогенних культурних елементів на рівні текстів. Міжрасовий, міжнаціональний та міжетнічний культурний обмін постає важливим джерелом конституювання національної літератури.

Проте само по собі декларування гібридності американської словесності не знімає проблеми, а лише переносить її в нову площину – зокрема, постає питання про конструювання такої моделі взаємин з Іншим, яка б, з одного боку, не зводила його до знайомого та звичного, а з другого – не абсолютизувала його “Іншість”. Деякі сучасні теоретики в пошуках виходу залишаються на теренах проблематики “я-інший”, що має солідну історію в європейській думці Нового часу (серед її розробників варто назвати хоча б М.Гайдеггера, Г.Г.Гадамера, Ж.-П.Сартра, П.Рікера, М.Бубера, Е.Левінаса та ін.). Так, скажімо, Дж.Ганн пропонує вивернути стосунки між “я” та “іншим” навиворіт не лише для того, щоб “побачити елементи іншого у собі, а себе – в іншому, а й для того, щоб побачити елементи себе як іншого, і елементи іншого як можливості свого “я””¹. Інші науковці, наприклад, Саття Моганті, взагалі ставлять під сумнів іншість Іншого і вдаються до концепції постпозитивізму, постулюючи “здатність до раціональної дії” (rational agency) як можливу спільну платформу, де ми всі зустрічаємося². У свою чергу, Д.Т.Голдберг, упорядник впливової збірки статей з мультикультуралізму, пропонує розглядати як центральну у мультикультурному проєкті не дихотомію “я-інший”, а гетерогенність, стверджуючи в передмові, що “метою впровадження мультикультурних умов, здатних до відновлення, є сприяння різноманітності через гібридну взаємодію...”³. Отже, формування по-справжньому спільної культури пов’язується зі складними гібридними утвореннями, внутрішньо присутніми в гетерогенному висловлюванні.

З цієї точки зору, на часі уявляється перегляд застарілої позиції, яку ще в першій половині ХХ ст. критикувала незалежна і непередбачувана негритянська письменниця Зора Ніл Герстон.

Йдеться про ігнорування або засудження критикою творів етнічних літератур, в яких до структурування смислу та поетики залучаються артефакти, топоси та міфи “білої” культури. З притаманною їй різкістю Герстон характеризує таку практику як “старе дурне правило, що негри не повинні писати про білих”⁴.

Саме так, у ракурсі тяжіння до гібридизації мистецьких форм, а також бунту проти будь-яких обмежень творчої свободи митця, можна трактувати реалізоване у творах Ренделл та Лагірі право на обрання собі літературних “предків” за межами вузько окреслених (“власних”) культурних просторів. Знаменно, однак, що “біла” складова потрапляє до їхнього художнього світу не з безпосередньо присутньої у досвіді авторок американської дійсності, а з досить віддаленого слов’янського культурного універсуму.

I

Еліс Ренделл вже встигла зарекомендувати себе як *enfant terrible* американської літератури, “переписавши” “Віднесених вітром” М.Мітчелл з точки зору рабині-мулатки (“Вітер віднісся”). У новому романі намір авторки порушити будь-які ідеологічні та естетичні кордони проступає на всіх рівнях тексту, сигналізуючи водночас і про постмодерну чутливість доби, і про новий виток спіралі в розумінні мультикультурного проекту.

Зазвичай, транснаціональна інтертекстуальність не є винаходом останніх десятиліть. Новим є, на мою думку, набагато вищий ступінь інтимності в поводженні з чужим словом, що уможливлюється скороченням просторових, часових, культурних дистанцій унаслідок глобалізаційних процесів. Ренделл аж ніяк не перша негритянська письменниця, увагу якої привернула постать великого російського поета. У добу піднесення расової свідомості афроамериканців (1960-80-і рр.), що завжди супроводжується пошуком/творенням автохтонних героїв, Пушкін, з його африканським родоводом, стає для них однією з культурних ікон. Серед різножанрових творів, написаних про нього, можна виділити, зокрема, белетризовану біографію “Великий чорний росіянин” (1988), яка вийшла з-під пера Дж.О.Кілленза. Але роман Ренделл – не про реально-історичного Пушкіна (хоч авторка добре володіє відповідним історико-літературним матеріалом), а про тексто-

і життєтворчу гру з його образом, трансформованим креативною уявою протагоністки, чорної професорки російської літератури Віндзор Армстронг.

Концептуальним ядром роману “Пушкін і пікова дама” можна назвати вищезазначену ідею гібридності. Аналіз його поетики та наративних стратегій дозволяє зробити висновок про текст як про локус руйнування не лише расових, а й інших бінарних опозицій (про це свідчить, серед іншого, бажання нараторки “взяти собі і низьке, і високе та поєднати їх”⁵, що поширюється й на інші антиномії – чорні й білі, молодість і зрілість, наукоподібний жаргон сучасної професури та вулична негритянська поезія, Америка й Росія, реальність і текстуральність, внутрішнє й зовнішнє).

Рушійною силою оповіді/поведінки героїні-нараторки стає нагальна потреба переглянути свої ціннісні орієнтири перед лицем події, яка загрожує перевернути її усталене життя: син, відомий футболіст, збирається одружитися з танцівницею-стриптизеркою російського походження. Фрагментарна оповідь просувається не лінійно, а в поршневому режимі “вперед-назад”, підкоряючись не хронології, а химерній логіці пам’яті та вільних асоціацій. Нервовий, не завжди послідовний та зв’язний наратив відбиває внутрішню роботу (під)свідомості нараторки, до якої отримує доступ читач. У результаті Віндзор, яка спочатку шалено опиралася одруженню сина через невідповідність його обранки власним расовим та соціальним стандартам, примиряється з ним – і з власним минулим. Хоч голос оповідачки деінде фальшує, стає надто прямолінійно передбачуваним, вдається до повторень, читач залюбки вибачає ці похибки, насолоджуючись мовною вишуканістю тексту, його дотепністю й гумором, іронічною саморефлексивністю та глибоко закладеною людяністю.

Книжка відверто й щедро інтертекстуальна; цитації та алюзії мають за джерело не лише афро-американську культуру (таких багато, в тому числі, твори П.Данбара, В.Е.Б.Дюбуа, Р.Еллісона), а й канонічну західну – згадки про Дж.Чосера, Ч.Дікенса, В.Вулф тощо). Проте є два автори, чия присутність буквально пронизує текст, – це Зора Ніл Герстон та О.С.Пушкін. Роман Ренделл можна прочитати як спробу продовжити зусилля Герстон щодо поєднання літературних та

фольклорних традицій. У цьому випадку перша з них представлена академічною метамовою сучасної теорії, а друга – репом та хіп-хопом. Герстон і героїню Ренделл поєднують і деякі біографічні факти; так, обидві зростали в суто негритянських спільнотах, що зумовило певний погляд на світ. Багата, часто химерна образність, сміливі метафори, які матеріалізують абстрактні поняття, застосування тієї самої символіки (наприклад, гральних карт, які водночас відсилають і до Пушкіна) та вишукана гра слів ще підсилюють цю спорідненість. З.Н.Герстон відома як авторка так званих мовленнєвих (speakerly) текстів (термін Г.Л.Гейтса), що актуалізують поетику усної оповіді. Історія Віндзор – це, вочевидь, “писаний” текст. В ньому є навіть метанаративні рефлексії з приводу жанру – “Що це таке я пишу: молитву, моління, експлікацію тексту свого життя?”⁶, які підтверджують задекларований ізоморфізм тексту та життєвого шляху. Проте писемний статус тексту немов заперечується притаманними йому рисами “мовленнєвості” (тобто усного мовлення) на рівні лексики, синтаксису та стилю. (Це відчутно навіть у першому реченні – “І я хочу це сказати”). Нарешті, розуміння расової проблеми, до якого підводить читача текст Ренделл, суголосне її баченню Герстон, представленою, зокрема, в автобіографічній книзі цієї останньої “Сліди у дорожньому пилу” (1942).

Щодо Пушкіна, здатність героїні відчувати емпатію до російського поета XIX ст. не може не вразити. Завдяки її проникненню в пушкінський духовний світ між їхніми напрочуд відмінними хронотопами утворюється спільний простір уяви, де вони можуть зустрітись. Віндзор, здається, знає Пушкіна зблизька тим знанням, що дається лише любов’ю. Спираючись на вельми американську традицію, вона, як ранні пуритани з їхньою емблематичною картиною світу, обирає Пушкіна за найвищий взірець (тип) гіперінтелектуального чорного, проводячи постійні аналогії між ним та собою, ніби приміряючи на себе й свого сина різні ситуації з життя або творів поета та граючи з (не)можливістю змінити щось у його долі, яка вже відбулася. При цьому символи, міфологеми та ідіоматика російської літератури/історії змішуються з елементами афро-американської народної традиції. Особливу роль у тексті відіграє “Пікова дама”: пушкінська історія з петербурзького життя початку XIX ст. пропонує на диво точну

матрицю для усвідомлення героїнею, яка мешкає у, здавалося б, неймовірно віддаленому часопросторі, власної екзистенційної ситуації – “На початку повісті є п’ять слів...Я запам’ятала їх через те, що вони здалися мені анотацією до мого життя: “Пікова дама віщує таємну недоброзичливість.” Якщо я прочитаю цю історію, література розкаже про те, як життя обійшлося зі мною. Ліна була моя Пікова дама, Пікова дама була моя мати. Я читала й перечитувала цей рядок”⁷. Далі йде винахідлива гра слів – щоб її зрозуміти, потрібно знайомство з негритянським діалектом, у якому слово “spades” (“лопати, піки”) слугує також для зневажливого позначення негрів, а “signify” (“провіщати”) вживається як загальна назва не завжди пристойних, але завжди спритних мовних ігор міського чорного населення. Таким чином, мати героїні, зірка афро-американського напівзлочинного кола, справжня “королева негритосів” (Queen of Spades), ототожнюється з “піковою дамою”, а термін “signify”, який героїня майже забула у його специфічно “чорному” значенні, повертається до неї через пушкінське перекладене слово. На рівні мовної гри весілля Пушкіна Ікс і Тані інтерпретується як перемога чирвового козира над піковою дамою (“чирва” англійською – “heart”, тобто “серце”, любов). Завдяки сміливому міксуванню кросс-культурних реалій та семантик досягається інтеріоризація Іншого, позбавлення його ореола екзотичності, яким все ще оповита для Заходу “незбагненна слов’янська душа”.

Простежуючи шлях нараторки до істотних змін у самоідентифікації, автор виходить з нинішнього розуміння ідентичності не як наперед фіксованої сутності, яку треба видобувати з-під зовнішніх напруг, а як, говорячи словами Стюарта Голла, “становлення”, радше ніж “буття”, як категорії, “множинно конструйованої на перетині різних, часто антагоністичних дискурсів, практик та позицій”⁸. Динамікою позначене насамперед ставлення героїні до концепту раси. “Злостиві расистські погляди” батька, як вона сама їх називає, впродовж тривалого часу не породжують у Вінзор внутрішнього заперечення – вони здаються їй “захисним золотим паском”, який допомагає їй (ви)жити в зараженій расизмом Америці. Расистські епітети, вживані батьком щодо білих, сприймаються нею як протиотрута, своєрідна психологічна гомеопатія; “я, котру отруїли та врятували, вдячна за ці расистські знаки, брехню та переконання”⁹. Але поступово, під

впливом спілкування з Танею та переоцінки свого минулого, її перспектива починає змінюватися. “Мій батько був расистом, і я починаю підозрювати, що я також расистка. Це болісна підозра... Мені більш подобається думати про себе як про жінку, що поважає предків... таку собі сучасну фанатку афро-американської культури”¹⁰. Сімейна історія Віндзор, так само, як її особиста історія – іронічний осучаснений варіант стереотипу “трагічної мулатки”, згвалтованої білим, – змушує її осмислювати расові стосунки, насамперед, у категоріях сили/влади. Оскільки у Віндзор бракує слів для розкриття синові правди про його походження, вона часто мріє про те, як було б добре, щоб її батько був і батьком її сина. Це бажання пунктиром проходить крізь першу частину книжки, сягаючи кульмінації у сноподібному сценарії, за яким вона могла колись напоїти Лео (свого батька) та переспати з ним. Ця інцестуальна фантазія співзвучна ідеї В.Бенна Майклза про те, що нові структури ідентичності у США формувалися на початку ХХ ст. у категоріях родинних стосунків. “Мірою того, як сім’я стає місцем формування національної ідентичності, національність стає наслідком расової ідентичності”, стверджує він і далі демонструє, як бажання зберегти “чистоту крові” призводить до низки стратегій, що включають і інцест¹¹. У тексті Ренделл “сон наяву” Віндзор також підказаний її прагненням до “чорної” расової чистоти, не заплямованої “білою” кров’ю, – “тут справа у тому”, міркує вона, – “в який спосіб ця кров потрапила в наші вени”. З часом, однак, вона відмовляється від дискурсу чистоти заради “гібридності, нечистоти, змішування... та схрещення”, говорячи словами Салмана Рушді. Їй спадає на думку, що “расизм – це більше про красу, ніж про владу, і він пов’язаний з відмовою бачити, відмовою визнавати, відмовою бути красивими”¹². В такому контексті сумніви Віндзор щодо щирості кохання білої дівчини до її знаменитого сина-футболіста означають її власні сумніви щодо вартісності чорного чоловіка. Її висновок, що “раса – це ще не все”, а також перенесення центру ваги з “краплини крові” (біологічного розуміння раси) на “історії, які ти знаєш, на звуки, які ти відчуваєш”(культурну пам’ять) нагадують міркування афро-американського філософа К. Е. Аппія про расову приналежність як лише один з “набору інструментів”, які людина отримує у спадок і з яких вона може обирати те, що їй

потрібно, у процесі постійного ліплення власної ідентичності¹³. У цьому новому сенсі, коли ідентичність розуміється як результат вільного вибору, а не тільки (й не стільки) спадку, Таня, закохана у чорного хлопця й афро-американську культуру, може почуватися негритянкою, а сама Віндзор – росіянкою, бо відчуває глибоку спорідненість з Матінкою-Росією. Проте, характерно, що прийняття нею “білизни” відбувається не на ґрунті американського суспільства, де історія чорно-білих стосунків ще надто болісна для легкого долання кольорового бар’єру, а на теренах російської культури, яка виступає в даному разі медіатором між расами. Слова героїні “я вже давно вважаю, що всі розмови навколо раси в Америці придатні лише на те, щоб з них як слід посміятися”, сприймаються як перифраз твердження Р.Еллісона “тут, у Сполучених Штатах.... культура з успіхом перемішала всі концепції раси..”.

Так само ревізії та деконструюванню підлягає опозиція серйозна-масова культура. Зневага Віндзор до усної негритянської традиції як принизливої для раси, смуток з приводу того, що син, згідно з расовими стереотипами, став чорним атлетом, а не чорним інтелектуалом, як їй би хотілося, поступається місцем усвідомленню вузькості такої позиції, що виявляє себе на рівні дискурсу в “зустрічі” в ньому лексем та зворотів з різних комунікативних шарів. Всі конфліктні категорії та “голоси”, які нова Віндзор намагається примирити (чорне-біле, високе-низьке, мати-син), конвергують у справжньому *tour de force* роману – зробленому Віндзор віршованому перекладі незакінченої повісті Пушкіна “Арап Петра Великого” у стилі реп, весільному подарунку синові. Переклад інкорпорований до роману як “текст у тексті”. У постмодерній версії Віндзор Армстронг пушкінський сюжет закінчується “хепі-ендом”: наречена Ібрагіма Наташа, яку спочатку жахає перспектива одружитися з “арапом”, гідно оцінює всі його достоїнства, у тому числі, сексуальні, закохується у нього і мріє про народження у них гарних брунатних діточок.

When he is inside of me

I can taste eternity

How beautiful beautiful brown babies will be

I will birth them for the world to see

His love is my destiny

As I taste eternity¹⁴.

Ця чимала за обсягом і парадоксальна за задумом робота нараторки/авторки позначає кульмінаційний момент у розвитку мотиву “перекладу”, який червоною ниткою проходить крізь роман, набуваючи не лише лінгвістичних, а більш широких конотацій, як метафора перекодування мови однієї культури мовою іншої для того, щоб відбулася комунікація, необхідна для подолання взаємних упереджень.

Таким чином, “перетини кордонів” (Л.Фідлер), які відбуваються на рівні змісту та поетики твору, виводять його за межі якоїсь однієї рубрики (“афро-американська література”, “жіноча література”, “університетський роман” тощо), якими так зручно оперувати дослідникам, а, отже, спонукають поставити під сумнів доцільність чіткої рубрикації літератури США в залежності від расової, етнічної, статевої чи ще якоїсь належності автора.

II

Переходячи до розгляду другого зі згаданих творів – роману Джумпи Лагірі «Тезка», – спробуємо спочатку розібратися, яким чином значення цього полікультурного тексту генерується через взаємонакладення двох великих семантичних комплексів – “імені” та “російської літератури”. Зв’язок між ними постулюється вже на паратекстуальному рівні, через епіграф до твору Лагірі; це взяті з гоголівської “Шинелі” рядки про те, що героєві “никак нельзя было дать другого имени”.

Хоча магістральну тему обох аналізованих творів можна визначити як звивистий шлях сучасного “американця через рисочку” до себе (процес самоідентифікації, як і раніше, залишається в центрі уваги етнічних літератур США), слід одразу зауважити, що смислові поля, намічені антропонімікою російських письменників, по-різному входять до їхніх структур. Як слушно зауважує О.Горенко, “кожний автор при відборі імен для свого твору керується певною стратегією, яка може виключати літературне ім’я із набору поетичного, ідейно-художнього інструментарію, може включати його як додатковий, але не домінуючий компонент [варіант Ренделл – Н.В.], і, нарешті, може використовувати ім’я як один із найголовніших елементів художнього твору...[так відбувається у романі Лагірі – Н.В.]”¹⁵. На мою думку, ці

відмінності пояснюються не лише своєрідністю творчих манер письменниць, а й різним історичним досвідом у США афро-американців та прибульців з Індії.

Презентований від першої особи текст Ренделл повністю обмежений свідомістю протагоністки, фахівця з російської культури, для якої звуко-смысловий комплекс “Пушкін” породжує широке коло асоціацій і є важливою складовою її внутрішнього світу. Зрештою, він сприяє кардинальним змінам у світоглядних орієнтирах професора Віндзор Армстронг. У цьому контексті акт називання сина є, безперечно, вельми значущим, проте, як ми переконалися, аж ніяк не єдиним у ланцюгу вчинків, пов’язаних з тяжінням Віндзор до російського, а через нього – до кросс-расового культурно-життєвого простору. При цьому реципієнтові, чий кут бачення збігається з перспективою інтрадієгетичної нараторки, невідомо, яким чином ім’я поета, надане нею синові як символ найвищого інтелектуального та креативного потенціалу людини чорної раси, сприймається носієм цього імені. Отже, “Пушкін” як власне ім’я – це лише один з елементів загальнотекстуального коду, що працює на не таку вже й парадоксальну ідею необхідності виходу за вузько-расові межі з метою набуття правдивої самоідентичності.

На відміну від цієї моделі, в романі Лагірі саме “ім’я” як онтологічна категорія стає фокусом, у якому конвергує цілий пучок проблем, пов’язаних із самоусвідомленням іммігранта другої генерації. Або інакше: ім’я у “Тезці” – це метафора культурної дислокації; саме через відмінність у традиціях найменування в Бенгалії та у США наочно демонструється “cultural gap” між країнами. Більше того, ім’я навантажується і постколоніальними обертонами: адже виявляється, що поширене у Калькутті прізвище родини – Гангулі – не є автохтонним, а нав’язане ззовні. Це “спадок британців, англійована версія їхнього справжнього прізвища, “Гангопадхіяй”¹⁶. Отже, значення категорії імені у романі не обмежується фактом ексцентричного нарікання дитини прізвищем російського письменника, а торкається сутнісних характеристик особистості. Такий ракурс, зазвичай, актуалізує архаїчні уявлення про сакральну функцію імені, яке не повинно бути випадковим набором звуків, оскільки являє собою “духовну еманацию божества, заґрунтовану в міфологічному ототожненні предмета та імені”¹⁷.

Несхожі між собою і наративні стратегії письменниць: якщо оповідь Ренделл рухається у часі непередбаченими зигзагами згідно з начебто довільними примхами асоціативної пам'яті, то текст Лагірі наслідує лінійну структуру традиційного Bildungs-роману, охоплюючи останню третину минулого століття (єдине пролептичне порушення хронології відбувається у фіналі). Обраний граматичний час оповіді – теперішній – підкреслює незавершеність історії, що має продовження за межами тексту, а також посилює статус читача як співучасника подій, а не відстороненого реципієнта. У свою чергу, географічні координати роману перекидають містки між Калькуттою – Кембриджем, штат Массачусетс – Нью Йорком (а у віртуальній площині ще й Росією XIX ст.), утворюючи, як і у збірці новел Лагірі “Тлумач захворювань”, удостоєній Пулітцерівської премії за 2000 р., художній відповідник глобалізованого життєпростору сьогодення. За манерою оповіді “Тезка” також дуже відрізняється від яскраво-колеритного письма Ренделл з його підкресленою культурологічною домінантою і неприхованою сконструйованістю. Стиль Лагірі позначений простотою викладу, увагою до деталі, камерністю (прикмети суспільно-політичного життя світу протягом останніх десятиліть XX ст. лише згадуються, і хоч саме загальнопланетарні процеси визначають, в підсумку, долю родини Гангулі, вони залишаються “за кадром”, не втручаючись у неї на рівні тексту). “Традиційність” оповіді зближує роман Лагірі з класичною реалістичною літературою XIX ст., що, як можна здогадуватися, входило до авторської інтенції, – зрештою, у ньому марно пробуджується тінь одного з найблисучіших представників тієї славної когорти.

Отже, чому первісткові бенгальського інженера Ашоке Гангулі та його дружини Ашими, які наприкінці 1960-х років стали американцями, “аж ніяк не можна було дати іншого ймення?” З одного боку, у цьому “винна” глобалізація, що спричиняє дисперсію навіть тих етнічних груп, які й досі міцно вкорінені у традиційний лад життя. В тексті докладно розповідається про бенгальську традицію надавати новонародженій дитині два імені – “домашнє”, для родинного користування, і “справжнє”, під яким вона буде відома у ширшому світі. “Гоголь” – ім'я домашнє. Хлопчика довго не реєстрували, оскільки його батьки чекали на лист з Індії, де найстаріша

представниця роду, прабабуся, мала обрати для нього “справжнє” ім’я. Зіткнення традицій унаочнено у взаємонерозумінні свіжих іммігрантів та персоналу пологового будинку; для цих останніх очевидно, що найпростіший варіант – назвати дитину на честь когось з родичів. Проте така пропозиція жахає батьків: “Цей знак поваги в Америці та Європі, цей символ спадковості й наслідування, став би в Індії об’єктом посміху. В бенгальських родинах індивідуальні імена священні, непорушні. Їх неможливо передати у спадок або розділити з кимось ще”¹⁸. Ще одне непорозуміння виникає через вимогу американських чиновників дати немовляті ім’я у зазначений термін; з точки зору індусів, поспішати немає жодної потреби – навпаки, щоб не помилитися при остаточному виборі імені, дитина має виявити риси своєї вдачі. Недарма набагато пізніше вже сам Гоголь обстоюватиме думку про те, що “людям слід було б дозволити самим обирати собі імена, коли їм виповниться 18 років... А до того хай звуться займенниками”¹⁹. Лист з дому так і не надійшов (його втрата символізує загрозу чи навіть неминучість відриву діаспори від материкової культури), отже, довелося записати дитину під “домашнім”, “несправжнім” іменем, яке він пізніше змінить на інше. Трансформацію переживає й ім’я сестри Гоголя: названа на індійський лад “Соналі”, вона швидко стає більш звичною в американському контексті “Сонею”. Таким чином, численні культурні відмінності між євро-американським та індійським світопростором, згадками про які рясніють попередні сторінки роману, набувають єдиного метафорично-матеріального виразу через категорію імені. Її ключову роль підкреслено у роздумах героя: “Жити з домашнім і справжнім іменами у місці, де таких відмінностей не існує, – це дійсно емблематично передає всю заплутаність ситуації”²⁰.

Але чому все-таки Гоголь? Тут вступає у дію інший мотив твору – закоханість індійців у класичну російську літературу. На сторінках “Тезки” виникають не лише назви “Братів Карамазових” та “Батьків і дітей”, “Війни і миру” й “Анни Кареніної”, а й певні смислові перегуки з цими творами (зокрема, до останнього відсилає повторюваність топосу потягу, у якому відбувається ціла низка важливих епізодів роману, і який може прочитуватися як символ транзитного стану протагоніста щодо національної й культурної сталості – він перебуває

ані “тут”, ані “там”, а в русі “між”). Прадід героя напучує онука: “Читай всіх росіян, а потім перечитай їх.... Вони ніколи тебе не підведуть”²¹. Причому тут Лагірі абсолютно вірна історичній істині – існує чимало свідчень саме такого, не просто шанобливого, а напрочуд інтимного ставлення до російських класиків в Індії. (Процитую хоча б Раджива Ганді – “філософська всеосаяжність “Війни і миру”, напружений драматизм зламу шляхетського ладу, незабутньо переданий Чеховим, психологічні прозріння Достоевського відкрили індійському читачеві душу Росії”²², не кажучи вже про стосунки між Толстим та Махатмою Ганді). До моїх завдань не входить надавати пояснення цьому феноменові, хоч можна, мабуть, припустити, з одного боку, глибинну близькість психічних структур етносів, а з другого, наявність певних етико-естетичних відповідників у їхніх культурах. У контексті нашої теми слід особливо наголосити на “популярності на Сході теми “маленької людини”, почерпнутої здебільшого з російської літератури”²³. (До речі, як засвідчують фахівці, гоголівська “Шинель” і в наші дні входить до списку творів, обов’язкових для прочитання у старших класах школи). Відтак, не дивно, що аура саме цього твору витає над сторінками роману Лагірі – і над життям Гоголя Гангулі, в яке вплетені ненав’язливі алюзії з образами як недолугого Акакія Акакійовича, так і його геніально-нещасливого творця.

Втім, у хід іде ще один, на перший погляд, надто мелодраматичний сюжетний хід: під час залізничної катастрофи в Індії (а вони там, на жаль, дуже часті, тобто це не така вже й умовність) міцно притиснутий до тіла томик Гоголя рятує життя батькові героя.

Отже, ім’я отримано. Надалі перипетії стосунків героя з власним іменем позначатимуть різні етапи процесу його самовизначення, зокрема, борсання між прийняттям всього американського (одягу, їжі, культурних ідолів, поведінкових моделей тощо), що супроводжується запереченням всього індійського, і поверненням, бодай якоюсь мірою, до традиційних культурних практик. Тонкість постановки проблеми самоідентифікації у Лагірі в тому, що перевага не віддається жодній з цих бінарних опозицій (про що сигналізує, зокрема, невдале особисте життя Гоголя – крахом завершуються як його романи зі “стовідсотковими” американками, так і шлюб з дівчиною індійського походження). Тобто, на думку авторки, що викристалізовується з тексту, полегшені

рецепти “повернення до корінь”, які деякі етнічні автори пропагують як панацею від культурної невизначеності, навряд чи ефективно спрацьовують в реальності. Для здобуття полікультурною особистістю задовільної самосвідомості, всередині неї мають відбутися складніші “хімічні процеси” гібридизації та синтезу.

Так, дуалістичний мотив дислокованості і водночас початкового етапу зрощення з новим місцем лунає в епізоді відвідання Гоголем-школярем старого місцевого цвинтаря разом із класом. Діти з захватом знаходять там своїх “тезок”/предків – на багатьох могилах їхні власні прізвища. Гоголь розуміє, що його прізвища там бути не може, що “його сплять, а не поховать, що його тіло не займе жодної частки землі, що жодний камінь у цій країні не носитиме його прізвища”²⁴. Проте “з причин, які він не може пояснити чи осягнути, ці стародавні пуританські привиди, ці найперші іммігранти до Америки, ці носії неймовірних, застарілих імен, промовляють до нього...”²⁵. Роблячи відбитки з їхніх імен, одинадцятирічний Гоголь у такий спосіб начебто прилучається до іншопольовної духовної спадщини, заявляє про своє право як сучасного громадянина мультикультурної Америки також вважатися нащадком пуританських предків.

У початковій школі дивне ім’я не заважає хлопчикові; проте його дорослішання супроводжується все більшою відразою до нього – адже воно не дає йому забути про свою “іншість”, не дає повністю розчинитися у підлітковій масовій культурі США, що гомогенізує своїх adeptів (бажання “стати як усі” можна вважати обов’язковою стадією у набутті етнічним суб’єктом власного “я” – як приклад наведемо слова китайсько-німецької нараторки з новели С.Нуньєс “Чанг”, яка “хотіла бути повністю американською дівчинкою з іменем на кшталт Сюзі Браун”²⁶. Цей топос розквітчений у Лагірі іронією, яка полягає, звісно, у тому, що екзотичне назвисько підлітка – не індійського, як слід було б чекати, а російського походження...

Коли Гоголю виповнюється 14 років (традиційний вік ініціації), батько дарує йому томик Гоголя (ритуальний жест, покликаний долучити сина до певного етосу). Проте на цей момент хлопець вже встиг зненавидіти своє недолadne ім’я – наводяться його кумедні міркування про те, що “інші російські письменники були б кращі”, бо в них більш прийнятні імена – “Лев, Антон, Олександр...” Цитування

батьком слів про те, що “ми всі вийшли з гоголівської “Шинелі”, до яких він додає, що хлопець колись це зрозуміє, – акт, за допомогою якого він поширює відому формулу Достоевського за межі російського культурного континууму, – не знаходить відгуку у свідомості підлітка. Навпаки, несприйняття ним імені “Гоголь” переноситься на його первинного носія, і під час вивчення творчості видатного росіянина у школі (йдеться, зокрема, про “Шинель”) він намагається ігнорувати як інформацію про письменника, так і його текст. “Прочитати повість, на його думку, означало б віддати шану своєму тезці, якось прийняти це ім’я”²⁷.

Наступна стадія в житті юного Гангулі – вступ на архітектурний факультет престижного Єльського університету – супроводжується рішучим кроком: зміною імені. В новому житті він не хоче бути Гоголем; помінявши на всіх документах своє одіозне ім’я на індійське (Нікхіль), він відчуває, що за цим стоїть і “зміна ідентичності”, що його вчинок тягне за собою відмову від минулого. “Після вісімнадцяти років перебування Гоголем, два місяці в якості Нікхіля даються взнаки як надто короткий, недостатньо вагомий термін... Інколи він все ще відчуває своє старе ім’я, це відбувається раптово і болісно”²⁸. Імплицитна аналогія з ампутацією кінцівки та подальшими фантомними болями в ній свідчить про розуміння імені як істотної частини психосоматичної системи особистості. Наприкінці роману Гоголь констатує для себе, що так і не зміг позбутися свого “випадкового” імені, яке “визначало і засмучувало його упродовж стількох років. Він намагався виправити цю випадковість, цю помилку. Але було неможливо повністю винайти себе заново, відірватися від цього невідповідного імені”²⁹. Тут явно вгадується авторська лукава посмішка щодо обмеженості нашого (і персонажа, і читачів) нудного матеріалізму – нам нагадують, що віра наших предків у те, що ім’я – не прикра випадковість, а магічна необхідність, можливо, не така вже й примітивно-архаїчна...

У роман введено пародійну сцену відвідання Гоголем/Нікхілем семінару з проблем індійської ідентичності, де “вони весь час говорять про якусь маргінальність”³⁰. Він нудує, бо йому як конкретній людині, як окремішній особистості не до снаги застосовувати до себе теоретичні мудрування соціологів, тим більше їхнє гротескове

професійне скорочення для позначення таких, як він: ABCD (тобто “народжений в Америці заплутаний індус”). Коли учасник дискусії проголошує, що “з телеологічної точки зору, ABCD не здатний відповісти на запитання “Звідки ти?”, Гоголь усвідомлює, що ніколи не думає про прабатьківщину в індійських термінах – як про “Деш”, вона для нього, як для всіх американців, “Індія”. Не можна оминати увагою й іронію, присутню у виборі протагоністом “справжнього” імені: адже “Нікхіль”, по-перше, своєю подібністю до російського “Николай” знов відсилає до того ж Гоголя, містичного зв’язку з яким герой відчайдушно (і, вочевидь, марно) намагається позбутися, по-друге ж, його фонетична форма неминуче асоціюється з латинським “nihil” (нічого). Можливо, на цьому етапі свого особистісного становлення Гоголь/Нікхіль, який розірвав ниті єднання з традиційною культурою предків, але не зміг адекватно вплести себе у візерунок американського мейнстріму, дійсно є “нічим”, знаком відсутності у плані своєї соціокультурної належності до певної групи? Проте питання самовизначення ставиться в романі ширше – йдеться скоріш про винайдення у собі джерел спільності не з якоюсь групою, а з людством. Функцію інструменту пошуку для різних персонажів роману виконує “третя культура”.

Паралельний (жіночий) варіант конструювання індо-американської ідентичності репрезентує інтелектуалка Моушумі, невдалий шлюб з якою Гоголь, озираючись назад, бачить як спробу обох “знайти втіху у їхньому спільному світі”, руйнації котрого обидва очікують зі смутком. Моушумі, що дійсно поділяє з Гоголем дитячі спомини про бенгальські традиції, вивчає французьку літературу – це її засіб відсторонитися, “відчужитися” від надто близьких і через те проблематичних індійських та американських культурних практик. “Занурення у третю мову, третю культуру було для неї прихистком – на відміну від всього американського чи індійського, вона могла підійти до французького без відчуття провини, чи недовіри, чи будь-яких сподівань. Було легше повернутися спиною до двох країн, які могли пред’явити на неї права, заради третьої, яка не мала до неї жодних претензій”³¹. Це натяк на можливість подібного шляху і для Гоголя – для нього “третьою культурою”, посередником на шляху до загальнолюдського може стати російська.

Артефактом, що концентрує у собі культурну енергетику, і для Гоголя, і для Моушумі виступають книжки – презентована батьком протагоністові збірка Гоголя на сюжетному рівні дублюється англійським виданням “Червоного й чорного”, колись подарованим Моушумі її улюбленим викладачем. В обох випадках книжки довго не читаються, втрачаючи своє первинне призначення і набуваючи замість нього функцію міжсуб’єктного і міжкультурного медіатора. У ситуації (ще не до кінця усвідомленій) вибору між двома чоловіками подібність домашніх бібліотек (тобто свідомо обрані культурні орієнтири) переважає для Моушумі успадковану культурну спільність – як тут не пригадати міркування В.Соллорза та Д.Голлінджера про роль вибору у формуванні етнічної ідентичності, про “згоду” (consent) поруч із “походженням” (descent). Коли ж персонажі все-таки заходяться читати, їхня мотивація пов’язана аж ніяк не зі стандартними чинниками, що спонукають нас познайомитися з тією чи тією книжкою, а з бажанням через текст наблизитися до іншої людини (коханого – Моушумі, померлого батька – Гоголь). Саме символічною сценою читання закінчується роман. Знайшовши у батьківському будинку, призначеному на продаж, старий томик Гоголя, його тридцятидворічний “тезка” тільки тепер бачить на титульному аркуші напис, зроблений рукою батька: “Гоголю Гангулі. Людину, що дала тобі своє ім’я, – від людини, що дала тобі твоє ім’я”³². У цій формулі актуалізується зв’язок між поколіннями та культурами – Індія, Америка, Росія, батьки й діти, іммігранти першого та другого поколінь сходяться в єдиному ланцюзі спадкоємності, глибинній гуманістичній спорідненості, тяглості духовного досвіду. І в перший раз героя не тішить думка про те, що невдовзі не залишиться нікого, хто міг би назвати його “невдалим” першим іменем, а тоді, “незалежно від того, як довго він сам проживе, Гоголь Гангулі раз і назавжди зникне з губ близьких людей, а отже, припинить своє існування”³³. Взявшись, нарешті за книжку, вперше зіставивши життєві координати Миколи Гоголя зі своїми, герой відкриває першу сторінку “Шинелі” і поринає у читання. Саме тут наратив робить пролептичний стрибок – за кілька хвилин знайде мати, покличе його донизу, до гостей, життя повернеться у звичну колію – “Проте тепер він починає читати”³⁴. Фінальна крапка.

Таким чином, зроблено перший крок не лише до розуміння батька, який “тихо, мовчазно, терпляче продовжує жити всередині цих сторінок”, а й до прийняття в себе гетерогенних культурних компонентів, чії різні комбінації, постійно варіюючись, утворюють плинні й рухливі ідентичності сьогодення. Втілюючись в імені одного з найгуманніших представників людства, ідея необхідності поступу до загальнолюдського горизонту, не перекреслюючи, а використовуючи можливості множинних культурних струменів, що живлять сучасного суб’єкта історії, знаходить у романі Лагірі переконливе художнє рішення.

Отже, кросс-культурні модальності розглянутих текстів є абсолютно невимушеними, природними, віддзеркалюючи творчу свідомість початку нового тисячоліття, у яку Інший входить не як екзотичний чужинець, а як (згадаємо Дж.Ганна) одна з потенцій власного “я”. Можна прогнозувати і подальшу з’яву в американській літературі нових, несподіваних для нас, проявів культурного та естетичного поліморфізму, які урізноманітять палітру глобалізованого й гібридизованого мистецтва ХХІ століття, – зрештою, як зазначив колись Р.У.Емерсон, “природа полюбляє схрещення”.

¹ Gunn G. *Solidarity and Multiculturalism: Problems in Conceptualizing a Common Democratic Purpose*. Paper presented at the University of California, Santa Barbara, Institute for the Study of American Literature, Summer, 1997. – P.12.

² Mohanti S. *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*. – Ithaca-N.Y.-L.: Cornell Univ. Press, 1997. – P.8.

³ Goldberg D.T. *Introduction: Multicultural Conditions // Multiculturalism: A Critical Reader*. Ed. by D.T.Goldberg. – Oxford, UK & Cambridge, MS: Blackwell, 1997. – P.30.

⁴ Цит за Carby H. *Foreword // Hurston Z.N. Seraph on the Suwanee*. – N.Y.: Harper Perennial, 1991. – P.X.

⁵ Randall A. *Pushkin and the Queen of Spades*. – Boston-N.Y.: Houghton Mifflin 2004ю – P.225.

⁶ Ibid., p.157.

⁷ Ibid., p.187.

⁸ Hall S. *Introduction: Who Needs "Identity"?* // *Questions of Cultural Identity*. Ed. By S.Hall & P.de Gay. – L.: Sage, 1996. – P.4.

⁹ Randall A. *Op. cit.*, p.107.

¹⁰ Ibid., p.125.

¹¹ Michaels W. B. *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*. – Durham & L.: Duke Univ. Press, 1995. – P.8.

¹² Randall A. *Op. cit.*, p.126.

¹³ Appiah K.A. *Race, Culture, Identity: Misunderstood Connection // Appiah K.A. & A. Gutman. Color Conscious: The Political Morality of Race*. – Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1996. – P.97.

¹⁴ Randall A. *Op. cit.*, p.264.

¹⁵ Горенко О.П. Біблійний та лексико-семантичний коди імен Фалек та Вільядад у романі Г.Мелвілла "Мобі Дік" // *Біблія і культура. Зб. наук.статей. Вип.7. – Чернівці: Рута, 2005. – С.88.*

¹⁶ Lahiri J. *The Namesake*. – Boston - N.Y.: Houghton Mifflin, 2003. – P.67.

¹⁷ Мелетинский Е. *Поэтика мифа*. – М., Наука, 1976. – С.195.

¹⁸ Lahiri J. *Op. cit.*, p.28.

¹⁹ Ibid., pp.244-245.

²⁰ Ibid., p.118.

²¹ Ibid., p.12.

²² Ганди Р. *Послание советским читателям // Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XX века*. – М., Худож. лит., 1987. – С.IV.

²³ Гринцер П.А. *Эпохи взаимодействия литератур Востока и Запада*. – М., РГГУ, 1997. – С.38.

²⁴ Lahiri J. *Op. cit.*, p.69.

²⁵ Ibid., p.71.

²⁶ Nunez S. Chang // *Growing Up Asian American. An Anthology*. Ed. by M.Hong. N.Y.: William Morrow and Co, 1993. – P.366.

²⁷ Lahiri J. *Op. cit.*, p.92.

²⁸ Ibid., p.105.

²⁹ Ibid., p.87.

³⁰ Ibid., p.185.

³¹ Ibid., p.214.

³² Ibid., p.288.

³³ Ibid., p.289.

³⁴ Ibid., p.291.

Сходження на Золоту Гору: штрихи до портрета азіато-американської літератури

Перше (і цілком законне) питання, що має виникнути у читача цих рядків, – який зміст вкладається в незвичне для нашого вуха і, на жаль, не дуже зграбне словосполучення “азіато-американська література”. Більшість нових “назв-через-дефіс” на сучасній літературній карті Америки відзначаються рухомістю та опираються однозначним дефініціям. Не є винятком і ця. В першовідкривацькій розвідці Елейн Кім “Азіато-американська література: вступ до творів та їхнього соціального контексту”, що вийшла друком 1982 року і протягом десятиліття залишалася єдиною монографією на цю тему, поле дослідження було окреслено як “опубліковані твори англійською мовою, написані авторами китайського, японського, корейського та філіппінського походження про життєвий досвід азіатів в Америці”¹. Хоч принципові типологічні риси цієї галузі літератури США не ставляться під сумнів, але в цілому, за визнанням самої Кім, сьогодні такого визначення вже явно недостатньо, оскільки до більш традиційних етнічних груп вихідців з Азії додалися так звані “свіжі” іммігранти – в’єтнамці, індійці, індонезійці, лаосці, кампучійці, – які поступово долучаються до літературного процесу.

З метою позначення координат цієї літератури в загальноамериканському континуумі згадаємо, що одним з найяскравіших проявів мультикультурної свідомості в духовному житті США стало в 1970-і рр. самовизначення цілої низки етнічних літератур, з азіато-американською включно, та формування допоміжного критично-літературознавчого апарату.²

Вибір саме цієї гілки американської літератури як предмету окремого розгляду обумовлений кількома причинами. По-перше, як слушно констатують упорядники збірки критичних матеріалів про неї, “протягом останніх 20 років азіато-американська література створила визнаний корпус текстів, котрі слід сприймати як цінний внесок до плюралістичної культури США”³. У першому розділі книжки вже йшлося про справді чутний голос цих письменників навіть у вельми поліфонічному літературному хорі сучасної Америки – скажімо, твір американки китайського походження Максін Хонг Кінгстон “Жінка-воїн” (1976) найчастіше включається до навчальних

програм університетів, а перший роман її одноплемінниці Емі Тан “Клуб радості та талану” (1989) упродовж 39 тижнів очолював список національних бестселерів⁴. До фактів того ж порядку можна додати гучний успіх (і не менш гучну критику), що випали на долю п’єси Д.Хванга “М.Батерфляй” (1988). До речі, це мало не єдиний зразок азіато-американської літератури, який потрапив до зони уваги вітчизняного... не скажу читача, але принаймні глядача завдяки так само суперечливій постановці Р.Віктюка та фільму з Дж.Айронсом. В цілому ж значний шар культури залишається в Україні практично terra incognita через відсутність перекладів та відповідного критичного дискурсу (до нечисленних винятків відноситься, зокрема, якісна дисертація Н.Бідасюк про творчість Б.Мухерджі). Отже, первинним імпульсом для звернення до цієї теми було бажання хоча б розпочати заповнення лакуни. Другий був наданий моїм баченням азіато-американських текстів як простору перетину множинних векторів, що в різних співвідношеннях зустрічаються та взаємодіють в багатьох етнічних літературах (деякі з них слушно охарактеризувала Т.Н.Денисова – “расове, етнічне коріння з усією складністю традиційних для нього стосунків чоловіка й жінки; взаємини поколінь, чие формування відбувалося в різних соціокультурних умовах; суперечність західного та східного світобачення...”)⁵. Водночас, відносно молоде азіато-американське письменство являє собою досить своєрідну модель становлення етнічної літератури. Адже східні культури можуть похвалитися однією з найбільш тяглих писемних традицій у світі; в даному разі її розвиток був штучно перерваний трансокеанським вояжем її носіїв, але не повністю перекреслений ним. Таким чином, на відміну від низки інших етнічних груп, розбудова нової традиції відбувається не з нуля, а з урахуванням багатства давньої, проте на ґрунті іншого історичного буття з його нерідко трагічним досвідом, який все ж таки необхідно інтегрувати в художню тканину, що тчеться сьогодні. Часто-густо процес синтезування культур відбувається через, здавалося б, парадоксальні повороти історії, групової та індивідуальної психології, естетики. Цей аспект літературної одисеї азіато-американців, гадаю, має привернути особливу увагу українських рецепієнтів через певні типологічні паралелі.

Зізнаюся і в суто фаховому надзавданні: хотілося б зорієнтувати молодих американістів на нову для нашої науки про літературу, але досить перспективну сферу досліджень.

Зрозуміло, не йдеться про викладення тут всієї історії азіато-американської літератури – це неможливо; не має сенсу також перераховувати імена авторів – це нецікаво. Натомість спробую нанести кілька окремих штрихів, які (з моєї точки зору, звичайно) вхоплюють важливі риси цієї літератури (тут на думку спадають, як недосяжний взірець, лаконічні японські дереворити...). До таких моментів відносяться і обставини минулого, що визначають чимало в дні сьогоднішньому; і нервові вузли сучасності; і – можливо – прогнози на майбутнє.

Отже, як окрема дисципліна в гуманітарних програмах, як предмет літературознавчих студій, як масив текстів, об'єднаних за етнічною ознакою і тим самим відокремлених від решти, азіато-американська література оформлюється з середини 1970-х рр. Проте, ранні твори, які бодай частково, дійшли до нас (а скільки було втрачено!) свідчать про правомірність датування її початку щонайменше кінцем позаминулого століття. Саме з тих часів відомі зразки найпоширеніших жанрів, – романи, новели, поезія, драма, не кажучи вже про документальні свідчення, – створені людьми азіатського походження в Америці. Тоді “основний потік” американської словесності не прийняв їх у своє річище, і лише тепер, ствердивши власну легітимність, дослідження в галузі азіато-американської літератури беруть на себе, серед іншого, і функції культурної археології – видобування з-під товщі років уламків та фрагментів традиції.

Не лише література, що створювалася іммігрантами з Азії та їхніми нащадками, а й вони самі поділили долю інших меншин в США щодо сприйняття “білою більшістю”: з одного боку, вони були для неї знаками відсутності, що зафіксував у класичній метафорі “невидимої людини” афро-американець Р.Еллісон (не так давно її використала, зробивши промовисте гендерне зміщення, американська письменниця індійського походження Бараті Мухерджі, назвавши автобіографічну книжку “Невидима жінка” (1981)). Азіато-американці “були втрачені з підручників, пам’ять про них не зберігалася – хіба що в розповідях старих людей, на поживклих шпальтах давніх газет,

у блідому чорнилі архівних документів, у ламких уривках сімейних переказів”⁶. Ані в буквальному, ані в фігуральному сенсі в них не було права голосу. Не випадково упорядники двох антологій азіато-американської літератури назвали їх вигуком “Ай!”, що мислився не просто як “стогін, лемент або зойк” Азіато-Амери́ки, а як її голос, так довго ігнорований та виключений з участі у творенні американської культури.⁷ З другого боку, коли люди із жовтою шкірою все-таки потрапляли у коло публічної уваги, їх бачили у кривому люстрі євроцентричних упереджень – як екзотичних чужинців, котрі ніколи не зможуть стати справжніми американцями. Завжди присутнє у ставленні до іммігрантів відчуття їхньої Іншості підсилювалося в даному випадку очевидною належністю прибульців до іншої раси, віддаленого культурно-релігійного регіону, в результаті чого, як пише азіато-американська дослідниця, “протягом нашої 160-річної історії більшість зображень азіато-американців закріплювали підступні стереотипи...”⁸. Як відомо, для західної (під)свідомості конструйований нею самою “Схід” уособив одну з головних та найстійкіших іпостасей Іншого. Відтак, новоприбульці з країн Азії повною мірою відчули на собі результати процесу “орієнталізації”, тобто продукування дискурсу про Схід, що спирається на “онтологічну та епістемологічну різницю, яка проводиться між “Сходом” і... “Заходом”⁹. Причому, як нагадує автор концепції орієнталізму Е.Саїд, міфологізація Сходу мала цілком прагматичну мету – панування над цим останнім, його реструктуризацію та здійснення над ним влади. Аналіз системи “орієнталізованих” образів азіато-американців в культурі американського “мейнстріму” – тема окремої розмови. Підкреслимо лише, що коли вони нарешті здобули власний “голос”, боротьба мала вестися одразу проти кількох лих – проти “невидимості”, що вимагало доведення азіатської присутності в американській історії й культурі, починаючи з середини XIX ст., та проти принизливого екзотизування тією ж культурою. Як іронічний коментар до ненормальної ситуації постійного погляду на себе “ззовні”, очима домінантного етносу, прочитується вірш Міцусе Ямада “Дивлячись зсередини” (1976):

“Мабуть, це дивне відчуття –
належати до меншості”,
сказав він.

Я озирнулася навколо,
і не побачила жодної меншості.
Тому я відповіла:
“Так...
Мабуть, це дивно!”¹⁰

Парадокси історії

Почати б, знов-таки, з поезії:
“Він ніколи не думав залишатися,
той хлопець, що будував
залізниці за долар у день.
Він завжди мав на меті повернутися.
Коли ж він остаточно зрозумів,
що кожна миля рейок уводить його все далі від мрії,
що він помре уві сні,
позбавлений всього,
побачивши Золоту гору
з тунелем, крізь котрий дме крижаний вітер,
та ці суходільні, примарні, тимчасові міста?...”¹¹

Запозичивши термін у дослідника афро-американської поезії Ст.Гендерсона, можна назвати цей поетичний фрагмент “масконом”, тобто скупченням сконцентрованих тропів. В даному разі – пов’язаних з унікальним китайським досвідом у Сполучених Штатах. “Золота гора” та “залізниця”, мотив “повернення” та навіть те, що йдеться саме про “хлопця”, – всі ці реалії не такого вже й далекого минулого, перенесені в художню площину, трансформувалися на потужні міфологеми азіато-американської культури, що раз у раз резонують у літературі.

Історія “Азії в Америці” починається із чутки про знайдене в Каліфорнії 1849 року золото, яка досягла іншого континенту та дала поштовх китайській еміграції до США. Не дивно, що в уяві вихідців з провінції Квантунг (звідки, в основному, і їхали шукачі кращої долі), Америка постала у вигляді “Гум сан” – “Золотої гори”, землі достатку та багатства. Між 1849 та початком 1880-х рр., коли законодавці Сполучених Штатів прийняли цілу низку антиімміграційних актів, а також законів, що обмежували права вихідців з Азії, до Каліфорнії

прибуло близько чверті мільйона китайців. Не можна сказати, що Америка зустріла їх ласкаво. Першими паростками азіато-американської літератури слід вважати написи на стінах імміграційного пункту на “Янгольському острові” (Angel Island) в бухті Сан-Франциско, що виконував для тих, хто перетинав Тихий океан, таку саму функцію “брами до раю”, як острів Елліс на Атлантичному узбережжі. Користуючись рідними мовами та традиційними поетичними формами, нові “американці”, яких тижнями, а інколи й місяцями тримали на острові, піддаючи принизливим перевіркам, висловлювали в своїх графіті розчарування від зустрічі з країною своїх сподівань¹². “Хто міг знати, що моєю домівкою стане в’язниця?” запитує один з анонімних авторів. Подальша реальність, сповнена виснажливої праці та дискримінації, ксенофобії та злиднів, ще наочніше демонструвала ілюзорність мрії; проте, троп “Золотої гори” виявився, мабуть, не менш потужним як застановчий міф, ніж славнозвісний міф Нового світу – “місто на горі”, що надихнув пуритан на сповнену небезпек подорож через Атлантику. “Відмінність міфів заснування вже передбачає відмінності в літературних традиціях євро-американської та азіато-американської літератур: розбіжності в ідеалах, ключових метафорах, умовах дискурсу та уявних світах, які створюють романи, новели, вірші та п’єси, та в яких вони відбиваються”¹³.

Одним з парадоксів (це слово часто лунатиме на наступних сторінках!) перебування азіатів (принаймні, першого покоління) в США було те, що їхня “американська мрія” виключала Америку, – це була мрія про повернення. Переважна більшість робітників з Китаю та Японії їхали, щоб повернутися. “Ми гадали, якщо я поїду до Америки та трохи зароблю, – ділиться своєю нехитрою, сумною та вельми типовою історією герой п’єси Вакако Ямаучі, – надсилатиму дружині гроші, аж доки не назбираю досить, а потім повернуся і ми відокремимося від великої родини... переїдемо до іншої провінції... відкриємо маленький ресторанчик...” “Так, – підхоплює інший. – Це мрія кожного. Заробити грошей, повернутися додому та жити як пани...”¹⁴ Декому це вдавалося, але, як зазначає історик, “більшість китайців так і не заробили достатньо грошей,... щоб повернутися на батьківщину”.¹⁵ Отже – “і ще один день минає...ще один місяць...ще один рік. Поступово все минає...”¹⁶ На відміну від традиційної за

формою драматургії Ямаучі, напружено-лірична проза Шона Вонга, що буквально захлинається образами, подає ту саму семантему повернення у міфологізованому вигляді: "Вони працювали весь день на залізниці, але вночі вони споруджували велику залізну машину, яка привезла їх до океану, вказувала шлях додому, шлях на захід. Вони вийшли з паровозу, з обличчями чорними від сажі, невпізнанні, щоб пірнути в океан та поплисти додому, але місячне сяйво влучило у хвилі, і приплив став схожим на кістки, білі кістки їм в обличчя. Їхнє плавання не мало сенсу, вони робили рухи у пустці розбитих кісток, де кістка вдаряла по кістці, – глухі звуки для чоловіків, що вірили у свій дім, глухі звуки для чоловіків, чиї чорні обличчя заповнили їхні душі..."¹⁷

Як бачимо, мотив повернення переплетений у Вонга (як часто й у житті) з іще однією азіато-американською міфологемою – "залізниця". Участь китайців у будівництві трансконтинентальних залізниць у 1860-і рр. була дійсно великомасштабною: протягом 1865-69 рр. їх було задіяно близько 10 тисяч, а в деякі періоди вони складали до 90% всіх працівників могутньої Центрально-Тихоокеанської компанії. За мізерну платню, мешкаючи в ледь придатних для життя умовах, китайські іммігранти прокладали шляхи, прорубувалися крізь гори Сьєрра Невада, вели підривні роботи...(напрошується зіставлення з "Залізницею" М.О.Некрасова, написаною, до речі, у 1864 р.). Їхня заслуга у з'єднанні двох американських узбереж, знехтувана в свій час як і все, що сумлінно вкладали "чужинці" у розвиток не рідної їм Америки, – один з поширених топосів сучасної китайсько-американської літератури (окрім Вонга, до цієї теми часто звертається Френк Чін, а М.Х.Кінгстон у книжці "Чоловіки-китайці" (1980) пише, що дідусь залишив їй трансамериканську залізницю, "неначе послання").

Так само, як і перші білі переселенці, представники азіатських країн привезли до Нового Світу свою культуру (між іншим, на багато століть давнішу, ніж в англійських пуритан). Але потрапили вони в зовсім інший світ: якщо європейцям ніщо не заважало відчувати себе новими Адамами у не займаному цивілізацією раю, де на них чекала місія відновлення граду Божого на землі (індіанців вони, зазвичай, не брали до уваги), то китайці і японці опинилися в облаштованому вже соціумі, де сукупні чинники раси/культури (релігії, мови, способу

життя тощо) автоматично перетворювали їх на (потенційно небезпечних) Інших. Саме ці вкрай несприятливі умови (черговий парадокс!) зрештою посприяли збереженню принаймні частки автентичних культурних традицій, оскільки, будучи відштовхнуті на маргінеси суспільства, іммігранти з Азії замкнулися в своїх національних анклавих, законсервувавши там елементи стилю життя та цінностей, “які в самому Китаї [або Японії] вже були піддані ерозії”¹⁸. В шкалі традиційних цінностей, яка проймає азіато-американську літературу – чи то як її підґрунтя, чи то як об’єкт критики або навіть шаленого відторгнення, – особливе місце посідала сім’я, єдиний надійний притулок індивідуума в ієрархічно структурованих суспільствах Далекосхідного регіону. В нових умовах сім’я протягом тривалого часу була присутня лише в спогадах недавніх іммігрантів – адже жінкам в’їзд до країни заборонявся, і величезний дисбаланс між статями став характерною ознакою демографічної ситуації в азіато-американських спільнотах. Проте пріоритет сім’ї, причому сім’ї патріархальної, продовжував жити як ідея у свідомості кількох поколінь азіато-американців, що призводило (і призводить) до життєвих та літературних колізій під час зіткнення даної моделі з більш вільною американською. Ще одна традиційна риса східної культури – суспільство з великою повагою ставилося до освіти та тих, хто нею володіє. Хто з нас не зачитувався давньокитайськими повістями, де бідні студенти та чиновники мали весь час складати надзвичайно важкі іспити, щоб отримати наступний чин! Щоправда, події ХХ століття, зокрема, горезвісна “культурна революція”, істотно підірвали цю пошану, проте, перша хвиля еміграції до Сполучених Штатів відбулася набагато раніше. Таким чином, хоч перше (а інколи і друге) покоління емігрантів з Азії не мали доступу до освіти, “коли ця можливість виникла, вони були готові скористатися з неї”¹⁹.

Ще одним гірким парадоксом азіато-американської історії можна вважати “подвійний стандарт” – pracowитість, ощадливість, відповідальність, тобто риси з набору традиційних пуританських чеснот, миттєво оберталися на свою протилежність, коли їх виявляли підозрілі жовтошкірі прибульці; “їхня кількість, працездатність, економічний успіх посилювали ворожість з боку білих”, свідчить історик²⁰. До расових упереджень додалися економічні чинники –

страх конкуренції, яку являла собою дешева робоча сила азіатів. Американські профспілки активно долучилися до їхнього цькування: один з лідерів робітничого руху пише у статті 1900 року про необхідність протистояти “ордам голодних монголів”, “китайському язичнику” та його родичу, “напівцивілізованому японцю”.²¹ Сінофобія набула таких масштабів, що у 1882 р. було прийнято закон про заборону китайцям в’їзду до США. Ворожо-насторожене ставлення поширювалося на всіх прибульців з азіатських країн: вони не могли стати громадянами США; не мали права володіти землею; були позбавлені можливості з’єднатися із своїми родинами. Реакція на непривітність “нової батьківщини” відбилася ще в одному цікавому пам’ятнику ранньої словесності – англо-китайському розмовнику (1875). Під приводом долання мовного бар’єру цей збірник допомагав обходити анти-азіатські закони, розробляти стратегію й тактику боротьби проти расизму, опираючись аккультурації та асиміляції.

Історія японців в Новому Світі позначена власним трагічним парадоксом – почавши прибувати до Америки невдовзі після чергового “відкриття” нею ізольованої від Заходу протягом століть Японії, вбачаючи в США “земний рай”, взірць сучасної демократії та свободи, японці зустрілися там з активним неприйняттям, кульмінацією котрого стала одна з найпохмуріших сторінок американської історії – інтернування осіб японської національності в спеціальних таборах під час Другої світової війни. Саме “табір” став для подальшої японо-американської культури (в тому числі, літератури) моментом істини, в світлі якого інакше сприймаються і попередні, і наступні реалії їхнього досвіду. Після бомбардування Японією Пірл Харбор 7 грудня 1941 воєнна істерія, побоювання (виправдані чи ні – це інша річ) можливого нападу на тихоокеанське узбережжя наклалися на роки упереджень та недовіри до “небажаних чужинців” та вилилися у сумнозвісний наказ Т.Рузвельта за номером 9066. Згідно з ним понад 120 тисяч японців були виселені з місць мешкання (насамперед в Каліфорнії та Орегоні), які оголосили “воєнною зоною”, та інтерновані в 10 таборах, розташованих у пустельних районах штатів Колорадо, Айдахо, Арканзас тощо. Офіційно це пояснювалося можливістю зради з їхнього боку.

Можна уявити собі розпач та відчай тисяч людей, які змушені були кинути напризволяще домівки та майно, щоб протягом кількох днів з'явитися на збірні пункти з найнеобхіднішими речами. Але найгіршим, мабуть, був психологічний шок – одну з найбільш лояльних етнічних груп було огульно та безпідставно затавровано як потенційних зрадників та вміщено за колючий дріт, в умови скупченості, антисанітарії, відсутності майбутнього, де неминуче мали руйнуватися традиційні моделі життя та системи цінностей. “Ми не забудемо цього, доки житимемо,” – написала в листі “на волю” інтернована студентка; її слова справдилися навіть більшою мірою, ніж вона очікувала: найяскравіші сторінки про досвід інтернування вийшли з-під пера “дітей таборів”, представників третього покоління японців в Америці (т.з. “Сансей”), і це також може здатися парадоксом, але лише на перший погляд. Спогади дитинства (або навіть розповіді старших про не пережиті особисто авторами) були переосмислені ними з точки зору вже інтерналізованих постулатів американської демократії, а відтак визнані ще більш обурливими. “Табір” став для письменників символом всіх несправедливостей з боку Америки щодо її японських пасинків; водночас, свою спільноту теж піддано критиці (бодай змішаній із жалем та любов'ю) за її пасивність та покірливість долі. Ці ноти лунають, наприклад, в одному з найвідоміших наративів про інтернування – книзі Дж.Вакацукі Хьюстон “Прощавай, Манзанаре!” (1974). А ось з якою гірко-іронічною інтонацією розмірковує про феномен таборів Лідія Мінатойя: “Багато американців японського походження так і не зрозуміли, що обіцянки Америки не призначалися для них. Вони жили у стайнях на іподромі Санта Аніта і кожного дня виголошували клятву вірності Америці. Вони їхали до таборів у супроводі озброєних охоронців, з номерами на шиї, і співали “Зоряно-смугастий прапор”. Вони жили в пустелях чи болотах, за абсурдною огорожею – куди б вони побігли, якщо б навіть і втекли? – та створювали товариства садівників та клуби любителів книжок... Вони навіть обирали королев краси... Старше покоління зносило приниження з гідністю. “Кодомо но таме ні”, казали вони. Заради дітей. Вони гадали, що якщо в них вистачить гідності, їхнім дітям пощастить. Можна назвати це відвагою. Можна – зворушливим пафосом. Мабуть, це ближче до фарсу: солодко-гірке божевілля”²².

Хіба не чуємо ми в цих рядках знайомі болісні відлуння власних історичних трагіфарсів? Цікаве етнопсихологічне обґрунтування, що його авторка намагається підвести під незбагненну поведінку своїх співвітчизників : “Можна назвати це пристосуванням. Походзячи з країни, на яку налітали люті тайфуни, яку спустошували землетруси та вулкани, японці виробили спосіб мислення, що включав взаємодопомогу, стоїцизм і був мало не магічний. Рухайся уперед, наполегливо працюй і не помічай речей, що здатні заподіяти тобі біль. Закляття спрацьовує однаково успішно проти тиранії природи, феодальних володарів, воєнної істерії...”²³ Двайт Окіта народився набагато пізніше цих подій; але його вірш “У відповідь на наказ 9066: Всім американцям японського походження з’явитися на пункти переміщення”, написаний від імені його матері, якій було тоді 14 років, з пронизливим ліризмом передає цілу емоційну гаму – дитяче нерозуміння того, що відбувається, покору і водночас смутне відчуття несправедливості, а головне – “американськість” маленької японки й абсурдність шовіністичної пропаганди:

Шановні добродії!

Певне, що я прийду. Я вже запакувала свої калоші та три пакунки томатного насіння. Дженет називає їх “яблуками кохання”. Мій батько каже, що там, куди ми їдемо, вони не ростимуть.

Мені 14 років, я пишу з помилками, і в мене в кімнаті безладдя. Якщо це може щось змінити, знайте, що мені завжди було дивно користуватися паличками для їжі, і що моя улюблена страва – хот-доги.

Моя найкраща подруга – біла дівчинка на ім’я Деніз; ми разом дивимося на хлопців. Вона сиділа переді мною протягом всіх років навчання через наші прізвища:

О’Коннор, Озава. Я дуже добре знаю Денізіну потилицю.

Я кажу їй, що вона лисіє. Вона каже мені, що я списую контрольні. Ми найкращі подружки.

Я бачила Деніз сьогодні на уроці географії.

Вона сиділа в іншому кутку класу.

“Ти намагаєшся розв’язати війну”, – сказала вона, – ти виказуєш

таємниці ворогу. Чом ти не можеш закрити свою велику пельку?”

Я не знала, що відповісти.

Я дала їй пакунець томатних зернин

та попрохала посадити їх за мене, сказала їй,

щоб, коли достигне перший помідор,

вона посумувала за мною ²⁴.

У 1965 р. буде реформовано імміграційну політику. 1988 року уряд США принесе офіційні вибачення японо-американцям за факт інтернування разом із солідною матеріальною компенсацією. Останні 30 років позначені не лише кардинальними змінами у структурі імміграції до США (на відміну від попередніх етапів тепер саме вихідці з Азії та Латинської Америки, а не з Європи, складають в ній переважну більшість), – а й остаточним парадоксом азіато-американської історії: на сьогоднішній день нащадки дискримінованих та зневажених “жовтих” як група можуть пишатися найвищим рівнем освіти та більш високими доходами у порівнянні з усіма іншими національно-етнічними спільнотами країни, не виключаючи і англосаксів. “Золота гора” таки підкорилася сміливцям!

Парадокси ідентичності

Багатомірна літературна практика сучасних Сполучених Штатів підтверджує слушність думки, що її висловлює нідерландський дослідник Г.Бак: “щоб стати частинкою “нової” мультикультурної Америки, слід, перед усім, пройти процес творення та перетворення “ідентичності”; він включає процедуру винаходу та пере-винаходу себе, в якій провідну роль відіграють, серед інших, чинники раси, етнічності, релігії, гендеру та мови.”²⁵ Як виглядають різні етапи цього процесу у дзеркалі азіато-американської літератури?

Нараторка в тонкому, ностальгічно-щемкому оповіданні Сігрід Нуньес “Чанг”, дія якого відбувається в 1950-і рр., згадує, що коли її батька (американця з китайсько-панамським родоводом) запитували щось про китайців, він сприймав це як образу та відповідав лише одне – “Китайці такі, як усі”.

“Правда, що китайці пишуть справа наліво?

Китайці такі, як усі.

Правда, що вони їдять собак?

Китайці такі, як усі.

Правда, що вони всі комуністи?

Китайці такі, як усі.

Що таке китайські тортури водою? Що таке бинтування ніг? Що таке мандарин?

Китайці такі, як усі.

Він був не такий, як усі.²⁶

Що саме – з суспільно- та індивідуально-психологічної точки зору – стоїть за цією опозицією: “такий, як усі” (ідентичність, до якої прагнув азіато-американець першого покоління) – “не такий, як усі” (ідентичність, що її намагається реконструювати його дочка, котра належить до другого покоління емігрантів?) По-перше, хто це – “усі?” В даному контексті, мабуть, оточення – білі американці, ті, кого бачиш щодня, і відмінність від яких власної етнічної групи насамперед впадає у вічі. Батькові найважливіше стерти цю іншість – бодай вербальним актом заперечення будь-яких етнокультурних реалій; дочці (реальній та символічній) потрібно її ствердити. За полярною зміною вектору бажання стоїть динаміка концепції ідентичності, на мою думку, спільна у азіато-американців з іншими етносами США. Тезою в цьому силогізмі виступає палке бажання бути сприйнятими як “американці” (унітарність); антитезою – сполучення “азіато-американці” з наголосом на першому складнику (також унітарність, але сфокусована на етнічності), а синтезом – таке саме самовизначення, але вже з однаковою емфазою на обох частинах (плюралістичність).

За Ч.Тейлором, термін “ідентичність” позначає розуміння людиною того, хто вона є, “своїх засадничих визначальних рис як людської істоти”²⁷. При цьому її формування має принципово не монологічний характер, відбуваючись у постійній взаємодії з іншими – “Ми визначаємо свою ідентичність завжди у діалозі (а інколи у боротьбі) з тими властивостями, які хочуть бачити в нас наші “значущі інші”²⁸. З цього випливає важливий для науковця висновок щодо вирішальних, часто глибоко руйнівних для особистості, наслідків відсутності “визнання” індивідууму або цілої групи (жінки, расові або етнічні меншості, колонізовані народи) з боку “інших”, які мають владу

над дискурсом.²⁹ Джерело біди – те, що викривлений образ себе інтерналізується жертвою цієї операції, яка надалі моделює своє автобачення та поведінку згідно з ним.

Отже, перша позиція (“ми – американці”) складається як безпосередня реакція на твердження “ви – не американці”, що в символічній площині дорівнює “невизнанню” іммігрантів з Азії громадянами США з європейським корінням, насамперед, англосаксами. “Вони окрема раса. Вони ніколи не асимілюються з нами, не приймуть наші манери, смаки, релігію чи ідеї. В них немає нічого спільного з нами”³⁰. Згідно з іще архаїчною логікою, те, що “вони” інші, автоматично зумовлює їхню іманентну нижчість, неповноцінність у порівнянні з “нами”. Таким чином, перед азіато-американцями стояв, за висловом Е.Кім, “не-вибір – бути або іншими та нижчими, або такими самими та невидимими, між вічними чужинцями та асимільованими знаками”³¹. Ранні автори (Парді Лоу, Джейд Сноу Вонг, Тосіо Мурі) частіше відбивають тяжіння етнічних громад до ствердження своєї “американськості” (в цьому вже був парадокс, зважаючи на відносну ізольованість їхнього існування в Америці). Навіть коли вони, як скажімо, Парді Лоу в автобіографії “Батько та славний нащадок” (1943) демонструють неспроможність “американської мрії” (він з гумором описує своє “захворювання президентитом” – насаджуваною в школі вірою в те, що кожен американець може стати президентом країни), це відбувається в традиційній парадигмі розвінчування національного міфу, започаткованій білими американцями. З другого боку, їхні “історії успіху” також вписуються в загальноамериканські моделі наративу “сходження нагору”. Асиміляційна тенденція часто емблематизується в мотиві “імені” – адже століття раціоналізму не повністю витравили архаїко-міфологічну віру в його магичні якості (“дифузність первісного мислення виявилася і в нечіткому розрізненні суб’єкту та об’єкту, матеріального та ідеального (тобто, предмету та знаку, речі та слова, *істоти та її імені*³²...[курсив мій – Н.В.]). Той самий П.Лоу згадує дещо курйозний факт сімейної історії – йому та його чотирьом братам, окрім призначених їм від народження китайських імен, батьки дали ще й “додаткові західні”, а саме, прізвища видатних діячів американської цивілізації. Якщо символіка подібного акту потребує коментарів (я гадаю, що вона цілком

прозора), їх можна знайти в уже цитованій Лідії Мінотойі : “Отже, батьки дали мені американське ім’я та сподівалися, що я зйду за своєю. Вони нуртували мене на американській мрії: “Можливості”, “Бажання”, “Трансформація”³³. Вочевидь, коли жовтошкірі діти з євроамериканськими іменами вирости, вони критично переосмислили жест своїх батьків, сповнений відчаю та надії. Перший вірш збірки китайсько-американської поетеси Мерілін Чін “Немає фенікса, тераса спорожніла” (1994), що традиційно слугує камертоном для всієї книжки, так і називається “Як я отримала це ім’я”. Надання дівчинці імені славетної кінозірки, секс-символу Америки 1950-х, котрою захоплювався її батько, набуває для неї характеру пророцтва. Просте виголошення свого повного імені, з якого починається вірш, – “Я Мерілін Мей Лін Чін” – визначає, окрім створення суто звукового ефекту, її невідворотну “спійманість” у міжкультурному просторі, що стає водночас джерелом внутрішніх конфліктів та можливої гармонізації :

Ось я – примхливе рожеве немовля,
назване на честь якоїсь трагічної білої жінки,
що опухла від джину та нембуталу...³⁴

Роман Ш.Вонга, полемічно названий “Отчий дім” (1974), також наполягає на праві азіато-американців саме так звертатися до Америки, але доведення їхньої “присутності” в американському пейзажі відбувається не через нівелювання власної етнічної ідентичності, а більш продуктивним шляхом – через відновлення стертої історії предків протагоніста в США силою його уяви, повторного “вписування” їх на білу сторінку національного минулого. Отже, і гра з іменами тут складніша та багатозначніша: герой, Рейнсфорд Чан, колись отримав своє ім’я від назви каліфорнійського містечка, куди потрапив його прадідусь, – так створювався первинний міф азіатської Америки. Сьогодні відбувається зворотна “вторинна міфологізація” – вже Рейнсфорд по-своєму перейменовує географічні об’єкти: “Я користуюся міфами, щоб назвати каньйони, пересохлі річища річок, гори цієї країни на честь свого батька, діда та прадіда. Ми достатньо старі, щоб залишитися на цій землі і після смерті так само, як індіанець, що поклався відпочити, і його тіло стало лінією небокраю.

Бачите, он його голова нахилилася, а той пік – це його ніс, а оця скелі – його підборіддя, а його складені руки перетворилися на вершини гір”³⁵.

Другий варіант “(не)вибору” – потяг до ідентичності, альтернативної тій, що нав’язувала домінантна культура, спроба зруйнувати прозорий, але нездоланний мур “невидимості”, – пропонувала ідеологія культурного націоналізму, яка підкреслювала належність до певної спільноти, відмінної від інших. Як відомо, боротьба за здобуття ідентичності відбувається на перехресті особистого та групового імпульсів. Якщо роздуми Тейлора апелюють насамперед до індивідууму з його потребою самовизначення, то Д.Т.Голдберг вводить як предмет обговорення іншу грань проблеми: ідентичність як “близькість та спорідненість, яка пов’язує тих, хто ідентифікує себе в такий спосіб, яка надає їм спільне відчуття або простір об’єднаної тотожності. Це зв’язок, що утримує вкупі членів колективу”³⁶. Далі науковець нагадує про амбівалентну природу цих зв’язків, що можуть перетворитися і на кайдани, які утримують всередині людей проти їхньої волі, вимагаючи беззастережної расової/ національної солідарності. Таку лінію аргументації дещо в іншому ключі продовжує і П.Кооз, полемізуючи з поширеним уявленням, що ствердження власної етнічної особливості є істотним компонентом сильного почуття ідентичності. Навпаки, каже цей філософ: “таке ствердження *послаблює* [курсив в оригіналі – Н.В.] почуття ідентичності – чим більше покладання на групу, тим менше розвиток індивідуальності”³⁷. Очевидно, тут йдеться про різні іпостасі ідентичності. Культурний націоналізм акцентує саме групову ідентичність. У випадку азійської діаспори це створює додаткові нюанси у зв’язку зі специфікою “материкових” культур, де за традиційною ієрархією цінностей “на першому плані був добробут громади” (Т.Совелл), а не індивідуалізм. Відомий вислів Конфуція – “Той, хто прагне забезпечити добробут інших, вже забезпечив свій власний” – можна трактувати як вияв у суспільній сфері цілісного світосприйняття, притаманного далекосхідному регіону на противагу західному дуалізму (“...з якоїсь причини ще у давні часи хтось зробив акцент на тому, що все парне (Піфагор, Аристотель), інші на тому, що все єдине (Лао-Цзи, Будда)...З необхідності хтось віддав

перевагу членуванню, аналізу з подальшим синтезом, інші – не-членуванню, не-протиставленню...”)³⁸ Саме на цій характерній рисі східних культур ґрунтує своє заперечення актуальності проблеми ідентичності для азіато-американців Френк Чін, вважаючи, що розмови про “кризу ідентичності” китайців або “подвійну особистість” японців в Америці, як і вся дихотомія жовті/білі, або/або, абсолютно чужі азіатському менталітету³⁹. Певна логіка в цьому є, якщо сприймати культуру як щось застигле у вічності; проте сьогодні наполягати на цілісності азіато-американської ідентичності означає заплішувати очі на реальну екзистенційну ситуацію тисяч людей, що опинилися “між культур”, або в зоні дії кількох культур одразу. Власне, Чін і сам розуміє утопічність своєї концепції, але висуває її як проект на перспективу, пропонуючи при цьому автохтонну етику як підмурівок ідентичності. Але тут неминуче виникає питання – яку саме етику? Річ у тому, що не існує єдиної національної традиції, однаково придатної для всіх, – абсолютизуючи одну її грань за рахунок інших, в залежності від власних нахилів, можна досягти різних, подеколи протилежних результатів. Якщо для Чіна, і в цьому він спирається на один з моментів конфуціанства, “етика життя – це війна”, чоловіки та жінки народжуються для боротьби, будь-яке мистецтво є військовим, а писати означає битися, то для його постійної опонентки М.Х.Кінгстон найістотнішим елементом традиції стає пошук “мови миру”. Національному міфу, що має на меті самовизначення азіато-американця через ідентифікацію із жорстоким вояком-лицарем, вона протиставляє старовинну легенду про три китайські “книжки миру”, які вчили спілкуванню без насильства. Оскільки вони були втрачені, свою місію як письменника вона бачить у написанні їх заново.⁴⁰

Хоч ідею “монокультурності” продовжують обстоювати представники різних меншин, сьогодні набирає ваги інше уявлення про особистість як про локус сходження багатьох культурних течій. В загальнотеоретичному плані над цією проблемою розмірковує, серед інших, П.Кооз: “Індивідууми вільні, і ніщо не може й не повинно перешкоджати будь-кому...бути фанатично монокультурним, якщо він/вона цього бажає. Але більш гуманістичним та відкритим підходом буде спроба познайомити всіх, особливо тих, чиї ідентичності перебувають на етапі формування, із спільним транскультурним

спадком та з багатим розмаїттям мультикультурності ⁴¹ (під цим останнім автор розуміє розширення індивідуальних обріїв через опанування найбільш придатних для даної особи елементів всіх людських витворів та типів діяльності, з якими вона вступає в контакт). Як контрапункт до академічного стилю науковця лунає близька до нього за висновками, але яскраво-емоційна оцінка небезпеки монокультурності в сучасному світі, що її дає відома індійсько-американська авторка Бараті Мухерджі в есе “Чотирьохсотлітня жінка” (1994): “Глибоко всередині я була впевнена, що гордість за чистоту власної культури має зловісний бік. В дитинстві я була свідком кривавих релігійних зіткнень між мусульманами та індуїстами, та лютих мовних конфліктів між бенгальцями і біхарцями. Люди вбивають за культуру та вмирають від голоду. Мова, раса, релігія, кров, міф, історія, національні коди та манери – все це використовувалося в Індії, в Сполучених Штатах, і сьогодні використовується в Боснії та Руанді для встановлення терору, для перетворення людей на “Інших”, для вбивства... Важлива річ, яку я усвідомила за останні три десятиліття, полягає в тому, що в наш час великомасштабних діаспорних рухів гідне виживання вимагає гнучкості, цікавості та співчуття, відмови від заціпенілих уявлень про чистоту успадкованої культури”⁴². Щодо азіато-американців цю концепцію розвиває Е.Кім, яка, заперечуючи монолітність та однорідність, вказує на їхні “множинні ідентичності та досвід”⁴³. Саме таке розуміння ідентичності – не як статичної мозаїки, а як мінливого та рухомого процесу зіткнення та примирення різних голосів, культур та переконань, – виявляє глибинні взаємозв’язки між мультикультурною та постмодерністською парадигмами через ключовий для обох принцип плюралізму (який, за висловом І.Хассана, “в наш час перебуває (а, можливо, і базується) на соціальних, естетичних та інтелектуальних припущеннях постмодернізму...”⁴⁴). Ці зв’язки оперують як на загальносуспільному рівні – адже саме “обґрунтоване критичне викриття великих метанаративів, здійснене від імені постмодернізму, привело у рух мультикультурний проєкт”⁴⁵, так і на рівні особистісної та групової самоідентифікації, що складає базис відповідних літератур. “Прочитана з позиції тих, кого було виключено з домінантного дискурсу, площа формування ідентичності стає територією, де постмодерністська драма

іронії та невизначеності – себе, мови – розігрується з найбільшою силою,” – зазначає Г.Бак⁴⁶. Науковий дискурс рясніє сьогодні епітетами та метафорами, за допомогою яких намагаються ухопити невловиму сутність цієї плинної ідентичності – її називають то гібридною, то кордонною, то протеїстичною, то амфібійною... “Міжкультур’я”, що так часто ставало (і стає) вихідною точкою внутрішньої розірваності (згадаємо хоча б негритянську “подвійну свідомість” (В.Дюбуа) або постать “трагічного мулата”) набуває позитивного потенціалу. Не різкий розрив з рідною культурою заради нової, і не відчайдушні спроби зберегти її попри впливи оточення, а третій шлях – сполучення через трансформування – обирає багато письменників азіато-американського походження для себе та своїх персонажів.

Характерний в цьому відношенні приклад Б.Мухерджі. Народившись в брамінській бенгальській родині, познайомившись на власному досвіді з канадським расизмом і обравши місцем перебування США, сьогодні ця популярна авторка романів, збірок новел та есе бачить себе так: “Я американська письменниця, що перебуває в “основному потоці”, намагаючись розширити його межі ...Я не індійська письменниця, не вигнанка, не експатріантка. Я іммігрантка; мої інтереси в житті пов’язані з американською, а не індійською реальністю. Вміщення себе в “гетто” – як бенгалки, або як американки індійського походження у Північній Америці – я сприймаю як спокусу, яку слід подолати”⁴⁷. Відповідно, для героїні оповідання “Індуси” первісний образ Нью-Йорка як “острова темних іммігрантів” витісняється його сприйняттям як “безмежного океану”, на поверхні якого “нові” американці можуть випірнути у новій іпостасі.⁴⁸ На закінчення цього підрозділу хочеться навести слова М.Х.Кінгстон про вживання займенників, які – з протилежним знаком – “римуються” із цитованим вище ксенофобійним протиставленням “вони” – “ми”: “Коли я кажу “мій народ” та “наш народ”, я маю на увазі всіх... Хтось гадає, ніби я маю на увазі китайців, або американців китайського походження, або азіато-американців, або жінок. Але дедалі більшою мірою я поширюю значення цих слів на всіх людей на землі, живих та мертвих – бо є ще й реінкарнації предків...”⁴⁹.

Парадокси гендеру

“П’ята китайська дочка” – “Дочка Нісей” – “Бажана дочка”... “Жінка-воїн” та “Невидима жінка”... Жіночі образи, що їх матеріалізують в уяві ці назви (перелік можна подовжити), засвідчують центральність гендерної складової в азіато-американській культурній матриці, і водночас вступають між собою в діалогічні взаємини підтвердження/заперечення. Примхливі гендерні конфігурації в сучасній літературі Азіато-Америку зобов’язані своєю складністю переплетенням у них суперечливих етнокультурних, історичних, сексуальних чинників. Варто згадати, скажімо, що біля витоків цієї літературної традиції в США стоять постаті двох сестер Ітон, напіванглійок, напівкитайок, які свідомо (і сміливо!) обрали “східну” половину свого гібридного культурного спадку як визначальну для власних мистецьких індивідуальностей в період, коли ставлення до цієї етнічної групи було відверто вороже. Едіт Ітон (1867-1915), відома під китайським псевдонімом Суй-Сін Фар (“водяна лілія”), – авторка першої збірки азіато-американських новел (“Пані Весняна Свіжість”, 1912). Її сестра Вініфрід обрала японське ім’я Оното Ватанна, під яким випустила в світ одну з перших азіато-американських автобіографій – “Я: Книга спогадів” (1915). Серед авторів автобіографій, створених у першій половині ХХ ст., – представниці різних національних груп зі Сходу: китайки Луїз Леунг Ларсон та Джейд Сноу Вонг, корейка Мері Пайк Лі, індуска Картар Діллон... Більше того – перший роман азіато-американського автора, що вийшов друком у США, також належав перу жінки (“Кордони кохання” Діани Чанг, 1956). А якщо подивитися на сучасне обличчя азіато-американської літератури, стає очевидним, якою значною мірою його риси визначає саме присутність плеяди талановитих жінок – М.Х.Кінгстон та Е.Тан, Р.А.Сасакі та В.Ямаурі, К.Ронйонг та Б.Мухерджі...

Ось і парадокс – настільки явна “видимість” жінок у культурі етносів, чиї стародавні традиції звично асоціюються з патріархальністю, з їхньою роллю скоріш як об’єктів, ніж суб’єктів дії. Нехай в такому уявленні є певна частка стереотипної “орієнталізації” (недарма історик вважає за потрібне збалансувати його нагадуванням про те, що “навіть в самому Китаї чоловіки протягом століть мали репутацію

“підкаблучників”), проте не можна відмовити йому в слухності. В дискурсі азіато-американських жінок знов і знов вирує віковична культурна образа: народження дівчинки в сім’ї не вважалося за радість, це було поганим знаком. З гіркою іронією цитують вони “народну мудрість”: “краще вирощувати гусей, ніж дівчат” (М.Х.Кінгстон); “цього разу всього-на-всього рабиня” (С.Нуньєс)... А якщо дочок багато? – “Оселя повна жінок – це нічний кошмар китайця!” (С.Нуньєс). Сторінками їхніх творів проходять, немов тіні, жертви перенесеної до Нового Світу патріархальності. Потроху спивається “дивна”, артистична та витончена Еміко, така чужа своєму фермерському оточенню; згідно із давнім звичаєм її заочно видали заміж в Америку за неотесаного чоловіка померлої сестри (“І душа піде в танок” В.Ямаучі). Скромна домогосподарка відкриває в собі поетичний дар, вона перемагає в конкурсі на краще хокку, але чоловік брутально знищує отриманий приз – картину з видом Японії, стверджуючи свою владу не лише над її тілом, а й над внутрішнім світом (“Сімнадцять складів” Х.Ямамото). Представниця корейського нобілітету Хаесу зіштовхується в Штатах не лише з расовими упередженнями, а й з домашнім насильством (“Глиняні мури” К.Ронйонг). Знаменно, однак, що у цих (і багатьох інших) творах використана “точка зору” представниці наступного покоління, дівчинки-підлітка – сусідки, небоги, дочки віктимізованих героїнь, – яка відштовхується від їхнього трагічного досвіду в процесі власного особистісного становлення як азіато-американської жінки. Безперечно, найяскравішим варіантом цієї моделі можна вважати “Жінку-воїна” М.Х.Кінгстон, жіночі образи якої індивідуалізовані та урізноманітнені (це й “жінка без імені”, китайська тітка нараторки, котра наважилася порушити заборону на жіночу сексуальність; це й мати, американка в першому поколінні, в душі якій химерно сполучаються сучасні наукові знання та віра у надприродні сили; це й ще одна тітка, що вмирає в результаті зіткнення з чужим їй західним світом). А нову ідентичність нараторки, в якій злита (інша) китайська традиція та американська переконаність у своїй індивідуальній цінності, уособлює “жінка-воїн”, легендарна Фа МуЛань, що у чоловічому вбранні воювала за рідний край. (Вона знайома українському читачеві – ще 1914 року балада про неї надихнула

І.Франка на створення українського варіанту, а пізніше з'явився майстерний переклад Л.Первомайського (не можу не навести хоча б кілька строф):

Нить шепоче: "Цзі-цзі..." Потім знову: "Цзі-цзі", –

А чи пізня година, чи рань.

Але кросен не чуть, що гримлять, коли тчуть,

Чути лиш, як зітхає Му-Лань.

Запитайте у дівчини, звідки той сум,

Чом їй важко від дум і зітхань.

"Не про себе я думаю, – скаже вона, –

Не од власних зітхаю страждань.

Набирає бійців для війни богдихан.

Списки ввечері бачила я:

Аж дванадцять сувоїв дрібного письма –

І у кожному батька ім'я.

В мого батька дорослого сина нема,

Не покине він матір сумну;

Я у місті придбаю коня і сідло

І за батька піду на війну"....

...Мчить загін. У сідлі – наче птах на крилі –

Десять тисяч подолано лі.

Лиш кольчуги блищать уночі та гуде

Дзвін цзіньто на холодній землі...

На здивування своїх побратимів, що хоробрий воїн виявився дівчиною, Му-лань відповідає так:

Косі заєць з зайчихою, хоч і прудкі, –

Ну то спробуйте ви і скажіть,

Коли поруч вони через поле біжать,

Де зайчиха, де заєць біжить?⁵⁰

Кінгстон не просто подає авторську інтерпретацію старовинної легенди як елементу національно-культурного етосу, що передається з вуст у уста, – в своїй наративній стратегії вона вдається до різкого

перемикання реєстрів, ставлячи одразу після неї радісний вигук сучасної американської школярки: “Я отримала самі лише п’ятірки!” У двох начебто несумісних світах “п’ятірки” (освіта) можуть виконати ту саму функцію звільнення від гендерних стереотипів, що “меч” та “кінь” для давньої жінки-воїна.

Окрім патріархальності самих східних культур, на шляху до неупередженого визнання як азіато-американської “жіночності”, так і “чоловічості” перешкодою стала притаманна західному орієнталізму сексуалізація національно-етнічних стосунків. Коли Е.Саїд каже про транссубстанціалізацію Сходу “з ворожості, що чинить опір, на слухняне та покірне партнерство”⁵¹, традиційно асиметричні статеві позиції переносяться на вісь “Захід-Схід”⁵². Невипадково алгоритмом, що найвірніше відтворює сутність цих відносин влади, домінування та складної гегемонії, є для нього історія взаємин Флобера з єгипетською куртизанкою. Саме цей стереотип в парадоксальний спосіб використовує Д.Хванг в “М.Батерфляй”, доводячи його до межі ймовірного⁵³. Драматург досягає перевертання стереотипу – на закінчення твору європеєць усвідомлює, що засліплена коханням Баттерфляй – це він сам... Автор коментує зв’язок расизму з сексизмом у колоніальному дискурсі: “Оскільки вони покірні та слухняні, “гарні тубільці” обох статей набувають в колоніальному світі “жіночих” характеристик...”⁵⁴ Історичні умови, в яких відбувалася соціалізація азіато-американців, сприяли закріпленню стереотипу. З одного боку, через обмежувальні імміграційні заходи протягом щонайменше півстоліття китайці та японці в США були у буквальному сенсі “чоловіками без жінок”; з другого, “китайські іммігранти виконували роботу, яку білі чоловіки вважали надто чорною та нижче своєї гідності, а тому придатною лише для жінок та представників меншин, таку як прання й прасування білизни та приготування їжі”⁵⁵. Ситуація подібна до тієї, що склалася в афро-американській та інших етнічних громадах, коли суспільство позбавляє чоловіка змоги виконувати свою традиційну функцію глави сім’ї, що призводить на особистому рівні до розвитку комплексу меншовартості, а на рівні міжособистісних стосунків – до виплескування негативної енергії на тих, хто найближче, жінок та дітей, щодо яких домогосподарські вимоги стають ще жорсткішими. Батько, “єдиною справою котрого було служити білим”,

сприймається дочкою як “схожий на жінку”⁵⁶. Масова культура, те саме соціальне (викривлене) дзеркало, про яке пише Ч.Тейлор, зробила величезний внесок до насадження образу “жінкоподібного” азіата. Якщо стереотипізація афро-американців призвела до лячно-солодкого міфу про їхню гіперсексуальність, то чоловік-азіат став істотою асексуальною, “тоді як азіатські жінки нібито не мають нічого, крім сексуальності”⁵⁷. Не дивно, що цей заплутаний вузол залишається вельми діткливим для азіатської спільноти в Америці, і коли письменниці підняли голос проти маргіналізації в ній жінки, деякі літератори-чоловіки (Ф.Чін, Дж.Чан) сприйняли це як етнічну зраду, як підтримку расистських кліше “жалюгідних китайців, що плекають свою садистично-антижіночу культуру, яка не має морального права на існування”⁵⁸. Проте чимало азіато-американських авторок усвідомлюють нерозривність чоловічого та жіночого первнів у культурі (інь та ян), і тому проголошують своїм завданням не лише деконструювання патріархальних світомоделей, а й відновлення чоловічої маскулінності, яке включають в законну сферу інтересів фемінізму⁵⁹. Після того, як першу книжку М.Х.Кінгстон деякі критики твердо зарахували “за відомством” фемінізму, другу вона не без виклику назвала “Чоловіки-китайці” (1980), а в третій (на відміну від перших двох, це роман) зробила протагоністом чоловіка. Цей незрозумілий для багатьох крок вона пояснила в інтерв’ю Донні Перрі за допомогою позірного парадоксу: “Я вважаю, що бути гарною феміністкою означає необхідність спочатку усвідомити, ким ти є як жінка, а коли станеш сильною жінкою, тоді можеш зустрітися лицем до лица з Іншим, хоча б хто був той Інший – чоловіки, решта світу, представники інших рас... Отже,...ти можеш зустрітися з ян, і відтак, наступна книга має бути про чоловіків, другу половину всесвіту. Таким чином, писати про чоловіків – це для мене глибоко феміністична справа...”⁶⁰ (Даоїстсько-буддистське відчуття цілісності світобудови обумовлює відмінність такої позиції від бінарно-опозиційних проектів деяких напрямів західного фемінізму). Кінг-Кок Чеунг пояснює, що “лише займаючись взаємними дослідженнями, ми можемо вийти за межі конфліктів...між фемінізмом та культурним націоналізмом, щоб встановити зв’язки нового типу”⁶¹. Рухом в цьому напрямі вона вважає пропагування позитивного образу азіатського

чоловіка, відмінного від героя-воїна, пропонуючи як альтернативу постать “поета-вченого”, також глибоко вкорінену в китайській культурі, і знаходячи потенціал для її розвитку навіть у творчості найгучніших прихильників азіатської “мужності” – Френка Чіна та Гаса Лі.

Отже, сьогодні прочитання азіато-американської літератури, як слушно зауважує критик Шірлі Геок-лін Лім, потребує “постійних пошуків компромісу між часто суперечливими культурними конструктами етнічності та гендеру”⁶², що узгоджується з уявленням про множинну та плинну природу ідентичності в сучасному письменстві.

Парадокси поетики

“Здатність людей розповідати історії”, – зазначає Дж.Хілліс Міллер, – “це один із способів, за допомогою яких чоловіки та жінки споруджують значущий та упорядкований світ навколо себе. Через посередництво історій ми досліджуємо, а, можливо, й винаходимо, сенс людського життя”⁶³. Зокрема, коли йдеться про етнічні меншини, література як “розповідання історій” (stories), що уможлиблює (ре)конструкцію історії спільноти (histories) в США, стає одним з найпотужніших інструментів з’єднання фрагментованих клаптиків особистого та групового досвіду в значуще ціле, фундамент, здатний витримати на собі споруду ідентичності. Героїчні діяння Фа МуЛань в версії М.Х.Кінгстон закарбовані в словах у неї на спині; саме наявність “оповіді” перекидає місток між героїнею легенди та нараторкою. “Розказати – ось помста; не відрубання голови, не потрошіння кишок, а слова. А в мене стільки слів,... що вони не вміщуються на моїй спині”⁶⁴. Внутрішні потреби етнокультурного самовизначення азіато-американців, що обумовлюють тяжіння літератури до історії, нібито відповідають моделі далекосхідної пракультури; літературна традиція починається там саме з історії, оскільки епосу в класичному західному розумінні ці літератури не знають, зате історіографія розвивається в них рано та інтенсивно⁶⁵. Отже, коли Кінгстон характеризують як “сімейного історика, що виступає як епічний поет”, або коли Д.Хванг у гротесково-містичній бурлескіаді зводить у драматичному просторі три покоління китайської сім’ї

(“Сімейні богослужіння”), їхні художні рішення якраз узгоджуються з традицією, де одиницею виміру була саме родина, а не плем’я, і де сімейні чвари виконували функцію міжплемінних сутічок європейського епосу.

Проте саме в цій точці і виникає парадокс: одна з найбільш ранніх та поширених форм, що її набуває в азіато-американських літературах історія, – це автобіографія, жанр, не притаманний “материнським” системам, і через це контрверсійний. В лекціях з культури європейського Середньовіччя відомий медієвіст А.Гуревич протестує проти перенесення поняття автобіографії, “яке сформувалося в Європі в Новий час, на інші епохи, коли такої ідеї, такого поняття не було, хоч і робилися ті чи ті спроби зображувати, описувати своє життя”⁶⁶. Можна додати – “і на інші культурні регіони”, зокрема, далекосхідний з його нижчим рівнем індивідуалізму, з розвитком котрого якраз і пов’язане конституювання жанру автобіографії. “Для далекосхідної літератури – і середньовічної, і нового часу, – взагалі не характерне зображення формування, становлення особистості в лінійній перспективі,” – нагадує Е.Мелетинський, – “людські якості виступають готовими”⁶⁷. На підставі “неорганічності” автобіографії для автохтонної традиції на неї накинулися прибічники культурного націоналізму. “Автобіографія не китайська культурна форма, а християнська,” пише Ф.Чін, резонно пов’язуючи її з жанром сповіді та свідченнями Нового Заповіту. Зазвичай, предметом дебатів є не стільки естетика, скільки (нерозривна з нею) етика. Західна цивілізація, заснована на релігії, протиставляється східній (конфуціанській), що начебто ґрунтується на історії і вважає за найвищу цінність особисту помсту (дійсно, від християнської любові далеко). Дві різні за змістом цивілізаційні моделі втілюються в різних жанрових утвореннях; західна – в автобіографії з її схемою піднесення, падіння та спокути (та її еквіваленті – трагедії); східна – в конфуціанській формі зводу, що передає мудрість та сутність воїна.

І однак, історичний контекст виявляє у позірній несумісності логіку й навіть неминучість. Необхідність створювати свої – що знаменно, фіктивні – “автобіографії” впливала з суворих імміграційних законів, які дозволяли в’їзд до США лише найближчим родичам азіатів, котрі вже перебували там. Отже, як їх називали, “паперові”

“батьки” й “діти” мали вивчити напам’ять вигадані сімейні історії – перевірка була серйозною. В результаті за умов відсутності документів справжні біографії ховалися, “забувалися”, трималися у таємниці, що утруднювало, ба й унеможливлювало для нащадків відтворення дійсних сімейних історій. “Написання “автобіографій” у цей період китайсько-американської історії стало асоціюватися з конструюванням фіктивних ідентичностей із стратегічними цілями”⁶⁸, зазначає дослідник С.Суміда. А далі, власне кажучи, Чін формально має рацію – значна частина ранніх прото-автобіографічних творів належала до т.з “визнань” (або сповідей), що створювалися під впливом християнських місіонерів в китайських кварталах, до того ж часто жінками, врятованими від проституції (“навчання їх англійській мові було скероване на надання їм можливості не лише читати Біблію, а й сповідатися у своєму гріховному язичницькому минулому, і тим самим розчистити шлях до нового християнського життя”)⁶⁹. Не можна скидати з рахунку і грандіозну роль автобіографічного начала в американській традиції, де воно на різних етапах національної історії набувало форми розмаїтих, хоч і генетично пов’язаних модифікацій, – від релігійної, пуританської, до оповідей втеклих рабів-негрів, від придивляння до власної душі трансценденталістів до публічних оголень кінозірок та політичних діячів...Варіант автобіографії, що змальовував “шлях нагору”, мав особливу привабливість для нових іммігрантів. Відтак, розквіт цього “чужого” жанру здається для азіато-американської словесності не просто закономірним, а й внутрішньо виправданим.

Ще одна риса сучасної літератури американських азіатів – притаманна багатьом її творам жанрова невизначеність, синкретичність. Скажімо, “Жінка-воїн” та “Чоловіки-китайці” Кінгстон презентувалися публіці як мемуарна “література факту”, хоч сама авторка опирається ототожненню її з нараторкою. Цікава багатошарова мотивація таких жанрових контамінацій: зовні йдеться про освячену часом видавничу політику, спрямовану на підігрівання читацького інтересу фактографічністю оповіді. Глибше бачимо усвідомлену авторську тактику, мета якої полягає у винесенні творів за дужки будь-яких усталених категорій – етнічних, гендерних, жанрових. Творчість для Кінгстон – “один безперервний потік”, і в наступному романі вона мала намір продовжити “розсування жанрових кордонів” за рахунок

використання метанаративу⁷⁰. А це вже вказує на вписаність до постмодерністського проекту з його принциповою епістемологічною непевністю, руйнуванням меж між реальністю та вигадкою, химерною грою ілюзії та дійсності й деміургічними претензіями автора (або тексту). Але з іншого боку простежується паралель і з давньосхідним світовідчуттям. Ось, наприклад, який виникає перегук: Кінгстон коментує текстуальне чергування “голосів” героя-чоловіка та автора-жінки як “гру інь та ян”. А дослідниця далекосхідної культури Т.Григорьева пише так: “...все одночасне – і інь, і ян, і відцентрове, і доцентрове...Природа явища визначається співвідношенням інь та ян, котрі постійно взаємообертаються, присутні одне в одному...Звідси схильність до ...невизначеності, незавершеності, недовомовленості, що обумовила характер художнього мислення та людської поведінки”⁷¹. На думку вченого, лише сьогодні Захід і Схід “дозрівають” до взаємопродуктивної (а не колонізуючої) “зустрічі”. Але Захід, на думку багатьох, переживає добу постмодерну (або лише щойно вийшов з неї). Відповідно, у випадку азіато-американської культури можна говорити про симбіоз етнокультурних тенденцій із постмодерністськими, що породжує нові художні смисли.

Азіато-американське письменство поділяє з іншими літературами меншин ще один парадокс, пов’язаний з категорією символічного “голосу”. Набуття його звично асоціюється з легітимізацією мовця як повноправного суб’єкту. Недарма збірним символом американо-азіатського жіноцтва, позбавленого права на самовираження, стає у Кінгстон образ дівчинки, яка не говорить, – не хоче? не може?, – підсилений актом підрізання нараторці язика. Дискурс меншин часто подається читачеві як порушення заборони на мовлення, як прорив до власного голосу; з “виказування секрету” починаються, наприклад, як романи негритянських письменниць Е.Вокер “Колір пурпурний” та Т.Моррісон “Найблакитніші очі”, так і “Жінка-воїн” М.Х.Кінгстон. Але водночас, вказує Д.Соммер, певні етнічні (або за її термінологією, “партикуляристські”) тексти нібито навмисно утруднюють своє розуміння, тим самим опираючись полегшеному варіанту універсалізму. Адже зіткнувшись з відмовою у розумінні, читач змушений буде уповільнити свій рух, затриматися на межі між контактом та підкоренням “перед тим, як тиснути на партикуляристську літературу,

щоб вона відмовилася від культурних відмінностей заради універсального смислу”⁷². Хоч така стратегія розцінюється науковцем не як абсолютне заперечення “входження до тексту”, а як проміжний крок до розширення горизонтів очікування, все-таки як узгодити “негостинність” текстів з бажанням говорити і бути почутими? Один з варіантів відповіді пропонує Кінгстон, для якої письмо завжди пов’язувалося з “таємністю”. Все має бути висловлене, наполягає вона – проте не завжди “відкритим текстом”(ось вони, натяки, недомовки, граціозна лаконічність давньої традиції!)

Така вона, азіато-американська література – невід’ємна від історії людей, нащадки котрих створюють її, та сотнями ниток пов’язана із сьогоденням; вона замішана на багатотисячолітній традиції Сходу та впевнено оперує сучасними літературними техніками Заходу; вона сповнена парадоксів і водночас сприймається як цілісне явище. Наші увага та інтерес до неї неодмінно обернуться розширенням інтелектуальних, естетичних, нарешті, людських обріїв.

- ¹ Kim E. H. *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context.* – Philadelphia: Temple Univ. Press, 1982. – P.III.
- ² Див. перший розділ цієї книжки.
- ³ Lim Sh G-L., Ling, A. *Introduction // Reading the Literatures of Asian Americans.* Ed. S Geok-Lin Lim & Amy Ling. – Philadelphia: Temple Univ. Press, 1992. – P.3.
- ⁴ Див. перший розділ цієї книжки.
- ⁵ Денисова Т.Н. Літературний процес ХХ сторіччя // Вікно в світ. – 1999. – №5. – С.72.
- ⁶ Solberg S.E. *Afterword // Shawn Wong. Homebase.* – A Plume Book, 1991. – P.100.
- ⁷ *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature.* Ed. by J.P.Chan, F.Chin, L.F.Inada, S.Wong. – N.Y.: A Meridian Book, 1991. – P.XI.
- ⁸ Hong M. *Introduction // Growing Up Asian American.* An Anthology. Ed. & with introd. by M. Hong. – N.Y.: William Morrow & Co, 1993. – P. 15.
- ⁹ Саїд Е. Орієнталізм. Пер.В.Шовкуна. – К.: Основи, 2001. – С.13.
- ¹⁰ Yamada M. *Looking Out // New Worlds of Literature.* Ed.by J.Beaty, J.P.Hunter. – N.Y.-L.: W.W.Norton & Co, 1989. – P.183
- ¹¹ Song C. *Heaven // New Worlds of Literature.* Ed.by J.Beaty, J.P.Hunter. – N.Y.-L.: W.W.Norton & Co, 1989. – P.26.
- ¹² Вже в наші часи культурного підйому азіато-американців було перекладено та видано частину написів, яка збереглася (Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island, 1910-1940, San Francisco: HOC DOI, 1980).
- ¹³ Lim Sh. G.-L., Ling A. *Op.cit.*, p.5.
- ¹⁴ Yamauchi W. *And the Soul Shall Dance...// New Worlds of Literature.* Ed.by J.Beaty, J.P.Hunter. –N.Y.-L.: W.W.Norton & Co, 1989. – P.69.
- ¹⁵ Dinnerstein L., Nichols R., Reimers D. *Natives and Strangers. Blacks, Indians and Immigrants in America.* 2nd ed. – N.Y. – Oxford:Oxford Univ. Press, 1990. – P.216.
- ¹⁶ Yamauchi W. *Op.cit.*, p.93.
- ¹⁷ Wong S. *Homebase.* – A Plume Book, 1991. – P.24-25.
- ¹⁸ Sowell Th. *Ethnic America. A History.* – N.Y.: Basic Books, 1981. – P.140.
- ¹⁹ *Ibid.*, p.135.
- ²⁰ Dinnerstein L., Nichols R., Reimers D. *Op.cit.*, p.197.
- ²¹ Цит. за Pat Ryan. *Ethnic Stereotypy Meets Multiculturalism: Some Pictures and Texts.* Typescript, 1992. P.3.
- ²² *Growing Up Asian American*, p.111.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ Okita D. *In Response to Executive Order 9066: All Americans of Japanese Descent Must Report to Relocation Centers// New Worlds of Literature.* Ed.by J.Beaty, J.P.Hunter. – N.Y.-L.: W.W.Norton & Co, 1989. – P.722.
- ²⁵ Bak H. *One Nation under God? The Interplay of Ethnicity and Religion in Contemporary US Multicultural Literatures.* Presentation at the Salzburg Seminar, March 15, 2001. Typescript. P.1.
- ²⁶ Nunez S. *Chang // Growing Up Asian American*, p. 364.
- ²⁷ Taylor Ch. *Multiculturalism and "The Politics of Recognition".* Princeton: Princeton UP, 1992. – P.29.
- ²⁸ *Ibid.* P.31.
- ²⁹ *Ibid.* P.29.
- ³⁰ Цит. за Dinnerstein L., Nichols R., Reimers D. *Natives and Strangers. Blacks, Indians and Immigrants in America.* 2nd ed. – N.Y. – Oxford: Oxford UP, 1990. – P.198.
- ³¹ Kim E. *Op.cit.*, p.IX.

- ³² Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., Наука, 1976. – С.165.
- ³³ Growing Up Asian American, p.111.
- ³⁴ Chin M. The Phoenix Gone, The Terrace Empty. – Minneapolis, Milkweed Editions, 1994. – P.16.
- ³⁵ Wong S. Op. cit., p.83.
- ³⁶ Goldberg D.T. Introduction: Multicultural Conditions // Multiculturalism. A Critical Reader. Ed. by D.T.Goldberg. – Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1997. – P.12.
- ³⁷ Caws P. Identity: Cultural, Transcultural, and Multicultural // Multiculturalism, P.376.
- ³⁸ Григорьева Т.П. Дао и Логос. Встреча культур. – М., Наука, 1992. – С.23.
- ³⁹ The Big Aiiieeeee! P.14.
- ⁴⁰ Backtalk. Women Writers Speak Out. Interviews by Donna Perry. – New Brunswick, NJ.: Rutgers Univ. Press, 1993. – P.174.
- ⁴¹ Caws P. Identity: Cultural, Transcultural, and Multicultural // Multiculturalism, P.383.
- ⁴² Цит. за Bak H. Op. cit., p.3.
- ⁴³ Kim E. Op. cit., p.XIV.
- ⁴⁴ Hassan I. Pluralism in Postmodern Perspective // Hassan I. The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture. – Ohio State Univ. Press, 1987. – P.167.
- ⁴⁵ Goldberg D.T. Op. cit., p.14.
- ⁴⁶ Bak H. Op. cit., p.1.
- ⁴⁷ Цит. за Bak H. Op. cit. P.7.
- ⁴⁸ Mukherjee B. Hindus // New Worlds of Literature. – P.954.
- ⁴⁹ Backtalk. P.193.
- ⁵⁰ Первомайський Л.Твори в 7 томах, т.5. З глибини. Балади народів світу. – К.: Дніпро, 1986. – С.295-96.
- ⁵¹ Саїд Е. Цит. твір., с. 102.
- ⁵² Дещо інший аспект цієї проблематики розглядає С.Павличко (див. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. – К.: Основи, 2000. С.202-203).
- ⁵³ Hwang D.H. M.Butterfly. – A Plume Book, 1988. Докладніше ця п'єса аналізується у окремій статті цієї книжки.
- ⁵⁴ Ibid. P.99.
- ⁵⁵ Dinnerstein L., Nichols R., Reimers D. Op. cit., p.197.
- ⁵⁶ Woo M. Yellow Feminist // New Worlds of Literature. P.133.
- ⁵⁷ Kim E. "Such Opposite Creatures": Men and Women in Asian American Literature // Michigan Quarterly Review 29 (Winter 1990). – P.69.
- ⁵⁸ The Big Aiiieeeee! P.26.
- ⁵⁹ Cheung King-Kok. Of Men and Men. Reconstructing Chinese American Masculinity// Other Sisterhoods. Literary Theory and US Women of Color. – Urbana & Chicago: U-ty of Illinois Press, 1998. – P. 174.
- ⁶⁰ Backtalk. P.179.
- ⁶¹ Cheung King-Kok. Op. cit., p.194.
- ⁶² Geok-lin Lim S. Feminist and Ethnic Literary Theories in Asian American Literature //Feminist Studies. Vol.19, #3. Fall 1993. – P. 577.
- ⁶³ Hillis Miller J. Narrative //Critical Terms for Literary Study. Ed. by F.Lentricchia, T.McLaughlin, – Chicago & L.: The U-ty of Chicago Press, 1990. – P.69.
- ⁶⁴ Kingston M.H. The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood among Ghosts. – Pan Book, 1981. – P.53.

⁶⁵ Див. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – С.120.

⁶⁶ Гуревич А.Я. Культура Средневековья и историк конца XX в.// История мировой культуры. Наследие Запада. – М.: РГГУ, 1998. – С.292.

⁶⁷ Мелетинский Е.М. Введение... С.281.

⁶⁸ Sumida S. Afterword // Growing Up Asian American, p. 401.

⁶⁹ Ibid., p.402.

⁷⁰ Backtalk. P.176.

⁷¹ Григорьева Т. Чит. твір. С. 55.

⁷² Sommer D. Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas. -- Cambridge, MS: Harvard Univ. Press, 1999. –P. IX.

Діалектика “присутності/відсутності” як текстуальна стратегія конструювання іншокультурної ідентичності (на матеріалі новели С.Нуньєс «Чанг»)

Процес глобалізації з його тенденцією до руйнування географічних, національних та культурних кордонів приводить, серед інших наслідків, і до перегляду традиційних уявлень про природу ідентичності. Проте реакція різних суспільних груп на ці зміни істотно варіюється в залежності від їхньої історично детермінованої центральності / маргіальності у відповідному публічному дискурсі. Для західної постмодерної свідомості зрушення в епістемологічній парадигмі сигналізують знецінювання фіксованої, статичної ідентичності та децентралізацію й розпорошення суб'єкта. А ось теорія меншин (subaltern theory) продовжує триматися за те, що Коко Фуско (слідом за Г.Ч.Співак) називає “стратегічним есенціалізмом”, тобто, за таку критичну позицію, що “виправдовує концепт ідентичності як політично необхідний, хоч і не позаісторичний або незмінний”¹.

Несхожість у підходах пояснюється, передусім, неймовірними зусиллями, докладеними різноманітними меншинами для завоювання права на ідентичність, яка щільно корелює з поняттям суб'єктності та здатністю бути автономним “агентом” історії. Отже, розмірковує Г.Л.Гейтс, теоретики, які виступають із позицій маргіалізованих груп, опиняються перед непростю дилемою: з одного боку, необхідно “демонтувати” ті ідентичності, яким (і через посередництво яких) ці групи історично мали підкорюватися і які, таким чином, виступали як інструменти підпорядкування. З другого ж, “активна відмова від концепту ідентичності може поставити під удар нашу колективну дієздатність (agency)”². Гроно питань, так чи так пов'язаних з ідентичністю, зберігає своє центральне положення серед культурних завдань, що стоять перед расовими / національними / етнічними меншинами та постколоніальними націями. На думку голландського дослідника Г.Бака, “досвід входження до “нової” мультикультурної Америки означає, насамперед, процес формування та реформування ідентичності”³. Боротьба за неї відбувається на перетині “особистого” й “культурного” первнів кожного індивідууму; проте в силу необхідності це “поле битви” стає також “ареною взаємодії, діалогу та перемовин, пошуків культурного “середнього простору” як запоруки

виживання”⁴. Безперечно, найважливішу роль у (ре)конституюванні ідентичності у США відігравали й продовжують відігравати чинники раси, етносу, гендеру, культури та релігії. Водночас, до цього процесу можна підійти й з іншого боку, а саме, дихотомії (або, радше, діалектики) “присутності/відсутності”, яка нерідко репрезентується в етнічно маркованих текстах грою “заперечення/твердження”.

У цій розвідці зазначена діалектика аналізується на прикладі новели Сігрід Нуньєс “Чанг”, що має значною мірою автобіографічний характер. Рушійною силою оповіді є намагання нараторки (ре)конструювати ідентичність її покійного (тобто відсутнього) батька. Нараторка, яку можна з повним правом позначити наліпкою “зроблено в Америці” (а де ще могла б з’явитися на світ дівчина, батько якої має шанхайсько-панамське коріння, а мати – американка німецького походження?), задає батькові запитання про “дивні” й “неймовірні” речі, що вона їх чує про китайців. Його стандартна відповідь – “китайці такі самі, як усі”. Вона ж переконана у тому, що “він був не такий, як усі”. Які соціальні, культурні та психологічні обставини зумовили діаметральну протилежність між самоідентифікацією батька та його сприйняття дочкою? Видається, до неї призвели зміщення у бажаному образі себе, що відбулися в іммігрантів другого та третього покоління порівняно з першим. В той час, як “батьки” всіма силами прагнули до (принаймні вербального) знищення, стирання своєї очевидної “відмінності” від “всіх інших”, під якими у даному контексті слід, передусім, розуміти домінантний культурний сегмент населення США – білих американців англо-саксонського походження та протестантського віросповідання (т.з. WASP), біологічні й символічні “сини” та “дочки” наполягали на відновленні цієї відмінності у правах як підґрунтя своєї ідентичності. Цей поворот характеризує динаміку концепту ідентичності у багатьох етнічних груп Америки. Можна представити його як тріаду, де тезу формує всепоглинаюче бажання бути сприйнятими як “американці” (унітарна асимільована ідентичність); антитезу створює визначення себе як “американців-через-рисочку” (афро-американці, азіато-американці тощо) з наголосом на першому компоненті (що дає в результаті також переважно унітарну ідентичність, але з перенесенням центру ваги на етнічний компонент), і синтез, формула якого зовні залишається незмінною, проте обидва елементи отримують у ній однаковий наголос (плюралістична/множинна ідентичність).

Обидві неприйнятні альтернативи, зафіксовані, як відомо, Ч.Тейлором, – і відмова в усякому визнанні, і спотворене, неправильне бачення – широко побутували в американському суспільному середовищі щодо расових та етнічних меншин, внаслідок чого американці азіатського походження опинилися в ситуації, що їй, нагадаємо, Елейн Кім підсумувала як “не-вибір – бути або іншими та нижчими, або такими самими та невидимими, між вічними чужинцями та асимільованими знаками”⁵. На ранніх етапах прибульці з Азії до США, що зіткнулися зі стіною невизнання, часто обирали однаковість і невидимість. Декларація “я – американець”, яка виступала підтвердженням їхньої “присутності” в країні, водночас відкидала (заперечувала) власну расову/культурну “відмінність” (теза). Протилежний варіант “не-вибору”, тобто пошуки ідентичності, відмінної від тієї, яку нав’язливо насаджує домінантна культура, пропонував культурний націоналізм із його акцентом на належності до іншої расової/національної спільноти. Ствердження своєї відмінності (“я – азіат”) несло у собі заперечення “американськості”, зводячи її до стану відсутності (антитеза). Проте у конструюванні власної “самості” на підвалинах групової належності виявилися свої, і вельми небезпечні, підводні камені. Розуміння ідентичності як об’єднання, “як близькості та спорідненості, що поєднують людей, які ідентифікують себе таким чином”, амбівалентне за своєю природою, нагадує відомий дослідник проблем мультикультуралізму Д.Т.Голдберг. Воно може мати неоднозначні наслідки, оскільки “зв’язок” здатний легко перетворитися на “мотузку”, що “утримує всередині людей, які не хочуть там бути”, вимагаючи від них беззастережної расової солідарності⁶. Отже, хоча прихильність до монокультури жодним чином не відійшла в минуле, сьогодні її у багатьох випадках поступово замінює уявлення про ідентичність як про простір, де зливаються різноманітні культурні струмені. Як зазначалося, трактування ідентичності не як статичної мозаїки, а як мінливого й рухомого процесу зіткнень та узгоджень між великою кількістю голосів, культур і уявлень, відкриває глибинні зв’язки між мультикультурним та постмодерним проектами, втілені у принципі плюралізму, що є ключовим для обох. Стан перебування “між культурами” або всередині декількох культур, який у минулому призводив (і все ще може призвести) до внутрішнього розщеплення,

нині набуває нового, позитивного потенціалу. Не остаточний і невідворотний розрив із корінною культурою заради набуття нової; і не відчайдушні спроби триматися за неї всупереч будь-яким впливам і тискам; а третя можливість – їхнє поєднання через трансформацію – визначає сьогодні вибір багатьох азіато-американців, що віддзеркалюється у їхній літературі. Зазвичай, не всі прагнуть до подібного злиття культурних горизонтів. З точки зору деяких дослідників, стосунки загальноамериканської культури зі здобутками вихідців з країн Азії можуть бути визначені лише як “смертельні обійми”, які на різних історичних етапах набували більш або менш гвалтовних форм – від прямого насильства до етнічного маскараду⁷. Проте, якщо письменник все-таки віддає перевагу багатофокусному баченню ідентичності, завдання його відтворення на текстуальному рівні потребує подолання звичних дихотомій за допомогою низки стратегій, і до їхнього аналізу в уже згаданому тексті ми тепер і перейдемо.

Новелу Сігрід Нуньєс можна прочитати як звіт про подорож нараторки до глибин індивідуальної та родинної пам’яті, про її рейди у минуле, або про її особисте, хоча формально й об’єктивоване розслідування, спрямоване на відтворення ідентичності батька на підставі вельми нечисленних і часто суперечливих свідчень. При цьому в підмурівку її задуму лежить не лише бажання виправити несправедливість щодо батька, спричинену відсутністю в його родині чуйності та розуміння, а й більш “егоїстичний” імпульс: (ре)конструювання батькового образу необхідне нараторці для відчуття власної цілісності, її майже “детективна” наполегливість продиктована нагальною потребою в адекватному самовизначенні. Як наслідок, текст набуває рис “лікування через вимовляння” (*talking cure*), знайомих із багатьох творів представників етнічних меншин: сам акт оповідання історії, хоча б у хаотичній, неповній або внутрішньо неузгодженій формі, виконує цілющі (“з’єднувальні”) функції щодо розколотого “я” наратора, персонажа або спільноти у цілому. Стратегії, застосовані авторкою для досягнення її мети, включають перевертання расових та гендерних стереотипів (на противагу традиційним уявленням китайської культури, чоловік (батько) представлений тут слабким, а жінка (мати) сильною); текстуальну гру з власними іменами; особливі прийоми створення візуальних та

слухових ефектів; фрагментарність структури, що нагадує мозаїчну головоломку (окремі абзаци відділені один від одного просторовими прогалинами); широке інтертекстуальне поле (зокрема, до нього залучені роман Перл Бак “Гарна земля” та казка Г.Х.Андерсена “Соловей” як джерела розхожих кліше щодо “Китаю”); гру слів, виправдану батьковим поганим володінням англійською мовою; поліфонію – у просторі тексту слово для “свідчень” надається багатьом голосам, що належать членам родини покійного батька, його сусідам, начальникові та лікареві.

Виконання місії, взятої на себе нараторкою, ускладнюється “опором матеріалу”, вимагаючи від неї не лише заповнення істотних лакун у плетиві фактів, із яких має скластися образ батька, а й подолання його звичної родинної маски, що за багато років замінила обличчя (воно здавалося дочці позбавленим будь-якого виразу, “глиняним”, ніби в нього ще “не вдихнули життя”). На думку нараторки, він “навмисно підганяв себе під стереотип: зовні незворушний, мало помітний, смішний китайчук”⁸. Якщо скористатися з класифікації Роберта Лі, який досліджує репрезентацію азіато-американців у популярній культурі, то з виділених ним шести стереотипів, які “показують людину зі Сходу як чужорідне тіло, що являє загрозу американській національній родині – забруднювач, кулі, збоченець, “жовта загроза”, представник зразкової меншини та косоокий”⁹, – личина, яку вимушено пред’являє світові батько нараторки, найбільш відповідає чомусь середньому між кулі й ідеальним іммігрантом (він працює, не покладаючи рук, щоб забезпечити всім необхідним духовно чужу йому та ще й виключно жіночу родину (“самі лише дівчата – оселя повна жінок – кошмар чоловіка-китайця!”¹⁰). Проте навіть такий відносно позитивний імідж аж ніяк не влаштовує дочку, яка намагається зірвати машкару, щоб побачити (або, ймовірніше, нафантазувати собі) справжнє обличчя батька як окремішньої людини й водночас як багатокультурного американця.

Придивимося ближче до стратегій, тією чи тією мірою пов’язаними із деконструюванням опозиції “присутність/відсутність”. Описуючи по кроках рух читача під час “читання” тексту (тобто конструювання його значення/значень), представники різних теоретичних шкіл (наратологи, прихильники рецептивних методологій, семіотики)

наголошують на важливості – більше того, обов’язковості, – у цьому процесі наявності прогалин (пробілів, пропусків, умовчань – gaps, omissions). Як констатує В.Ізер, “жодна історія не може бути розказана у всій повноті. По суті, вона набуває динаміки лише за допомогою неминучих умовчань. Отже, коли переривається потік, і нас починають вести у неочікуваному напрямі, нам надається можливість ввести у дію власну здатність до встановлення зв’язків – для того, щоб заповнити прогалини, залишені самим текстом”¹¹. Приблизно про те саме говорить і У.Еко, характеризує “інтерпретаційну подорож”, здійснювану читачем, як співпрацю, коли читач на підставі інтертекстуальних фреймів долає текстуальні недовомовленості й робить передбачення щодо подальшого розвитку фабули, які підтверджуються або спростовуються текстом¹². Герменевтичний аспект читання як раз і полягає у наших (читацьких) варіантах заповнення прогалин тексту за допомогою гіпотез, що далі або справджуються, або відкидаються, і у цьому відношенні текст Нуньєс нічим не відрізняється від інших. Проте, на відміну від більшості текстів, де прогалини сховані в глибині оповіді, тут вони (бодай частково) графічно виведені на поверхню, підкреслені фізично-просторовою організацією нарративу – він складається з вісімнадцяти “фрагментів”, відділених один від одного білими смугами незаповненого паперу. У розвідці “Карти уяви” (2004), що розвиває розлоге порівняння письменника з картографом, Пітер Терчі приділяє увагу і “білим плямам”, констатуючи, що “карти характеризуються тим, що на них позначено, але інколи більше говорять про себе тим, що вони залишили поза своїми межами”¹³. “Білі плями” можуть репрезентувати як незнання, так і навмисне приховування (у новелі Нуньєс актуалізовані обидві ці можливості – з одного боку, нараторці надто багато невідомо, “море” цього невідомого значно перевищує маленькі “островки” наявної у неї інформації і, отже, проривається на сторінку білою порожнечою; з другого ж, її мати, головне джерело відомостей, окрім того, що вона “також не знала багатьох речей, багато чого забула або була непевна” – “багато про що вона *ніколи б не розповіла* (курсив мій – Н.В.)”. Терчі наголошує на тому, що “спрацьовує не стільки сам пропуск, а радше матеріал по обидва його боки, заряджені об’єкти, що створюють електростатичне поле. Якщо навколо пропусків або всередині них нічого немає, вони

нічого не значать”¹⁴. Поступово (але аж ніяк не у хронологічному порядку) ділячись з імпліцитним нараті кожним відомим їй дорогоцінним фрагментом знань/споминів про батька, нараторка залишає між ними евокативні білі прогалини, які приводять у дію уяву читача. В результаті створюється враження, ніби нам відомо про героя більше, ніж скупі “байти” інформації, подані за начебто довільною логікою пригадування, – до реально “присутніх” фактів додаються нафантазовані читачем “відсутні”, образ батька оповивається серпанковою аурою уяви.

Немаловажну роль у загальному патерні тексту відіграють висловлювання, що ґрунтуються на тропі літоти. Згідно з лінгвістичними дефініціями, цей прийом полягає в особливому застосуванні негативної конструкції, у навмисному применшенні, вжитому для створення певного стилістичного ефекту. “Це не чисте заперечення, а заперечення, що включає ствердження”, зазначає І.Гальперін¹⁵. Ступінь позитивного значення тут дещо послаблений порівняно з прямим твердженням, проте таке значення у літоті, без сумніву, присутнє. Ця дуалістичність співвідносна, на нашу думку, з аргументацією Ж.Дерріда про те, що у будь-якій присутності на момент створення значення (сигніфікації) вже “живе” відсутність або відмінність, яка, своєю чергою, ніколи не є даністю, а завжди продуктом. За словами Дж.Каллера, “ретельна теорія має переміщатися назад і вперед між цими перспективами..., котрі ніколи не приводять до синтезу. Кожна з них демонструє помилковість другої у нерозв’язній зміні позицій, що чергуються, або в апорії”¹⁶. На рівні риторики літота підштовхує реципієнта до типологічно подібної ментальної операції – руху вперед і назад між ствердженням і запереченням.

Доречність цього тропу в процесі формування азіатоамериканської ідентичності підсилюється специфічним досвідом китайців і японців у Новому Світі, який часто змушував новоприбульців відмовлятися від правдивої ідентичності заради фальшованої. У попередній статті йшлося про те, що за імміграційними законами лише найближчі родичі осіб азіатського походження, які вже мешкали у США, отримували дозвіл на в’їзд до країни; через це тисячам людей довелося перетворитися на, як їх називали, “паперових” синів і племінників абсолютно незнайомих їм людей. Боячись викриття, вони ховали або знищували будь-які справжні посвідчення своєї

особи. З плином часу дійсні життєві історії, реальні сімейні зв'язки забувалися, людина все смутніше пам'ятала, ким же вона є насправді, що призводило до непевності в ідентифікуванні, яка, попри зовсім іншу етіологію, має зовнішню подібність до постмодерної епістемологічної невизначеності.

Отже, як саме структури, засновані на літоті, працюють у тексті Нуньєс?

“У школі або на дитячому майданчику, або, можливо, дивлячись телевизор, я чую щось про китайців – щось дивне, неймовірне. Я запитую про це свого батька. Він має знати, чи правда, скажімо, що китайці їдять паличками.

Він знижує плечима. Він прикидається, що не розуміє. Або він сердиться і каже: “Китайці такі самі, як усі”[...]

Правда, що китайці пишуть справа наліво?

Китайці такі самі, як усі.

Правда, що вони їдять собак?

Китайці такі самі, як усі.

Правда, що вони всі комуністи?

Китайці такі самі, як усі.

Що таке китайські тортури водою? Що таке перев'язування ніг? Хто такий мандарин?

Китайці такі самі, як усі.

Він був не такий, як усі”¹⁷.

Чому б нараторці не сказати прямо, що її батько був відмінним (або іншим) від “усіх”? З одного боку, вжита нею граматична конструкція “проситься” сюди на вимогу синтаксичного паралелізму, як відповідь на мовленнєву модель, застосовану батьком. З другого ж, небажання скористатися з терміну “відмінність” може бути спричинене і його стигматизацію та дискредитацією з боку панівного дискурсу (“інший” як “нижчий” або “небезпечний”). На нашу думку, конструкція, обрана нараторкою, дозволяє їй в одному дискурсивному акті ствердити як унікальність її батька (пов'язану не лише з його примхливо змішаним расовим корінням, а й з унікальністю кожної індивідуальності), так і його “засадну людськість”, якщо скористуватися виразом Г.Л.Гейтса. Пряме (“негативне”) значення й перенесене (“позитивне”) водночас матеріалізуються у літоті, тим самим підриваючи спрощені постулати

(етнічних) опозицій. Завдяки такій техніці суб'єкт постає разом і “таким, як всі”, тобто, належним до людства – істина, яка тривалий час не була такою вже аксіоматичною стосовно представників меншин – і “не таким, як усі”, тобто таким, що вирізняється своїм конкретним місцем у світі та неповторною індивідуальністю. У цей спосіб наратив рятує його від потрапляння у пастку “або-або”, тобто позиціювання або як вічного “чужинця”, або як вічного “невидимки”.

Дещо по іншому наратор оперує риторичними прийомами, близькими до літоти, у наступних двох прикладах.

“У нашій оселі не було нічого китайського. Жодних предметів, зроблених з бамбуку або яшми. Жодних лакованих скриньок. Жодних розмальованих сувоїв або віял. Жодної каліграфії. Жодних гаптованих шовків. Жодних Будд. Жодних паличок серед столового срібла, жодних піал для рису або чайних сервізів. Жодного китайського чаю або женьшеню, або соєвого соусу в буфеті.[...] Жодних драконів на китайський Новий рік”¹⁸.

Як бачимо, у цьому уривку наведений перелік предметів, які у середньостатистичній західній свідомості асоціюються з Китаєм, і які, за свідченням нараторки, “демонстративно відсутні” у її родинному хронотопі. Навіщо тоді перераховувати їх у такій кількості та з майже болісною увагою до деталей? Для простого надання інформації про їхню відсутність вистачило б першого речення, після якого можна було б ставити крапку. Проте завдяки переліку в тексті виникає ностальгійна нота. Створюється враження, що нараторка сприймає факт відсутності всіх цих речей у її життєпросторі під час дитинства та юності, у роки формування її ідентичності, як сумну нестачу, і водночас стверджує їхню присутність у своєму теперішньому (на момент оповіді) культурному тезаурусі. Те, що цих речей не було навколо неї, залишилося непоміченим нараторкою тоді, коли вона “хотіла бути повністю американською дівчинкою з іменем на кшталт Сюзі Браун”. Але їхня відсутність впадає в око жінці, яка намагається повернути собі втрачений культурний спадок. Акт називання речей стає перформативним актом ствердження права на них, їхньої духовної апропріації.

У подібний спосіб констатується і відсутність ранніх фотографій батька. “Я ніколи не бачила жодної фотографії батька, знятої до його служби у війську. Я не маю уявлення, як він виглядав як дитина або

молодий чоловік. Я ніколи не бачила жодних фотознімків його батьків, або братів, або дядька Мі, або будь-яких інших родичів, або будинків, у яких він мешкав у Колоні чи Шанхаї”¹⁹. Перераховуючи візуальні образи, які або ніколи не існували у дійсності, або були невідворотно втрачені, але які водночас конче потрібні нараторці для надання конструйованій постаті батька вірогідності реальної людини (чіе буття у часі підлягає доведенню шляхом демонстрації матеріальних, фіксованих свідчень, у тому числі, фотографічних), вона тим самим інвокує їх до життя за допомогою власної уяви.

І ще один різновид літоти. “Його шафа була взірцем порядку. На верхній полиці, де він тримав капелюхи, лежали величезні запаси (їх вистачить, здавалося мені, на все життя) жуйки, льодяників від кашлю та м’ятних цукерок різних марок. На тій самій полиці лежали також його сигарети та сигари. У шафі пахло так, як від нього – тютюном, м’ятною жуйкою та трояндово-гліцериновим милом, яким він користувався для своєї сухої шкіри. Це не був неприємний запах”²⁰. В останньому реченні вжито один з різновидів літоти – конструкцію з двома запереченнями, яка ще менш категорична у ствердженні позитивної якості людини або предмету, ніж звичайна модель. Її застосування можна пояснити неоднозначним ставленням нараторки до батька, тим подвійним наративним фокусом, у якому вона його бачить, – як мовчазну, похмуру і дещо комічну постать, знайому їй з дитинства, що не викликала в неї особливого інтересу, сприймаючись як щось само собою зрозуміле, і як нестерпно загадкового незнайомця, якого їй конче потрібно пізнати у теперішньому. Відтак, її реакція на нього коливається між колишньою байдужістю і теперішньою зацікавленістю, що й породжує подвійне заперечення, яке включає в себе обидві позиції.

Динамічний процес заперечення/ствердження реалізується і через гру власними іменами, яка, почавшись із заголовку, пунктиром проходить крізь текст. Новела має назву “Чанг”, тобто постулює китайську ідентичність батька (майже невловимого означуваного). Проте вже на другій сторінці ми дізнаємося, що батько лише наполовину китаєць – він народився у Панамі, його мати була місцева жінка, і він отримав іспанське ім’я Карлос, а Чанг – це прізвище його батька. Коли після короткого перебування у рідних місцях батька

хлопчик потрапив до Сполучених Штатів, він став називатися “Чарльз Кіпріано Чанг” (характерна англізація імені). Після повернення з європейських фронтів Другої світової війни хлопець знову бере ім’я Карлос та іспаномовне прізвище своєї матері. Нараторка висуває низку однаково ймовірних (проте недоведених) припущень щодо причин такої зміни. Хоча б як там було, ствердження однієї складової свого спадку автоматично тягне за собою заперечення другої, а суть (китайське ім’я батька) назавжди залишається невідомою: “Важко повірити, що мій батько провів дитинство у Шанхаї під іменем Карлос, яке він навіть не міг правильно вимовити іспанською. Отже, в нього мало бути й китайське ім’я. І хоч в нашій родині ніколи не дізналися про нього, можливо, він користувався ним серед китайців”²¹. Те, що дружина й дочки не знають найінтимнішого факту про близьку людину, вочевидь, символізує глибину прірви, що розділяє їх, усвідомлення якої приходить до нараторки занадто пізно: “Ми, мабуть, здавалися йому такими ж чужими, як він нам. Для нього ми завжди мали бути “іншими”. Жінками. Демонами. Які нічим не відрізняються від інших демонів, не здатних розпізнати одного азіата від іншого... Мені доведеться прожити набагато довше, а йому доведеться померти, щоб я сповна відчула весь жах цього. А тоді я відчую його глибоко, болісно, як стрілу, що влучила у ціль”²².

Шкодуючи з приводу явно недостатньої кількості конкретних й точних фактів про батька, нараторка десь посередині тексту вигукує у відчай: “Я не можу винайти батька з того, що у мене є”. Але насправді це не так – відтворення його особистості, попри всі лакуни, нечіткість абрисів та непевність, усе-таки відбувається через текст. Звичайно, цей “батько” є текстуальним конструктором, чого свідомо й сама нараторка, підкреслюючи, що він схожий на “персонажа якоїсь історії у тому сенсі, що його треба вигадати”. Сам факт написання новели, тобто надання їй присутності у світі, заперечує неможливість завдання, проголошену нараторкою. Таким чином, діючи спочатку на синтаксичному рівні як риторичний прийом, літота поступово посідає у тексті статус всеосяжного тропу ствердження через заперечення, необхідного для реконструкції етнічної ідентичності не як фіксованої даності, а як постійного процесу.

- ¹ Fusco C. *Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity // Art Matters: How the Culture Wars Changed America*. – N.Y. & L.: New York Univ. Press, 1995. – P.65.
- ² Gates H.L. *African American Criticism // Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. Ed. by St.Greenblatt & G.Gunn. – N.Y.: MLA, 1992. – P.314.
- ³ Bak H. "One Nation Under God? The Interplay of Ethnicity and Religion in Contemporary US Multicultural Literatures". Presentation at a Salzburg Seminar Session, Thursday March 15, 2001. Manuscript. – P.1.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Kim E. Foreword // *Reading the Literatures of Asian Americans*. Ed. by Sh. Geok-lin & A.Ling. – Philadelphia: Temple Univ. Press, 1992. – P.XI.
- ⁶ Goldberg D.T. Introduction: Multicultural Conditions // *Multiculturalism. A Critical Reader*. Ed. by D.T.Goldberg. – Oxford, UK & Cambridge, US: Blackwell, 1997. – P.12.
- ⁷ Ma Sheng-Mei. *The Deathly Embrace. Orientalism and Asian American Identity*. – Minneapolis-L.: Univ. of Minnesota Press, 2000. – P.XV.
- ⁸ Nunez S. Chang // *Growing Up Asian American. An Anthology*. Ed. by M.Hong. – N.Y.: William Morrow and Co, 1993. – P. 373.
- ⁹ Lee R. *Orientalism. Asian Americans in Popular Culture*. – Philadelphia: Temple Univ. Press, 1999. – P.8.
- ¹⁰ Nunez S. Op. cit., p.365.
- ¹¹ Iser W. *The Reading Process: a Phenomenological Approach // New Literary History*. – 1971. – #3. – P.285.
- ¹² Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики читання. – Львів: Літопис, 2004. – С.62.
- ¹³ Turchi P. *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*. – San Antonio, Texas: Trinity Univ. Press, 2004. – P.33.
- ¹⁴ Ibid., p.49.
- ¹⁵ Galperin I. *Stylistics*. 3d ed. – M.: Vysšaja Škola, 1981. – P.246.
- ¹⁶ Culler J. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. – Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1982. – P.96.
- ¹⁷ Nunez S. Op. cit., p.361.
- ¹⁸ Ibid., p.368.
- ¹⁹ Ibid., p.367.
- ²⁰ Ibid., p.361.
- ²¹ Ibid., p.363.
- ²² Ibid., p.374.

**ІІІ. РОЗМАЇТТЯ НА СЦЕНІ: ТРАДИЦІЯ ТА ЕКСПЕРИМЕНТ
У ПОЛІКУЛЬТУРНІЙ ДРАМАТУРГІЇ США
ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ**

Процеси гібридизації та схрещування, аглютинації та інтеракції між різнорідними «поверхами» та «комірчинами» культури активно йдуть у всіх видах мистецтва, родах та жанрах літератури у США. Драматургія, зазвичай, також підлягає дії провідних тенденцій доби, але з поправками на свою родову та жанрову природу. Підкоряючись спільним для більшості західних країн закономірностям театральної-драматургічного й – ширше – загальнокультурного поступу, американська драма прокладає в їхніх межах власну траєкторію, обумовлену як спадщиною національних традицій, так і реаліями сьогодення.

В цілому, західна драма останніх десятиліть ХХ ст. зобов'язана своїм гідним подиву розмаїттям не так оригінальним творчим ідеям, як химерно-винахідливою комбінаторикою елементів найрізноманітніших художніх систем минулого. В цьому вона, по суті, вписується в загальні абриса постмодерної культурної моделі останніх десятиліть. “Цеглинка” для драматургічних конструкцій надходять як з напрочуд віддалених, так і з порівняльно близьких за часом культурних епох: від архаїчних ритуалів до театру абсурду, від середньовічних містерій до сюрреалістичних фантазмагорій, від вуличних вистав до традиційних далекосхідних театральних шкіл, від маньєристично-барокової постелізаветинської сцени до експериментів дадаїстів, від театру жорстокості Арто до епічного театру Брехта. Хоч, на мою думку, традиція “оповідання історій” продовжує утримувати в драмі свої позиції не менш міцно, ніж у прозі відповідного періоду, наративу доводиться й на кону поступатися місцем колажу, змонтованому з фрагментів “вторинної реальності”. Театр вносить до процесів, спільних для всієї постмодерної мистецької парадигми, свої корективи, пов'язані з його видовою природою, – відсутністю опосередкування тексту друкованою сторінкою, миттєвим зворотним зв'язком, ефектом колективної рецепції. Водночас у кожному випадку інваріант конкретизується та модифікується не лише творчою індивідуальністю письменника, а й семантико-поетологічними константами національних шкіл, які живлять драматургію різних країн і сьогодні, попри шалені глобалізаційні вихрі. За наявності потужного реалістичного струменя, для американських авторів останніх десятиліть характерне й широкі звернення до принципів умовного, не-міметичного театру, які дозволяють, на їхню думку, глибше розкрити духовний досвід

сучасної людини. Крім того, драматург наших днів значною мірою змушений поділяти свою колись одноособову авторську владу з іншими співтворцями вистави, насамперед, режисером та акторами.

Відносно “тишу” в сучасній драматургії США (яка, проте, аж ніяк не виключає з’яви цілого сузір’я цікавих імен) можна пояснити низкою причин. Не остання з них економічна: театру все складніше витримувати конкуренцію не лише із масово-технізованою індустрією відпочинку, а й з темпом життя, що дедалі прискорюється. Скорочення бюджетних асигнувань субсидованим трупам, нерентабельність традиційних постановочних моделей, боротьба театрів за виживання чинили прямий та непрямий вплив на драматургічну практику. Йдеться не лише про зменшення кількості постановок, а й про перевагу, яка віддається невеликим за обсягом п’єсам з обмеженим набором дійових осіб та нескладним оформленням, що якоюсь мірою стало визначати поетику нової драми. Хоч би як це парадоксально, деякі письменники визнають, що самі ці вимушені обмеження можуть стати джерелом нової свободи у поводженні з матеріалом.

З іншого боку, на думку більшості дослідників, доба, що розглядається, позначилася у світовому театрі перенесенням центру ваги з автора п’єси на постановника та виконавця. Ще на початку XX століття видатний реформатор сцени, англієць Е.Г.Крег пророчив: «Коли режисер навчиться сполучати лінії, кольори, рухи та ритм, він перетвориться на митця. Тоді в нас більше не буде потреби в драматургах. Наше мистецтво стане самостійним». Якоюсь мірою це пророцтво справджується: «найвидиміша» постать у сучасному театрі – це саме режисер, який перетворився на справжнього автора вистави. Стосовно її текстувальної сторони, то в хід часто йдуть класичні (або просто старі) твори; тексти, колективно народжені підчас репетицій методом імпровізації, або (в найкращому випадку) продукти спільних зусиль драматурга та режисера.

Режисерські пошуки цих десятиліть пов’язані зі спробами повернути театру його первинну функцію ритуалу, що об’єднує людей. Такі спроби виникають не вперше і завжди припадають на кризові моменти історії (як це було, скажімо, на рубежі XIX та XX ст.), коли фрагментованість, розпорошеність суспільства та втрата цілісності індивідумом набувають загрозливих масштабів. Хоча б яких розмаїтих

форм набували ці шукання, загальним для них залишається перегляд ролі сценічного слова як ядра театральної вистави, а відтак, й лідерства драматурга. Обґрунтовуючи концепцію “бідного” театру (тобто театру, який відмовився від усього, без чого він може обійтися, не припиняючи бути театром), всесвітньо відомий своїми експериментами польський режисер Єжи Гротовський стверджує, що «текст сам по собі не лежить у підґрунті театру». Засновник театральної антропології італієць Еудженіо Барба вторує йому: «Те, що театр висловлює словами, не є настільки важливим». У свою чергу, представник американського авангарду Роберт Вілсон робить наголос на тому, що «слова за своєю суттю не важливіші, ніж освітлення, простір та рух». Як бачимо, слово зміщується з центрального на вельми скромне місце як один з множини (здебільшого, невербальних) компонентів, котрі складаються в єдине дійство, покликане зруйнувати «четверту стіну» між виконавцями та глядачами. Таке розуміння природи театру породжує діяча нового типу – «тотального автора», якому підвладні всі елементи вистави. В США таким режисером-драматургом є, наприклад, вже згаданий Р.Вілсон.

Нехай на перший погляд це виглядає парадоксально, але поруч зі спробами відтіснити слово на периферію вистави в театральному житті сьогодення відбувається, здавалося б, протилежно спрямований процес – в багатьох п’єсах саме мова посідає місце справжнього «героя», центральної ланки всієї драматургічної конструкції. Насправді ж ці явища взаємопов’язані, оскільки є різними варіантами відповіді на «непрозорість» мови, її неоднозначну соціальну функцію, що постали як факт перед сучасною культурою.

У наступних статтях увагу зосереджено на деяких постатях і текстах сучасної американської драми, які, на мою думку, пропонують різні – і при цьому естетично цікаві – варіанти постановки (а подеколи й розв’язання) проблеми культурної множинності засобами театру.

Драматургія США на рубежі століть: відлуння минулого, поклики сучасності

Як уже зазначалося, окрім чинників, що діяли на весь західний театр, шляхи американської драматургії останньої третини минулого століття визначалися, з одного боку, живою присутністю національної традиції, а з другого – внутрішніми соціально-культурними процесами в країні, до яких слід, насамперед, віднести 1) децентралізацію театрального життя США, 2) економічні та соціальні чинники та 3) дедалі відчутніший вплив ідей та практики мультикультуралізму.

Для того, щоб правильно оцінити поточну ситуацію в американській драмі, варто згадати деякі засадничі моменти становлення її традицій. По-перше, драма – це один з “наймолодших” жанрів у доволі молодій американській культурі. У порівнянні з іншими літературними жанрами та видами мистецтва її автохтонний варіант виникає в Новому Світі зі значним запізненням (наприкінці XVIII ст.), причини якого нерозривно пов’язані з історичною долею нації. Серед цих причин слід назвати, насамперед, особливості світогляду людей, які закладали ідеологічні підвалини Сполучених Штатів, – пуритан з притаманною їм відразою до “легковажних” розваг, куди вони беззастережно відносили й театр. Таким чином, на офіційну підтримку діяльності в цій галузі годі було й сподіватись. Далі, не сприяли розвитку складної театральної справи й суворі природні та суспільні умови, в яких опинилися перші переселенці. Як зазначає історик театру, вони були “надто зайняті мистецтвом виживання” для того, щоб займатися організацією театрів – на відміну від суто літературних жанрів, драма, призначена для постановки, потребує значних матеріальних й часових витрат та колективної праці. Коли ж значну частину труднощів було подолано і, нарешті, виникли можливості трохи розважитися після виснажливої праці, у дію вступив ще один чинник – тривале невміння/небажання американської культури, що народжувалася, розірвати пуповину, яка з’єднувала її з прародительською – культурою європейською. Зокрема, в царині театру це виявлялося в тому, що новоутворені в Новому Світі театри довго задовольнялися старим європейським, зокрема, англійським репертуаром. Не випадково американська драма народжується на гребені загального патріотичного піднесення – війни за незалежність, проголошуючи засобами революційного класицизму національну ідею.

Протягом XIX ст. театр посідає значне місце в системі культури, що стає все більш урбанізованою. Проте, незважаючи на успішні кар'єри багатьох драматургів і появу низки не позбавлених цікавості п'єс, це не призвело до створення серйозної драми у загальнонаціональних масштабах – адже загальноприйняті погляди на театр концептуалізували його, здебільшого, в двох площинах – або як засіб морального виховання, або як розвагу. Першу функцію мала виконувати мелодрама – найпоширеніший жанр на американській сцені у XIX ст. Недвозначний розподіл персонажів на «гарних» та «поганих», значний сентиментальний струмінь, обов'язкова перемога добра над злом після серії неймовірних пригод та збігів – саме така поетика щонайкраще відповідала моральному почуттю та естетичним смакам аудиторії, яка охоче ідентифікувала себе з героями сльозливих історій. Другу потребу, що її мав задовольняти театр, – потребу у розвагах – забезпечували жанри комедії, мюзиклу, водевілю, які міцно утвердилися на Бродвеї, та специфічно американське утворення – “театр менестрелів”, що його інколи називають першим суто національним досягненням у театральній сфері. Цей своєрідний жанр експлуатував багаті фольклорно-естетичні ресурси вихідців з Африки (музичні, оповідні, гумористичні). Білі виконавці, намастивши обличчя паленим корком, пропонували захопленій публіці “справжні африканські розваги”, які полягали у феєрверку різноманітних номерів. Фантастична популярність менестрельських шоу обумовлювалася не лише мелодійністю негритянської музики або винахідливістю пародій, а й терапевтичним ефектом – адже приголомшеним технологічним вибухом середнім американцям дуже потрібно було відчувати, що в країні є хтось, ще більш гідний сміху, ніж вони самі. Отже, зробивши певний внесок у розвиток театральної культури США, XIX століття все-таки не дало національної школи драматургії.

Чесьть її створення (разом із титанічною працею, необхідною для цього) майже повністю випала на долю однієї людини – Юджіна О'Ніла (Eugene O'Neill, 1888-1953), який мало не самотужки підвів під будівлю американської драми міцний підмурівок та визначив напрями її розвитку на десятиліття вперед. Справжнім “днем народження” цього жанру на теренах США вважається дата прем'єри ранньої одноактівки О'Ніла – “Курс на схід, на Кардіфф” (“Bound

East for Cardiff”), що відбулася у 1916 році. Драматургічна діяльність письменника щільно пов’язана з рухом маленьких театрів, який саме в той час набрав сили під впливом європейських театральних новацій та власного незадоволення американських митців станом театру в США. Намагаючись звільнити його від комерційного тиску, який не давав змоги експериментувати або говорити з підмостків про серйозні речі, вони стали засновувати невеликі трупі осторонь бродвейських вогнів, де почали ставити новаторські за змістом та формою п’єси (як ми побачимо, ця модель регулярно повторюватиметься – з відповідними модифікаціями – у подальшому поступі американської культури). Саме в одному з таких театриків – “Провінстаун Плейерс” – і дебютував О’Ніл, як і багато інших драматургів першої третини століття. Його подальша творчість – це безперервний пошук. Не розвага, й не вузьколоба дидактика – театр, на думку письменника, має стати храмом, де можна буде долучитися незбагнених сил, які поєднують людину з Космосом. Усвідомлюючи й вербалізуючи екзистенційну приреченість людини, О’Ніл шукає порятунку саме у поверненні втраченого людиною відчуття єдності з природою, з іншими людьми, зі своєю справжньою сутністю, із Всесвітом. Його п’єси народжуються не лише в результаті безпосередніх спостережень за життям багатолікої Америки та перенесення їх на сцену (що само по собі було на той час рідкістю), а й “лабораторних дослідів”, де вивчалися можливості застосування в національній драматургії різних форм та прийомів, навіяних естетичними та філософськими шуканнями тодішньої Європи. Це спроби відродження давніх міфів на рідному ґрунті (“Кохання під в’язами” (“Desire under the Elms”, 1924), “Жалоба пасує Електрі” (“Mourning Becomes Electra”, 1931)), використання прийомів експресіонізму (“Волохата мавпа” (“The Hairy Ape”, 1921)), негритянського фольклору (“Імператор Джонс” (“Emperor Jones”, 1920)), африканських масок (“Великий бог Браун” (“Great God Brown”, 1925)), епізації та психоаналітичних інструментів (“Дивна інтерлюдія” (“Strange Interlude”, 1926)), тощо. Коли О’Ніл розпочав труд свого життя, американської драми як явища мистецтва, власне, не існувало; після того, як він його закінчив, драматургія США посіла повноправне місце серед творів світової літератури для театру. Саме в ході шукань О’Ніла

складається парадигма, яка, попри всі зрозумілі відмінності, діє й дотепер у п'єсах його наступників і яка визначає типологічні риси національної школи драматургії. До них можна віднести, зокрема:

- ◆ Чутливість та інтерес до європейських театральних новацій, їхнє активне перенесення на американський ґрунт, переосмислення в іншому соціокультурному контексті – з одночасним збереженням міцного реалістичного стрижня та соціального виміру.

- ◆ Стійка увага до різних варіантів Американської Мрії, однієї з засадничих міфологем американської цивілізації. Виникнувши одразу в двох вимірах, духовному та матеріальному – як піднесене прагнення пуритан заснувати на незайманій, на їхню думку, землі “Новий Єрусалим”, “місто на горі”, що житиме по забутих у Старому Світі божих законах, та як земне сподівання на кращу долю у новому краї, – американська мрія й сьогодні продовжує свій шлях у часі, набуваючи раз у раз нових обертонів та смислів. Її дегенерування у суто прагматичну рішучість здобути матеріальний успіх будь-якою ціною, породжувана нею соціальна наївність, невідповідність між її високими обіцянками та жалюгідною практикою постійно слугують джерелом тем та сюжетів для американської літератури, і драматургія не є тут винятком.

- ◆ Найпоширенішим жанром драматургії США залишається сімейна (domestic) драма, що, зазвичай, не виключає появи творів, написаних за іншими моделями. Проте, саме родинне коло виявилось для Америки тим живильним середовищем, де нуртують загальносуспільні та загальнолюдські конфлікти. Ймовірно, це пов'язано з надзвичайною роллю сім'ї у протистоянні ворожим зовнішнім силам на первинних стадіях складання американського соціуму, помноженою на пуританську прихильність до домашнього вогнища. В будь-якому разі, попри всі підривні процеси, які, починаючи з 1960-х рр., невпинно розхитують американську родину зсередини (а, можливо, і в зв'язку з ними), сучасні драматурги так само, як і їхні попередники, залюбки вміщують ядро дії саме у сім'ю.

- ◆ Хоч одним з естетичних гасел О'Ніла була боротьба з неавтономними йому мелодраматичними умовностями, повної перемоги над ними не здобув ані він, ані його наступники. Присутність мелодрами

тією чи тією мірою відчувається у багатьох творах серйозної драматургії США. Вона може виявлятися у надто чіткому розподілі позитивних та негативних ролей, у дидактичному моралізаторстві, у несподіваних поворотах сюжету (долі) або у загальній сентиментальній тональності п'єси. Нічого кримінального в цьому, звісно, немає: мелодрама відповідає на дуже глибокі людські потреби, про що свідчить, зокрема, невмируща популярність "мільних опер". Йдеться лише про її значний наліт саме на американській драмі.

На мою думку, ці особливості, притаманні національній драматургічній моделі, продовжують, принаймні певною мірою, визначати обличчя й сучасної драми США в її напрочуд різноманітних проявах.

Повоєнні роки позначені в американському театрі діяльністю трьох видатних митців: Артура Міллера (Arthur Miller, 1915-2005), Теннессі Вільямса (Tennessee Williams, 1911-1983) та Едварда Олбі (Edward Albee, н.1928). Долі їх склалися по-різному, і різним – за своїм ідейним наповненням та естетичною вагомістю – був внесок, зроблений кожним з них до спільної драматургічної скарбниці США. Проте, саме їхня творчість стала "візитною картою" національної драми кінця 1940-х – 1970-х рр. Якщо їх, таких не схожих за вибором проблем та героїв, художньою манерою та індивідуальними творчими почерками, щось і об'єднує, то це схвильованість за долю людини у світі середини ХХ ст., який стає дедалі менш придатним для її гармонійної самореалізації. Не зупиняючись докладно на аналізі їхнього доробку (бо він належить, здебільшого, попередньому історичному періоду), коротко окреслимо місце кожного з цих драматургів на мистецькій карті країни.

Артур Міллер одразу заявив про себе як драматург соціальний, розуміючи "соціальність" як тисячі ниток, що пов'язують між собою нас всіх – членів людської спільноти. Із відчуття нерозривності та неунікненності цих зв'язків народжуються константи драматургії Міллера – взаємна відповідальність, потреба зберігати вірність собі, боротьба людини з часом. Його кращий твір – "Смерть комівояжера" ("Death of a Salesman", 1949) – на прикладі долі "маленької людини" Віллі Ломена, якого автор зводить у статус трагічного героя, із щемкою ясністю простежив хибність "американської мрії" в її зниженому

варіанті, як віри в необмежені можливості особистості, орієнтованої на досягнення матеріального успіху. В обстановці маккартистського психозу середини століття Міллер пише позірно історичну п'єсу "Тяжке випробування" ("The Crucible", 1953). Докладно відтворений в ній епізод сумнозвісного "полювання на відьом" у Новій Англії кінця XVII ст. не просто надає прозору паралель до подій сучасності, а слугує цілям розкриття універсального механізму тиску на людину з боку тоталітарного режиму. Реалістичне та раціоналістичне, чітке аж до жорсткості письмо Міллера не цурається прийомів умовного, зокрема, експресіоністського, театру. Багаторічна кар'єра письменника продовжувалася мало не до останнього його подиху, причому в драматургії 1980-1990-х рр. (диптихи "Подвійне дзеркало" ("Double Mirror", 1982) та "Обережно, пам'ять!" ("Danger: Memory", 1987), "Спуск з гори Морган" ("The Ride down Mt. Morgan", 1991), "Останній янки" ("The Last Yankee", 1993), "Розбите скло" ("Broken Glass", 1993), "Зв'язки пана Пітерса" ("Mr Peters' Connections", 1998)) його творча палітра, зберігаючи основну гаму барв, збагачується новими тонами – тонким ліризмом, імпресіоністичними штрихами, ностальгічними зануреннями у минуле (докладніше про них йдеться у наступній статті).

Якщо Артур Міллер увійшов до історії американської драми, передусім, завдяки «точному влученню» його соціальної та моральної критики, то його сучасник Теннессі Вільямс (Tennessee Williams, справжнє ім'я Томас Ланіп Вільямс, 1911-1983) набув світової слави як поет театру. Порівняння між двома найзначнішими повоєнними драматургами США неминуче, й воно виявляє докорінні, на перший погляд, відмінності в їхніх темпераментах, естетичних смаках та творчих манерах. Якщо Міллер близький до суворо-інтелектуальної скандинавської («ібсенівської») традиції, то Вільямс тяжіє до чуттєво-романтичної середземноморської («лорківської»). Насправді ж, попри очевидні незбіги, на глибинному рівні письменників об'єднує увага та співчуття до зраненої людської душі. Водночас, сімейна драма слугує Вільямсу не призмою для зламу суспільних та політичних конфліктів, як Міллеру, а знаряддям дослідження тих емоційних перевантажень, що їх вимагає від його героїв повсякденне життя.

Пронизливий лірик та майстерний психолог, Вільямс піддає художньому аналізу духовний світ людини, причому в більшості

випадків йдеться про людей тонкої душевної організації, легко вразливих та внутрішньо надламаних. Улюблені герої Вільямса «інші», вони не пристосовані до існування в реальному світі з його тверезим практицизмом та грубою матеріальністю. Виклики, що їх кидає повсякденність, над котрими більшість «нормальних» людей навіть не замислюється, виявляються для них непосильними. Наскрізні теми Вільямса – хрупкість та приреченість краси та чистоти, самотність та неприкаяність людини, яка ніколи не відчувається безпечно у холодному та ворожому світі, відчайдушні спроби знайти бодай тимчасове звільнення від страху перед життям. Його може дати, на думку автора, чуттєве кохання, яке стає для драматурга синонімом життєвої сили. А ще – творчість; не випадково багато персонажів так чи так пов'язані з мистецтвом, і сам автор, за власним визнанням, рятувався від темряви, що загрожувала поглинути його, тільки працею. У п'єсах Вільямса знов і знов зіштовхуються постійні опозиції – реальність та втеча від неї, брутальність та беззахисність, часто втілені у «чоловічому» та «жіночому» началах. Акварельна прозорість багато в чому автобіографічної “п'єси-спогаду” “Скляний звіринець” (“The Glass Menagerie”, 1945) поступається місцем більш насиченим мазкам шедевра Вільямса – “Трамвая “Бажання”” (“A Streetcar Named Desire”, 1947), який залишився неперевершеним в творчості самого драматурга та в історії американського театру другої половини XX століття. Значним внеском до розширення виразально-зображувального діапазону сцени стала запропонована Вільямсом теорія та практика “пластичного театру”, націлена на відмову від приземлено-побутової “реалістичності” на користь вищої – поетичної – правди, та на залучення всіх, в тому числі невербальних, компонентів вистави до якомога ефективнішого художнього проникнення у внутрішню сутність речей.

Едвард Олбі, якого не без підстав називають “найзначнішим драматургом 1960-х рр.”, від самого початку накреслив на своєму творчому прапорі слова «Незвичайне, неймовірне, несподіване». Своїм завданням він поставив оновлення як художньої мови американського театру, так і його застарілої системи та консервативної аудиторії. Увійшовши в драматургію напередодні бурхливих 1960-х, Олбі буквально з “повітря” перейняв настрої суспільного незадоволення та неминучості змін. Свої особисті відчуття, які набули загальної

значущості, він передає за допомогою прийомів театру абсурду. Саме належність до цього напрямку у тодішній європейській драматургії, представленого іменами Е.Іонеско, С.Беккета, Ж.Жене, стала рівнозначною експерименту й новаторству на театрі. Абсурдистські теми й мотиви – самотність людини у байдужому й недоброзичливому світі, відчуженість, неможливість спілкування, втрата мовою своєї комунікативної функції – лунають вже у першій поставленій на сцені п'єсі Олбі – “Випадок у зоопарку” (“The Zoo Story”, 1959) та в наступній “Американській мрії” (“The American Dream”, 1961) Проте, епатажна техніка абсурдистів притамовується в Олбі, як і в інших заокеанських прихильників цієї течії, ширшою соціальною перспективою, міцнішим реалістичним підґрунтям. Нісенітний діалог та неймовірна ситуація потрібні автору для винесення вироку американській системі цінностей. У передмові до «Американської мрії» Олбі прямо зазначає, що його п'єса – «це атака на підміну в нашому суспільстві реальних цінностей штучними, засудження самовдоволеності, жорстокості, вихолощування та пустки; це виступ проти фікції, що все чудово в цій країні, яка котиться під три чорти». Проголошений у назві лейтмотив розкривається через образ-символ заголовного персонажу, що є тілесним втіленням “американської мрії”, – зовні блискучого молодика, в якого всередині порожнеча. Найкращим твором Олбі визнана п'єса “Хто боїться Вірджинії Вулф?” (“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”, 1962), яка піддається прочитанню на множинних рівнях – від традиційної сімейної драми до соціально-політичної критики на адресу всієї американської цивілізації, що постає як “втомлена”, вичерпана, й далі – до споконвічного ритуалу боротьби між чоловічим та жіночим початками. Олбі продовжує писати для сцени, але, на думку більшості критиків, його зоряний час залишився у 1960-х.

Звертаючись до сьогодення американської драми, варто не забувати про здобутки метрів жанру, і водночас враховувати вищезгадані політико-економічні та соціокультурні чинники, які, разом з неординарними творчими індивідуальностями митців, зумовлюють її своєрідність.

Першим з них було названо децентралізацію театрального життя в США. Як зазначено вище, безроздільному пануванню Бродвею з його системою “пан або пропав” (“hit or flop”), що не дозволяла ні на

йоту відступити від приречених на успіх кліше, кидався виклик ще на початку ХХ століття; в середині століття ситуація практично повторюється. Вже в 1950-ті й особливо в 1960-1970-ті рр. виникають альтернативи у вигляді так званих “поза-бродвейських” (“off-Broadway”) театрів, що стають осередками театрального авангарду: їхня комерціалізація, у свою чергу, призводить до появи “поза-поза-бродвейських” театрів (“off-off-Broadway”). Однак лише в наш час дійсно є підстави стверджувати, що домінуванню комерційного бродвейського театру покладено край (хоча він і не здає своїх позицій). Про це, зокрема, свідчить функціонування різноманітних театральних колективів; якщо в географічній площині йдеться про активізацію регіональних театрів і втрату Нью-Йорком, принаймні частково, своєї репутації як театральної столиці Америки, то на рівні соціальному можна говорити про дешевші театри для загалу та сміливіші театри для новаторів, а на рівні національно-етнічному – про роботу численних труп, що складаються з представників різних меншин (афро-американські, чіканос, тощо). Наслідки цих змін для драматургії очевидні:

- ❖ Насамперед, зростання кількості труп означає більші можливості для постановок нових п’єс та залучення драматургів-початківців

- ❖ Вони користуються більшою свободою у виборі тем, жанрів, форм та стилів драматургії, можуть вільно експериментувати

- ❖ Драматурги мають змогу певний час працювати над п’єсою, переробляти її до того, як з’явиться її остаточний варіант; досить часто практикуються попередні читання п’єс, робота над ними у рамках творчих студій та лабораторій, попереднє “обкутування” в провінції перед тим, як перенести твір на велику сцену.

Другий момент, що справляє сьогодні безпосередній вплив на драматургічний процес, – це економічні й соціальні обставини, в яких він відбувається. Разом з бурхливими 1960-ми пішли в минуле найрадикальніші театральні теорії та практики, творці яких, як це часто трапляється в історії, намагалися сполучити суспільний активізм із естетичним експериментом. Водночас, їхні напрацювання не пропали марно; вони беруться до уваги більш виваженою та поміркованою драмою нашого часу. З другого боку, йдеться про складний матеріальний стан, спільний для “мистецького” (на протигагу комерційному)

американського та європейського театру, обмеження державного фінансування та неприбутковість цієї діяльності. Так само відчувається жорстка конкуренція з боку кіно, телебачення, а тепер ще й комп'ютера, з якими театр має змагатися за нерівних умов. З точки зору театральної поетики ці обмеження призводять до таких рис:

❖ “Бідні” постановочні стилі; перевага, що надається п'єсам з невеликою кількістю дійових осіб та з мінімальними декораціями

❖ Застосування драматургами кінематографічних прийомів (що, звичайно, не можна трактувати лише як бажання побити ворога на його власній території; адже покоління найбільш активно працюючих драматургів виросло на кінофільмах і, отже, кіноестетика органічно увійшла до їхніх творчих систем).

Нарешті, третьою істотною складовою теперішньої ситуації слід вважати мультикультурне розширення обріїв американського театру у всіх можливих значеннях – від плюралізму авторських позицій до залучення до участі у драматургічній діяльності представників різних культурних груп, багато з яких раніше були маргіналізовані та позбавлені права на публічне мистецьке самовираження. Як це відбувається і в інших галузях культури, на тлі підвищеної уваги до гетерогенних культурних здобутків усіх секторів населення США зростає поліфонічність американської драми: наразі в ній чуто голоси представників різних рас та етносів, регіонів та суспільних рухів, феміністок та сексуальних меншин. Особлива роль у формуванні сучасної картини національної драми належить драматургам-жінкам та вихідцям з етнічних меншин (про що йтиметься нижче). На думку критика Ю.Несміта, американський театр 1990-х рр. перебував на вирішальному для свого майбутнього роздоріжжі – перехресті кросс-культурних течій, з якого вже можна було роздивитися абриси нового американського театру, розмаїтого та інклюзивного з расової точки зору. І водночас, ніби підхоплює його думку історик театру Джеральд Берковіц, “незважаючи на зросте багатоманіття голосів, стилів та проблематики, представлених у новій американській драматургії 1970—1980-х рр., в ній все одно вирізняються твори “основного потоку”, а крім того, неодноразово підтверджується відкриття, зроблене попередньою генерацією драматургів: найприродніший драматичний модус американського театру – це реалістична сімейна драма”.

На мій погляд, визначені вище типологічні особливості драматургії США на сучасному етапі розцвічаються додатковими барвами, що з'являються на палітрах авторів п'єс завдяки новим віянням у матеріальному та духовному житті західного суспільства.

Одна з таких інновацій (щоправда, розвернених у минуле) – тенденція до актуалізації традиційних театральних драматургічних жанрових форм або їхніх елементів. Театр як вид мистецтва, передумовою існування котрого є прямий миттєвий зв'язок з аудиторією, має, як відомо, яскраво виражену суспільну природу. Однією з його первинних функцій було завдання об'єднання спільноти на фундаменті віри у ті самі цінності (або, інакше кажучи, Бога чи Богів). У процесі багатовікової еволюції театр не повністю втратив її (як переконливо доводить О.Ю.Клековкін, подібна віра, відкрито чи приховано, залишається серцевиною театральних систем різних народів у різні часи). Проте з розвитком суспільства ця функція слабшає, оскільки ерозії піддається ідентичність світобачення, той “єдиний колективний досвід”, на ґрунті якого у минулому відбувалося єднання виконавців та глядачів у монолітне ціле. Втрата театром “колективного духу” особливо гостро відчувається напередодні та у вирі соціальних змін, коли підвищується потреба у силах, здатних об'єднати громаду навколо спільних аксіологічних орієнтирів. Для таких періодів характерні спроби повернути західному театру його первинні – магічні та з'єднувальні – функції, які у процесі його розвитку значною мірою поступилися естетичній.

Саме ця ідея утворювала стрижень театральних концепцій перших десятиліть минулого століття, коли творці “нового театру” по-обидва боки Атлантики, часто незалежно один від одного, дійшли висновку, що “реалізм” у формах побутової життєподібності вичерпав себе (пошуки В.Іванова та Л.Курбаса, Е.Г.Крега та А.Аппія, Ж.Копо та К.МакГоуена тощо). Переконаність у суцільній невідповідності наявних театральних жанрів та усталених постановочно-акторських штампів вимогам часу та потребам індивідуальної людської душі пробуджувала їхнє глибоке незадоволення та спонукала до експериментів у різних напрямках, у тому числі, таких, що вели до занурення у спільне духовне переживання пратеатрального дійства. Цьому сприяло і відродження наприкінці XIX століття інтересу до міфу в європейській

культури “на трагічно-кризовій основі” (Е.Мелетинський). Багатьом діячам культури того часу, що у розпачі застигли перед феноменом богополишеності людини у ворожому, незбагненному світі разом спало на думку, що саме театрові призначено поновити зруйновані зв’язки між людьми, між людиною та основоположними засадами буття. Попри досить істотні розбіжності між діячами “нового театру”, їх об’єднувала віра в те, що він буде “театром релігійним чи містичним... в ньому не буде різкого розмежування між пасивним глядачем та активним виконавцем... ані глибокої різниці між окремими мистецтвами”. Без сумніву, цій вірі театр ХХ ст. зобов’язаний багатьма своїми надбаннями. Проте, як конкретна мета режисера чи драматурга, йому судилося залишитися ідеалом, до якого вічно пориваються, але ніколи не досягають.

Наступна хвиля ностальгії за сакральним нахлинула на західний театр у 1960-1970-і рр. і живилася, з одного боку, політичними реальностями доби, що вимагали від мистецтва ефекту комуналізації, а з другого – постулатами “театру жорстокості”, розробленими А.Арто. На відміну від зламу століть, рух до повернення театру його першооснов у другій половині ХХ ст. часто-густо набував виразної політичної забарвленості. Якщо у випадку Т.С.Еліота він мотивувався вірою митця у традиційну модель подолання кризи культури, то “нові ліви” прагнули злити з категоріями естетики свої радикальні суспільні ідеї. В результаті молодіжний бунт 1960-х рр. в країнах Західної Європи та США відзначився особливою театральністю. В практиці американського авангарду (“Лівінг-тієтр”, “Перформенс Груп”, “Ла Мама”, “Бред-енд-Паппет”, “Кафе Чіно”, “Тієтр Джінісіз” тощо) взяла гору точка зору на театр як на “співпереживання, співпричетність до певних колективних форм свідомості та дії, коли індивідуальний глядач стає водночас і актором, учасником своєрідного ритуалу”. “Обряд, таїнство, ритуал, що стали одним з найважливіших сценічних прийомів альтернативних театрів, сприймалися виконавцями не стільки як прийом, скільки як певна модель світу...”, зазначає Т.Бутрова. Особлива чутливість до подібних тенденцій характеризувала у США 1960-1980-х рр. театральну діяльність етнічних та інших меншин (афро-американці, азіато-американці, чікано тощо), заклопотаних проблемою згуртування відповідних расово-етнічних груп на основі єдиної системи цінностей.

У значній частині доробку американських драматургів 1990-х – 2000 рр., що творять у ситуації суспільної напруги, породженої економічними та політичними чинниками непевності та роздробленості соціуму, також спостерігається помітне прагнення універсалізувати сценічне висловлювання, залучити глядачеву залу до процесу осмислення вічних проблем Кожної Людини (Everyman). Старовинні жанроформи європейського (а подеколи і східного) театру – містерія, мораліте, міраклъ тощо – сприяють створенню саме таких «умов гри», саме такого модусу розмови з аудиторією. Яскраві приклади цього феномену надають, серед іншого, твори Т.Кушнера «Гідріотафія, або Смерть доктора Брауна» (1987/98) та С.Рул «Містерія» (2006). Проте – і це суттєво! – в осучаснених версіях давніх форм наївна дидактика, щира віра та невдаване моральне почуття середньовічних вистав поступаються місцем повсюдній постмодерністській іронії та скепсису людини кінця ХХ – початку ХХІ століття з її важким тягарем історичного минулого. Скориставшись образом В.Блейка, можна сказати, що на місце «пісень невинності» приходять «пісні досвіду».

Багато хто з критиків вважає провідним драматургом США 1970-1990-х рр. Сема Шепарда (Sam Shepard, н. 1943), який виступає також як актор та режисер. Творчість Шепарда глибоко метафорична, вона просякнута символікою, що спирається, з одного боку, на американську національну міфологію (нерідко з метою її розвінчання), а з другого – на візуально-слуховий ряд, що його створює сучасна поп-культура (комікси, рок-музика, Голівуд). Ранні одноактні п'єси Шепарда («Ковбої» (“Cowboys”), 1964, «Невидима рука» (“The Unseen Hand”), 1969, «Дія» (“Action”), 1974) й багато інших – це майже спонтанні викиди художньої енергії, яка переповнює автора. Їх відрізняє нерівність та непослідовність в окресленні персонажів, тоні й драматургічному методі – реалістичний епізод нерідко змінюється експресіоністським чи алегоричним. Деякі з цих одноактівок базуються на настільки особисто-автобіографічних символах та асоціаціях, що майже не піддаються розшифруванню. Водночас, вони мають безсумнівну сценічність завдяки чітко відчутному ритмові та потужним візуальним образам. Однією з постійних тем Шепарда стає потреба індивідуума в набутті ідентичності всупереч знеособлюючому світові, часто через «приміряння» низки альтернативних «я». Плинність та протейістичність

особистості, у відповідності до теперішніх поглядів на природу ідентичності, особливо яскрава в найкращій п'єсі цього періоду, «Зуб злочину» ("The Tooth of Crime", 1972). Зіткнення між її головними персонажами – Хоссом та Кроу – може прочитуватися то як сутичка між ватажком злочинної банди та молодим претендентом на його місце, то як суперництво популярного рок-музиканта і нікому не відомого композитора-новатора, то як змагання підстаркуватого гонщика та спортсмена-початківця... В будь-якому разі розстановка сил ідентична – персонаж, що уособлює зв'язок з традицією та правилами, проти персонажа, не обтяженого жодними принципами й цілковито аморального у своїй необмеженій свободі. Перемога другого, на думку драматурга, неминуха, але перший здобуває моральну вищість, віддаючи перевагу смерті над відмовою від себе, від своєї внутрішньої «самості».

З кінця 1970-х рр. Шепард-драматург набуває творчої зрілості, що знаходить вираз, зокрема, у зниженні питомої ваги фантастичного, міфічного елементу в його п'єсах – не полишаючи їх повністю, він посідає підпорядковане місце у загальній художній структурі творів, які тепер нагадують традиційнішу соціально-психологічну драму в її «сімейному» варіанті (ту саму domestic drama). Значним явищем стала «родинна трилогія» Шепарда – «Прокляття голодуючого класу» ("Curse of the Starving Class", 1977), «Похована дитина» ("Buried Child", 1978) та «Справжній Захід» ("True West", 1980), особливо друга частина циклу. В ній запропоновано драматичну метафору не лише деградування американського духу, а й шляхів до його відновлення, причому ця метафорична роль, як годиться, відводиться дитині. Звичайна ферма на Середньому Заході населена фізичними та моральними каліками; її занепад пов'язується із сімейними гріхами, втіленими в образі небажаного немовляти, вбитого й похованого на її землі, яка з тих пір не родить. Лише відкрите визнання колишньої провини, каяття у зробленому здатне оживити засохлий ґрунт. Коли представник третього покоління сім'ї, Вінс, бере на себе відповідальність за минуле й майбутнє ферми, з землі викопують захovanу дитину, й природа відгукується на це буянням своїх дарунків: «Я ніколи не бачила такої кукурудзи... Вже заввишки у зріст людини. А ще ж так рано! Й морква. Й картопля. Й горох. Прямо як в раю... Це диво, Додж. Я ніколи не

бачила такого врожая. Може, це сонце? Напевне. Напевне, це сонце». В останніх рядках оригіналу очевидна гра слів – «сонце» (sun) та «син» (son), що стосується як «рятівника» Вінса, так і нарешті визнаного його родом безневинно вбитого хлопчика. Іронічно обіграються сімейні стосунки і в «Справжньому Заході», де архетип споконвічного тяжіння-відштовхування між братами розгортається в координатах, заданих аж двома американськими міфами – Дикого Заходу та голлівудської кінопродукції. По ходу п'єси сценарист Остін та його близький до кримінальних кіл брат Лі, які разом створюють сценарій «ковбойського» фільму, неодноразово обмінюються місцями, розігруючи у власному житті стереотипні перипетії вигаданої ними кіноісторії. Неспроможні ані втекти один від одного, ані знищити один одного, вони приречені на довічне кружляння по ритуальному колу.

Практично те саме можна повторити про героїв написаної невдовзі п'єси «Дурень з любові» (1983) – тільки тут ситуація ускладнюється тим, що вони – закохані один в одного звідні брат та сестра. Одноактний твір «розпрямлюється» з величезною енергією, як стиснута пружина, – авторська ремарка вимагає його «безупинного» та «безперервного» виконання. Посиленню граничної напруги дії сприяють і відповідна гра акторів, передбачена текстом (вони мають майже постійно перебувати у русі), і світові та звукові ефекти. Основну партію ведуть два персонажі – Едді та Мей, а їхній батько, чия багата на кохання натура і призвела до виникнення цієї болючої ситуації, нерухомо присутній на сцені (як і в пам'яті героїв) протягом всієї дії, лише інколи втручаючись у неї коментарем чи спогадом. Обшарпана кімната у дешевому motelі на краю пустелі, в стіни котрої б'ються, не знаходячи виходу, персонажі, сприймається як метафора неможливості розв'язання їхньої дилеми, як символ цивілізаційних кордонів, якими в наш час обов'язково нейтралізуються первинні вируючі пристрасті. «Ти знаєш, що ми пов'язані між собою, Мей. Ми завжди будемо пов'язані», каже Едді, і це правда. Хоча б як вони намагалися вийти з зачарованого кола «вічного повернення», втікаючи один від одного та знаходячи собі любовні сурогати, не дуже спритному ковбою та його нещасній напівсестрі ніколи це не вдасться. Втім, твір дає підстави вважати «дурнями з любові» всіх дійових осіб – а відтак, універсалізоване в такий спосіб визначення може поширитися і на аудиторію...

Формально «родинною» п'есою можна назвати і наступну удачу драматурга, «Брехню розуму» (“A Lie of the Mind”, 1985), зав’язку котрої задано суто «внутрішньосімейною» пригодою – ревнивий чоловік настільки сильно побив дружину, що в неї було пошкоджено мозок. Проте справжня тема тут – всепереможна влада ілюзії, фантазії, «брехні розуму», які для всіх героїв набагато привабливіші за реальність. За словами потерпілої Бет, вони «заповнюють мене. Немає порожнечі. Інакше – все звичайне. Негарно. Порожнеча. Звичайне – це порожнеча». Характерно, що універсальне звучання зрілої драматургії Шепарда, його «магічні» обертони створюються не всупереч конвенціям реалістичного театру, а завдяки розширенню їхнього діапазону.

Якщо головна сила Шепарда – в його вражаючих образах-метафорах, то Девід Мемет (David Mamet, н. 1947), разом із ущипливою сатирою приніс на американську сцену нове розуміння можливостей мови. Його персонажі, які відчують гіркоту надій, що не збулися, розчарування та безсилля, належать замкненим світам злочинності, (шоу)бізнесу, молодіжної субкультури. Мова відіграє роль клапану, котрий не дає їм вибухнути у гнів та люті; за допомогою мови вони відновлюють той мінімум гідності та самоповаги, без якого існування стає непереносним. Саме таку функцію виконує мова, зокрема, в «Американському бізоні» (“American Buffalo”, 1977), п'есі, що створила Мемету ім'я в американському театрі. Лише мова здатна повернути трьом злодюжкам-невдахам, які вирішили вкрати цінну колекцію монет, віру в себе, підірвану їхньою очевидною неспроможністю реалізувати свій задум. У фінальних словах примирення вони знаходять примарну вітиху. Коротенькі, уривчасті репліки персонажів здаються магнітофонним записом реального мовлення, аж доки не помічаєш їхньої дбайливої “вибудованості”. З неабиякою іронією автор стилізує мову під своєрідний кримінальний жаргон, афектована граматична правильність котрого у поєднанні з низовою лексикою та “мудрими” життєвими правилами покликана замаскувати банальність, а то й відсутність смислу, заповнити пустку у свідомості героїв. (Таким є, наприклад, урок, що його дає юному помічникові власник маленької крамнички Дон, “мізковий центр” у формулюванні плану пограбування: «Чи трапиться щось з тобою, чи не трапиться, найважливіше, щоб ти міг з цим впоратися...»).

Разом з цим, за визнанням драматурга, п'єсу задумано як розповідь про «етику американського бізнесу», лицемірно-добродійні постулати котрої виявляють свою облудність, будучи застосовані до темного й жалюгідного «бізнесу» маргінальних героїв. Назву твору, що походить від назви старовинної монети з колекції, можна витлумачити і як натяк на невідповідність персонажів п'єси часові, в якому вони, з їхніми анекдотичними поняттями про «справедливий» бізнес, виглядають так само анахроністично, як вимерлі американські бізони. Пізніше драматург не раз програє ту саму тему в інших контекстах – у середовищі торговців нерухомістю, які заради укладання вигідних угод вдаються до шахрайства («Гленгеррі, Глен Росс» (“Glengarry Glen Ross”), 1983), у світі голлівудських продюсерів, ладних зжерти один одного («Прискорення» (“Speed-the Plow”), 1988). Але між них буде ще ліричне й тонке «Життя в театрі» (“A Life in the Theatre”, 1977), освідчення в коханні обраному виду мистецтва, де в репетиціях та бесідах двох акторів, літнього Роберта та молодого Джона, письменник ще раз виявить своє майстерне володіння словом, створивши блискучі стилізації-пародії на розхожі кліше драматургії низького ґшту. Знов і знов Мемет постає перед глядачем в своїх двох іпостасях – сатирика та поета.

Як вже зазначалося, плюралістичність сучасної американської драми виявляється, серед іншого, у значному внеску до її розвитку письменників, які належать до різних рас та етносів. Один із найвпливовіших “загонів” серед них складають афро-американські драматурги. Драматургія чорних американців має багаторічну історію та власні традиції, які по-різному взаємодіють в їхніх творах із загальноамериканськими, європейськими та навіть африканськими. На відміну від войовничого чорного театру 1960-х рр., який був “публічним голосом негритянської революції”, сучасні афро-американські драматурги здебільшого відмовилися від надмірної політизації, від проповіді насильства щодо білих, від дидактичного спрощення та схематизації. В центрі їхньої уваги опинилося не расове питання, а життя чорної Америки з притаманними їй складнощами та радощами. Інший суспільний клімат уможливило їхнє звернення до тем та проблем, які недавно були табуйовані в негритянському письменстві, а також до сміливого експериментування з формою. Для них характерний

поглиблений інтерес до африканського компоненту негритянської культури, що сьогодні не тягне за собою, як колись, заперечення її європейських складових. Говорячи про афро-американський театр сьогодення, слід згадати про відому в національних масштабах творчість О.Вілсона, Ч.Фуллера, Дж.Вулфа; про безпрецедентний з часів Негритянського Відродження (перші десятиліття XX ст.) “жіночий бум” (А.Кеннеді, Н.Шанге, С.-Л.Паркс, П.Клідж, Е.Джексон, А.Рахман та інші), а також про пробудження інтересу до попередніх етапів розвитку негритянського театру, яке виявляється не лише у перевиданні напівзабутих творів та публікації нових розвідок, а й у використанні теперішніми драматургами всіх прийомів та засобів, які у різні часи увійшли до арсеналу афро-американського театру.

Найвідоміший з афро-американських драматургів, безперечно, Огест Вілсон (August Wilson, 1945-2005), творчість котрого називають «найзначнішим відкриттям театру США 1980-х рр.». Наймонументальніший доробок Вілсона (який, до речі, прийшов до театру з поезії), – це створення драматургічного циклу, присвяченого досвіду чорних американців у XX ст. Через своєрідних персонажів та точно знайдені вузлові проблеми негритянської спільноти кожна п’єса розповідає про її життя на тлі одного з десятиліть минулого століття. Прем’єри всіх частин серії ставали подіями; критика та публіка із захопленням відгукувались на «блюзову» природу вілсонівської драми, його вміння малювати образи, що запам’ятовуються надовго, тонке застосування афро-американських культурних символів та “чорної англійської” – негритянського варіанту англійської мови. Дві з них (“Паркани” (“Fences”), 1987, та “Урок фортеп’яно” (“The Piano Lesson”), 1990) отримали Пулітцерівські премії. Провідну роль музики в негритянській культурі обстоювало багато теоретиків. Ось і Вілсону саме блюз видається сховищем та передавачем унікальних надбань американських негрів, творчим проявом “неписьменного народу, історія і культура котрого вкорінена в усній традиції”. Унікальна блюзова природа його драм народжується на багатьох щаблях – від насиченості живою музикою до характерного набору персонажів, від традиційної тематики (самотність, злидні, нещасливе кохання, поїзд, розлука) до структуроформуючих поетично-музичних принципів. Окрім цього, самий текст сплетено з музичної “пряжі”. Своєрідна техніка діалогу –

багаторазове повторення текстових одиниць з незначними варіаціями, ритмізованість прози – та сама, що лежить у підґрунті блюзу як музично-поетичної форми. Отже, блюзова атмосфера закладається вже на первинному, атомарно-текстовому рівні. Як приклад, можна навести початкові рядки з “Уроку фортеп’яно”:

Doaker. What you doing up here?

Boy Willie. I told you, Lymon. Lymon talking about you might be sleep.

This is Lymon. You remember Lymon Jackson from down home? This is my uncle Doaker.

D. What you doing up here? I couldn't figure out who that was. I thought you was still down in Mississippi.

B.W. Me and Lymon selling watermelons. We got a trunk out there. Got a whole trunk of watermelons. We brought them up here to sell.

Цілком закономірно, що драматург китайського походження Девід Хванг (David Henry Hwang, р. 1957) віддзеркалює у своїй творчості проблеми різних поколінь азіато-американців (“Щойно прибулий” (“FOB”), 1980, “Танок та залізниця” (“Dance and the Railroad”), 1981). Проте у світовому масштабі він насамперед відзначився п’єсою «М.Баттерфляй» (“M.Butterfly”, 1988), спрямованою на руйнування стереотипів масової свідомості у стосунках як між Сходом та Заходом, так і між чоловіком та жінкою (докладніше про п’єсу див. відповідну статтю у цьому розділі).

Непересічною подією театрального життя США 1990-х рр. стала прем’єра масштабної двохчастинної п’єси Тоні Кушнера (Tony Kushner, н.1956) “Ангели в Америці” (“Angels in America”) (I частина – “Кінець тисячоліття наближається” (“Millenium Approaches”), II частина – “Перебудова” (“Perestroika”)), за яку він був нагороджений Пулітцерівською премією. Кушнер, єврей за етнічним походженням і гей за сексуальною орієнтацією, не приховує своєї належності до «меншин», що аж ніяк не знижує універсального звучання його п’єс. У багатоплановому епіко-ліричному і навіть фантазмагоричному дійстві на кін було винесене загальне відчуття глибокої невдоволеності “рейганівською ерою” в житті країни. СНІД, який став тяжким випробуванням на міцність для героїв “внутрішньої”, приватно-інтимної сюжетної лінії, розповідається у творі й на публічну сферу,

переростаючи у метафору фатальної хвороби суспільства. Причини втрати Америкою своїх найдорожчих цінностей автор вбачає в її історії, вводячи до твору перегук між сучасністю та добою маккартизму. Американська мозаїка представлена у п'єсі з максимальною повнотою: нащадки старозавітних євреїв та перших поселенців-пуритан, чорні та мормони, геї та загублені у сімейному рабстві жінки, цинічні політики та потойбічні видіння проносяться перед глядачем строкатою низкою, створюючи приголомшливий зріз ментального стану Америки 1980-х. Їх всіх хвилює проблема знаходження себе, свого справжнього ества у цілокупності його різнобічних аспектів, розв'язання якої аж ніяк не полегшується, а лише видозмінюється у новій, мультикультурній атмосфері. З незвичною для тодішньої Америки відвертістю прокреслюються складні колізії одностатевого кохання, що перетинаються з іншими лініями п'єси. Водночас серйозні і навіть трагічні мотиви занурені у стихію (щоправда, доволі чорного, але від цього не менш смішного) гумору, який постає у безлічі відтінків – від вербальної гри до м'якої посмішки, від карнавального сміху до соціальної сатири. Зіставлення подій приватного та громадського життя надає твору виразного епічного розмаху, що робить його скоріш винятком, аніж правилом у сучасній американській драматургії.

Вже згадана п'єса «Гідріотафія, або Смерть доктора Брауна» ("Hydriotaphia or the Death of Doctor Brown", 1987-1998) поєднує в собі ознаки одразу кількох середньовічних жанрів, зокрема, мораліте та фарсу, ще й забарвленого вже цілком сучасним «чорним гумором». Підзаголовок п'єси гласить «Епічний фарс про смерть та первісне накопичення капіталу». Поставивши у центр твору реальну історичну особу, що жила в Англії доби Реставрації (тобто дійсно в добу первісного накопичення) і зосередивши дію на останніх днях життя лікаря Томаса Брауна, Кушнер, поряд з низкою зажерливих спадкоємців, виводить на сцену і комічно знижені, але від того не менш лячні алегоричні постаті Душі та Смерті. Стверджується одвічна нерозривність Ероса й Танатоса (слуги займаються коханням прямо перед ліжком вмираючого). Необарокова за поетикою п'єса має потенціал для створення ефектного та вигадливого театрального видовища, водночас нагадуючи про неспростовні максими життя і смерті.

У примхливій фантазії «Слов'яни!» (саме так, зі знаком оклику – “Slavs!”, 1996) Кушнер поєднує ущипливий драматургічний коментар до радянської «геронтократії» останніх років перед розпадом Союзу з похмурими картинами наслідків техногенних катастроф. Гротескові образи «допотопних» комуністів (саме так звучить у перекладі прізвище одного з персонажів) змінюються не менш химерною сценою у сховищі мозків видатних діячів країни, де чергує сексапільна чекістка-лесбіянка, а далі психологічний захист глядача пробиває постать німої дівчинки, потерпілої від таємних випробувань ядерної зброї у Сибіру. В останній сцені вона звертається до всіх вже з потойбіччя, де, нарешті, здобула голос, щоб задати одвічне російське питання: «Що робити?» Трагічний гротеск Кушніра шокує, чого, мабуть, й добивався драматург.

Ще одна п'єса – “Домосідка/Кабул” (“Homebody/Kabul”, 2001), написана в характерному для драматурга ключі, поєднуючи в яскравій сценічній формі загальну та індивідуальну “історії” і з лячною точністю передбачаючи в загальних рисах хід подій у вересні 2001 року, чим засвідчила прозорливість автора щодо зловісного розвитку світових подій.

На тлі феміністичних рухів помітніші стали в американському театрі й жінки-драматурги, серед яких вирізняються Марша Норман (Marsha Norman, р.1947), Бет Хенли (Beth Henley, р.1952) та Венді Вассерстайн (Wendy Wasserstein, н.1950). Всі вони – кожна по-своєму – ставлять питання про те, як бути жінкою в Америці, країні, котра, проголосивши офіційно свою рішучість поновити справедливість щодо жіночої частини населення, на практиці, як гадають, не дуже охоче розстається зі спадком патріархальності.

Марша Норман привернула до себе увагу п'єсою “Звільнення” (“Getting Out”, 1977), де голосно пролунало звинувачення на адресу суспільства, яке нав'язує своїм членам (в даному разі, жінкам) ті моделі поведінки, які для нього найприйнятніші. Користуючись доволі популярним нині прийомом, Норман “роздвоює” свою героїню – доросла Арлін, якій довелося чимало пережити (в тому числі, ув'язнення) дивиться на підлітка Арлі з висоти свого теперішнього досвіду. Суспільне “перевиховання” в його сучасних формах, каже твір, позбавляє людину ідентичності, перетворює на позбавлену емоцій машинізовану істоту. Яка ж тоді альтернатива асоціальності і

чи існує вона взагалі? Найгучніший успіх випав на долю драми «Добраніч, мамо» (“‘night, Mother”, 1982), нагородженої низкою премій, з Пулітцерівською включно. На матеріалі стосунків між матір’ю та дочкою вона у навмисно загостреній формі ставить питання про право людини самій вирішувати свою долю, аж до права на смерть. Буденно висловлений намір сорокарічної Джессі вкоротити собі віку (бо їй просто нема для чого або для кого жити) спочатку сприймається її матінкою, капризною та егоїстичною Тельмою, як невдалий жарт. Проте поступово камерний дуєт двох жіночих персонажів набирає обертів – зрозумівши, що рішення дочки цілком серйозне, мати проживає за короткий час усі стадії дорослішання, які не здолала протягом попереднього життя, і на наших очах переходить від надії до відчаю, а потім до покірнього прийняття доччиної свободи вибору.

«Дивні» героїні Хенлі («Злочини серця» (“Crimes of the Heart”), 1979, «Місс Фейєрверк» (“The Miss Firecracker Contest”), 1981, «Достаток» (“Abundance”), 1989), які нагадують і вільямсівських, і чеховських жінок, вміщені до дещо ірреальної атмосфери «південної готики». Інколи кумедні, частіше абсурдні, а подеколи й трагічні речі, що трапляються з трьома сестрами Маграт (“Злочини серця”), ще до початку дії “запрограмовані” як сімейним спадком зловісних таємниць, так і патріархальним вихованням. Намагаючись звільнитися від приреченості на довічне самосприйняття крізь призму чоловічих уявлень про жінку, героїні обирають різні шляхи: Ленні замикається в собі, Мег бунтує у порожнечі, а Бейб вчиняє замах на життя свого чоловіка ... Хоч це єдиний кримінальний злочин у п’єсі, кожний персонаж винний у принаймні одному непідсудному “злочині серця”, що травмує його (чи її) та тих, хто навколо. Крізь поверхневий шар зовні реалістичної сімейної драми щоразу проступають химерні деталі – захоплення авторки хворобами та патологіями, чорний гумор, жорстокі подробиці. Ці неоготичні мотиви разом із вкоріненістю дії у минулому та неповторною мовною ідіоматикою безпомилково сигналізують про належність твору до південної традиції. Іншу систему координат пропонує феміністичне прочитання твору. Перед нами явно “жіноча” п’єса, і не тому, що її автор – жінка, а тому, що в ній за допомогою системи персонажів, проблематики, предметного коду старанно відтворюється саме жіночий світ для того, щоб поставити під сумнів

правомірність “геттоїзації” жінок сучасною культурою. Ще один вимір надає очевидна алюзія на чеховських “Трьох сестер”, яка, до речі, кидає нове світло і на класичний твір. У другій половині 1980 та в 1990-х рр. драматург, мабуть, відчула певну вичерпаність власного південного досвіду як джерела творчості і, не залишаючи своєї магістральної проблематики, а саме, самореалізації (жіночої) особистості, з успіхом звернулася до історичного матеріалу в п’єсах “Тут вам пощастить” (“Lucky Spot”, 1986) та “Достаток”.

Венді Вассерстайн (п’єси “Незвичайні жінки та інші” (“Uncommon Women and Others”, 1977), “Хіба це не романтично?” (“Isn’t It Romantic?”, 1981), “Хроніки Гайді” (“The Heidi Chronicles”, 1987), “Сестри Розенцвайг” (“The Sisters Rosensweig”, 1995)) ставить ту саму проблему у ще відкритішій формі. На відміну від героїнь Хенлі, які не проголошують феміністичні гасла – відповідні думки має навіть читачам/глядачам вся драматургічна тканина в цілому, – персонажі Вассерстайн переймаються питаннями пошуку жіночої ідентичності просто на наших очах. Лейтмотивом “Хронік Гайді”, що принесли авторці Пулітцерівську премію, стає фраза заголовної героїні, мистецтвознавця Гайді Голланд: “Всі люди заслуговують на розкриття свого потенціалу”. П’єса якраз про те, наскільки важким виявилось це завдання для американки з покоління самої авторки, якому довелося примиряти запаморочливі феміністичні ідеї з “нормальними” жіночими цінностями – кохання, заміжжя, дитина... Епізодична побудова твору дійсно нагадує хроніку, але хроніку суб’єктивну та особисту, де всі події політичного та культурного життя (безперечно, присутні в п’єсі) важливі настільки, наскільки вони справляють формуючий вплив на особистість протагоністки. Дія охоплює період з 1965 року, коли героїня ще вчиться у школі, до 1989 р. Обрамленням слугує лекція про споконвічне недооцінювання ролі жінок в образотворчому мистецтві, яку читає Гайді і яка створює контрапункт до її власної долі – непростих стосунків з двома непересічними чоловіками, що їм не потрібна вдома жінка “на 5 з плюсом”, її участі у феміністичному русі, розчарування в ньому, успішної професійної кар’єри... П’єса залишає Гайді наодинці з дівчинкою, яку вона взяла за дочку і якій, сподівається героїня, легше буде знайти рівновагу між складовими щастя.

Як відомо, остання третина минулого століття позначена безпрецедентним “вибухом” жіночої активності в афро-американському красному письменстві, що істотно змінило літературний пейзаж США у цілому. За контрастом з колишнім маргінальним статусом значного корпусу текстів, творених жінками (тим більше, чорними), романи Полі Маршалл і Тоні Кейд Бамбара, Тоні Моррісон і Еліс Уокер, Майї Анджелоу і Глорії Нейлор, до яких з часом додалися голоси Джамайки Кінкейд, Террі МакМіллан, Еліс Ренделл і багатьох інших, стали яскравими фактами літературного мейнстріму. Попри істотні відмінності серед них щодо естетики та поетики, всі ці авторки, як слушно зауважує Ю. Стулов, “сміливо досліджували глибини досвіду чорношкірої жінки та підкреслювали нагальність її вимоги бути побаченою й почутою”.

Паралельні процеси відбувалися і в драматургії, хоча, на жаль, через меншу суспільну “видимість” цього жанру у порівнянні з прозою вони не набули такого розголосу. Разом з цим, панорама сучасного американського театру була б неповною без словесно-дійової сценічності Нтозаке Шанге, ірраціональних фантазмагорій Адрієнн Кеннеді, поетико-символічного реалізму Перл Клідж, постмодерністської видовищності С’юзен-Лорі Паркс або примхливої театральної магії Айши Рахман (називаю лише декількох з великої плеяди сучасних афро-американських жінок-драматургів). Участь жінок у театральнотрагедійній діяльності чорних американців має давню традицію, що бере початок ще у перші десятиліття ХХ ст. – в добу надзвичайного сплеску творчої енергії чорної Америки, відомого під назвою Негритянського (або Гарлемського) Відродження. Протягом наступних, дуже різних за атмосферою десятиліть новітньої американської історії ці імпульси то затухали, то спалахували знов, аж до теперішнього жіночого “буму”, поштовх якому дав загальний підйом негритянського театру в США наприкінці минулого століття.

Як і в романах афро-американських письменниць, в п’єсах названих (і неназваних) авторок також виявляється жіноча специфіка – зокрема, через такі мотиви, як підкреслення генетично-культурної наступності між чорними “праматерями” та їхніми нащадками по жіночій лінії; наголос на “сестринстві” негритянок, які належать до різних соціальних верств; перегляд традиційного гендерного розподілу ролей у сімейних

та загалом статевих стосунках і, головне, через ствердження самоцінності чорної американки у цілісності її фізичної та духовної тожсамості. Проте доробок найкращих афро-американських жінок-драматургів аж ніяк не вписується у рамки суто феміністичної традиції. Повною мірою використовуючи ігрову природу театру, що вимагає від автора п'єси текстуального "перевтілення" у всіх своїх персонажів, незалежно від статі і раси, віку і суспільного стану, письменниці створюють оригінальні художні світи, де жіноче й чоловіче, загалом, врівноважене. Отже, продуктивнішим підходом до їхньої драматургії уявляється погляд на неї з точки зору актуалізованих в їх п'єсах літературно-театральних моделей.

Театрально-драматургічним роботам афро-американки Анни Дівір Сміт (нар.1950 р.) притаманний синтез граничної сценічної життєподібності й абсолютної умовності. Сміт не можна назвати "драматургом" у повному сенсі слова; її документальні тексти є радше сценаріями для моновистав, які виконує сама авторка, виступаючи вже як режисер-постановник та актриса (performance artist).

За таким принципом побудовано, зокрема, моновиставу А.Д.Сміт "Полум'я у дзеркалі" ("Fires in the Mirror", 1993), що була високо оцінена критикою та глядачами і завоювала цілу низку нагород. Це частина масштабного проекту під назвою "На дорозі: у пошуках американського характеру", яку можна інтерпретувати з різних перспектив: соціальної (як об'єктивний і водночас пристрасний аналіз стосунків між афро-американською та єврейською спільнотами у США в 1990-і рр); психологічної (як дослідження шляхів формування ідентичності у сучасній Америці); культурної (як вдалий приклад сполучення журналістського розслідування з мистецтвом). "Полум'я у дзеркалі" центрується навколо драматичних подій у нью-йоркському районі Бруклін у серпні 1991 р., зокрема, у його частині Краун Хайтс, де у безпосередній близькості мешкають дві великі громади – ортодоксальних євреїв-хасидів та чорних американців. Внаслідок нещасного випадку під колесами автомобіля, у якому їхав рабин, загинув чорний хлопчик. Це викликало хвилю обурення й насильства з боку негритянської спільноти, що призвела до вбивства увечері того ж дня молодого хасидського вченого. Протягом трьох днів заворушення в Краун Хайтс не вщухали. На думку А.Д.Сміт, цей конфлікт

віддзеркалив давню напругу між двома спільнотами, яка, у свою чергу, є наслідком невігластва членів цих груп щодо життя одна одної. Робота Сміт – спроба допомогти їм зрозуміти одне одного, а також стимул для нас всіх – читачів й глядачів – поміркувати про себе (як представника расової, етнічної, вікової, гендерної групи, або просто як “себе”) у термінах “Я – Інший”.

Водночас, варто говорити й про естетичні параметри твору, зокрема, про те, в який спосіб цей театральний експеримент органічно входить до ширшого постмодерністського та мультикультурного контексту. Творчий метод Сміт полягає у зведенні в єдиному сценарії фрагментів автентичних інтерв’ю, взятих авторкою в учасників, свідків або авторитетних коментаторів певної суспільно значущої події або низки подій, якій і присвячено виставу. (Так, для вистави «Полум’я у дзеркалі» інтерв’ю бралися у пересічних членів обох громад, а також у релігійних та культурних діячів і політичних лідерів двох груп). Наступний етап – розігрування їх на сцені шляхом перевтілення самої Сміт у всіх респондентів із відтворенням ситуацій, найближчих до реальних умов проведення інтерв’ю. Таким чином, її мистецтво народжується у “сірій зоні” між документом та драмою. Рушійною силою стало незадоволення авторки традицією зображення сценічного персонажу, виходячи з власної особистості, якому її навчали як актрису (“психологічний реалізм”). Як альтернативу вона пропонує опертя на взаємодію між особистостями персонажа та актора. Акцент при цьому робиться на мові як на надійнішому засобі осягнення психологічної реальності зображуваної особи. З одного боку, її підхід можна сприйняти як своєрідну “примітку” до рецепції, інтерпретації та використання системи К.С.Станіславського у США, і у цьому контексті цілком можливе зіставлення ідей Сміт з методом словесних дій, а також *azione parlata* Л.Піранделло.

З іншого боку, бажання Сміт розвинути спосіб мислення, що включав би множинні манери висловлюватися, корелює зі спробами сучасних філософів розв’язати проблему “Іншого”, не ототожнюючи його з собою. Ця теоретична задача несподівано виявляється сумісною з театральними пошуками, оскільки, на думку Сміт, “дух гри перебуває саме у *подорожі* від себе до іншого”. При цьому вона прагнула розробити “дещо відмінну техніку... яка починалася б з іншого і

приходила до тебе... Якщо увійти всередину мовленнєвої моделі іншого, рухатися всередині мови іншого, можна відшукати його/її індивідуальність та відчуті її зсередини”.

Комбінування документу з мистецтвом вказує на спадкоємність Сміт щодо давньої європейської традиції, що йде від агітаційного театру 1920-х – 1930-х рр., до брехтівських новацій й далі, до документального напрямку в драматургії 1960-х – 1970-х рр. Проте її особливе використання мови доповнює традицію новими відтінками. На противагу класичній теорії драми, яка наполягала на певній дистилляції сценічної мови, на очищенні її від всього “необов’язкового”, такого, що не просуває дію вперед, Сміт спеціально наголошує на відхиленнях від загальноприйнятих мовленнєвих конструкцій, на обмовках, граматичних помилках та нечленороздільних вигуках. Можна провести паралелі між її впевненістю у значущості цих маргінальних елементів для розуміння психології “персонажу” та, скажімо, ідеями З.Фрейда або увагою деконструктивізму до того, що прочитується між рядків і підриває структури, які дане висловлювання нібито стверджує. У драматургії такого типу значно підвищується роль монтажу у розкритті загального смислу драматичної конструкції.

У контексті сучасних експериментів з театральнo-драматургічними формами варто дещо докладніше зупинитися і на феномені Роберта Вілсона (Robert Wilson, н.1941), який, як згадувалося вище, є прикладом «тотального автора». Витоки його творчості слід шукати у зображувальному мистецтві та професійній зацікавленості автора проблемами психології. Починаючи з 1970-х рр., Вілсон створив понад сто театральних вистав, кіно- та відеофільмів. І якщо багато з них були експериментальними версіями відомих творів, то інші являли собою оригінальні авторські роботи (що, однак, зовсім не виключало широкого звернення до чужих текстів). Паралельно проходили численні художні виставки автора. Творчі принципи Вілсона характеризують його як митця доби постмодерна. Це відмова від звичного сюжету; використання виконавців (так само, як і тексту) як елементів загальної композиції; намагання подолати відстань між мистецтвом та життям шляхом залучення до вистави «повсякденних» дій у реальному часі з метою руйнування театральної ілюзії. «Наша театральна мова була

обмежена літературою, – вважає художник. – Я не хочу сказати, що слова не мають значення. Але «зрима книга» не повинна відігравати допоміжну роль по відношенню до «чутної».

Визнання прийшло до Вілсона завдяки європейському успіхові його вистави «Погляд глухого» (“Deafman Glance”, 1970), удостоєної у Франції нагороди як «найкраща іноземна п’еса року». Цей спектакль, що ґрунтується на малюнках глухонімого чорношкірого хлопчика, всиновленого Вілсоном, обходився без слів, пропонуючи натомість дивні та лячні образи ніжності та жорстокості, чорного й білого. В одній з кульмінаційних сцен, що розігрувалася в уповільненому темпі ритуального дійства, біла жінка у чорних рукавичках напоювала білим молоком чорну дитину, після чого встромляла у неї ніж та лагідно колисала в своїх обіймах. Побачивши цю виставу, Луї Арагон написав схвильованого листа своєму давно вже покійному другу, теоретику сюрреалізму Андре Бретону, де вказував, що це незвичне видовище змушує по-новому подивитися на можливості театру.

Найзначніші з наступних постановок – «Життя та час Йосипа Сталіна» (“The Life and Times of Joseph Stalin”, 1973), «Лист королеві Вікторії» (“A Letter for Queen Victoria”, 1974), «Айнштайн на пляжі» (“Einstein on the Beach”, 1976), «Смерть, руйнація та Детройт» (“Death Destruction & Detroit”, 1979), «Чорний вершник» (“Black Rider”, 1990), «Білий крук» (“White Raven”, 1998), «По-езія» (“POE-try”, 2000).

Одним з найбільш грандіозних міжнародних проектів Вілсона, в якому були задіяні десятки діячів культури багатьох країн, стала вистава «Громадянські війни: дерево краще вимірювати, коли воно впало» (“The Civil Wars: a tree is best measured when it is down”, 1983-84), що складається з шести частин. Вільно переміщуючись хронологічною шкалою, Вілсон змішує просторово-часові параметри, створюючи найнеймовірніші історичні сполучення, які, за його словами, «є коментарем до довгої подорожі людини до братерства». Факт переплітається з вигадкою, поруч з реальними особами діють міфологічні та літературні персонажі: Абрагам Лінкольн і капітан Немо, Фрідріх Великий та Дон Кіхот, Карл Маркс і Геркулес...

Поетика Вілсона, що впливає з концепції театру як візуальної та глибоко асоціативної форми, часто потребує сприйняття його п’ес на рівні підсвідомості. Ключем до його світу можна вважати поняття

контрапункту – Вілсон зводить в одному сценічному образі-колажі несподівані, віддалені одне від одного в реальності предмети та явища. Ще один улюблений прийом драматурга – «уповільнення» часу – пов'язаний з обставинами його особистого життя: подоланням дефекту мовлення в юності за допомогою повільної артикуляції, та працею з розумово відсталими дітьми, яка підказала майбутньому театральному діячеві, що повільний рух загострює чутливість до відчуття, котре безпосередньо переживається.

Обрання Вілсона 2000 року членом Американської академії мистецтва та літератури засвідчило, що в культурному кліматі рубежу століть його експерименти вже не сприймалися як «епатажні» та «авангардистські», а, навпаки, стали часткою канону.

Навряд чи можливо (або потрібно) зводити різнобарв'я сучасної американської драми до якоїсь однієї чи навіть кількох всеосяжних дефініцій стосовно її проблематики або поетики. Ті узагальнення, що все-таки варто, на мою думку, зробити, вже, в основному, пролунали вище: йдеться про задекларовану (і, принаймні, частково здійснювану на практиці) плюралістичність та відкритість нинішнього театру США, який прагне сьогодні представляти поліфонію різних за походженням голосів – регіональних, расових, етнічних, гендерних тощо. Йдеться про вірність національним традиціям щодо збереження реалістичного ядра попри постійні експерименти в галузі форми, та щодо жанрової структури сучасної драматургії, яка не поспішає відмовлятися від “старомодного” жанру сімейної драми. Йдеться про зосередженість на індивідуальних проблемах особистості, на протизагальному попередній театральній генерації, яка в кожній п'єсі воліла ставити глобальні суспільно-політичні питання. Загалом же, класична формула, що визначає театр як місце відтворення “життя людського духу”, продовжує визначати абрис драматургії США і на початку XXI ст.

Здається, ще зовсім недавно Артура Міллера (1915-2005) шанобливо називали одним з останніх живих класиків американської драми. А сьогодні він вже став часткою її історії. Міллер – це автор, без прізвища якого годі уявити світову театральну афішу. Це митець, що разом з Т.Вільямсом багато в чому визначив неповторні риси американського театру другої половини минулого століття. 1999 р. шанувальники театру відзначили помітний ювілей – півстоліття з дня прем’єрної вистави за п’єсою Міллера, що принесла йому справді світове визнання. Йдеться, звичайно, про “Смерть комівояжера” – “американську трагедію” повсякдення, де знайдено оптимальний сплав змісту з формою для розкриття глибинних архетипів національної свідомості. Висловивши потаємне розчарування повоєнної Америки у своїй святая святих – американській мрії, п’єса водночас доводила право “пересічної” людини на трагедію, що за масштабами переживання не поступається класичній. Немолоді поважні чоловіки плакали на виставі, впізнаючи себе у Віллі Ломені з його зрадженими сподіваннями.

Разом із творами Ю.О’Ніла “Довгий день прямує в ніч” та Т.Вільямса “Трамвай “Бажання” цю п’єсу Міллера традиційно включають до тріади, яка, на думку критиків, спрямувала весь подальший шлях американського театру аж до сучасності. Його парадигму визначили, з одного боку, присутні у назвах всіх трьох творів виразно національні мотиви динаміки, руху, а з другого – певне коло метафізичних образів (“смерть”, “ніч”, “бажання”).

Проте Міллер до самого кінця був класиком, який не просто поживав плоди своєї колишньої слави, а продовжував повноцінно жити у мистецтві (одне зі свідчень тому – присудження йому престижної премії Олів’є 1995 р. за найкращий твір драматургії). Остання театральна прем’єра за твором Міллера відбулася 1998 року, довівши кількість його поставлених п’єс майже до 25. А з-під його пера виходила ще художня та автобіографічна проза, поезія, есе, кіносценарії... Таке довге та плідне творче життя неминуче породжує питання: “В чому письменник залишався вірним собі, а що змінювалося – бо щось

обов'язково мало змінитися за стільки років – в його баченні світу та людини, в його естетиці та поезиці?” Спробуємо хоча б частково відповісти на нього.

Міллер, який від самого початку заявив про себе як “соціальний драматург”, залишався ним і на рубежі століть, маючи при цьому на увазі щось цілком інше, аніж примітивний агітпроп або вульгарне соціологізування. Людина цікава для Міллера як істота незаперечно суспільна. Одна з функцій п'єси як твору мистецтва, пише він, – відкрити ізольованій від інших людини її спільність з усіма. Театр – справа серйозна, бо він має посилювати причетність кожного з нас до людства, робити нас менш самотніми. А відтак Міллер вважав соціальною всю велику драматургію, оскільки вона презентує особистість в цілісності та сукупності її “людяності”. Як і раніш, пізній Міллер вірив у те, що “життя має сенс”. Як і раніш, відмовлявся поділяти “філософію песимізму”. Одним з ключових для драматурга було і залишилося поняття “*зв'язків*”. Між людьми. Між людиною та спільнотою. Між людиною та історією. Кожний значний новий твір, на його думку, пропонує “нову концепцію стосунків між одним та багатьма, між багатьма та історією...”¹. Підкресливши півстоліття тому центральність даної теми для одного з своїх перших творів для театру – “Всі мої сини”(1947)” – Міллер виніс її й до назви однієї з останніх своїх п'єс – “Зв'язки пана Пітерса”(1998). Це яскравий приклад незмінності центральних світоглядних орієнтирів письменника.

З бачення суспільства як міріад переплечених між собою ниток впливає наступний ключовий концепт – “*відповідальність*” (за себе; за близьких та далеких; за всіх). До визначальних параметрів міллерівської драматургічної моделі соціуму належить і “*час*”; його значущість, проголошена ще стосовно ранніх творів, з роками поступово зростає (що, мабуть, закономірно). Образи часу та пов'язаних з ним категорій все частіше фігурують не лише в структурі, а й у назвах творів драматурга (п'єси “Годинник Америки” (1980) та “Обережно, пам'ятайте!”(1987), автобіографія “Зживи часу” (1987)) та в їхній символіці (годинник в “Елегії для пані” (1982)).

Що ще змінилося? Протягом 1980-1990-х рр., після спроби поєднати в “Годиннику Америки” епічне та ліричне начало, з-під його пера часто-густо виходили камерні, інколи одноактні п'єси, що

аналізують зблизька тонкі психологічні нюанси людського настрою, стосунків, емоційних переходів. Ядро п'єс, як і раніше, складають зазначені вище філософсько-моральні домінанти – взаємозв'язки, відповідальність, час, – але вони майже не виявляють свою присутність на поверхні тексту, випромінюючи енергію з його глибин. Ідеї як такі йдуть до підтексту, залишаючи нас віч-на-віч з людьми, що страждають, дошукуються істини, і, головне, знаходять у собі сили жити без ілюзій. Запозичивши порівняння з живопису, можна сказати, що на зміну суворій графічності драматургії 1950-1960-х дедалі частіше йде прозора акварель.

Ще одна помітна новація – зміщення центру ваги у напрямку жіночих персонажів. Традиційно склалося уявлення про Міллера як про драматурга “чоловічого” – і через серйозну проблематику його творчості (що в до-феміністичну добу вважалася, вочевидь, мало приступною для жіноцтва!), і завдяки набагато більшому ідейно-емоційному навантаженню на образи чоловіків. По цій лінії (як і по багатьох інших) Міллера протиставляли Вільямсу – зіставлення між двома впливовими метрами драми було неминуче. Стримана, по-ібсенівськи сувора та інтелектуальна драматична “проза” Міллера створювала естетичну противагу вербально розкутій, по-середземноморському чуттєвій “поезії” Вільямса. “П'єси Міллера – жорсткі, “патристичні”, спортивні, і приділяють більше уваги чоловікам. П'єси Вільямса м'які, “матристичні”, хворобливі та приділяють більше уваги жінкам”, писав, зокрема, відомий театральний критик Кенет Тайнен². У творах останніх десятиліть ці бінарні опозиції все більшою мірою втрачають силу через рух міллерівської драми до центрування жіночих образів, до більшої поетичності та витонченості. Хто знає, й Вільямс, якби прожив довше, рухався б назустріч своєму постійному колезі-супернику...

Хоч Міллер 1950-1960-х був радісно зарахований радянським істеблїшментом до лав “прогресивної західної інтелігенції” завдяки безкомпромісній соціальності його драм, з їх постановками не поспішали: трагічна інтенсивність сценічного буття героїв, наголос на особистому виборі створювали надто різкий контраст фальшивій ходульності соцреалізму. А вже наприкінці цього періоду драматург узагалі стає на теренах Радянського Союзу персоною non grata.

Протягом наступних десятиліть його творчість відгороджена від нас залізною завісою. Трапилось те саме, що і з багатьма іншими ліберально (а подеколи й радикально) налаштованими діячами західної культури — безпосереднє знайомство з реаліями суспільства “розвиненого соціалізму” (як голова міжнародного ПЕН-клубу Міллер відвідує кілька східноєвропейських країн) спричиняє його активне неприйняття. У Міллера воно виливається у книгу “В Росії” (1969), створену разом з третьою дружиною, професійним фотографом Інге Морат. Більше того, наприкінці 1970-х цей самий досвід художньо втілюється в п’єсі “Стеля архієпископа”, де Міллер досліджує руйнівні психологічні наслідки постійного перебування під пильним наглядом “Старшого брата” для особистості, зокрема для митця, що має самореалізуватися в умовах тоталітарної системи.

Проте в цілому 1970-і рр. були для Міллера-драматурга не найпродуктивніші; зате наступне десятиріччя позначене цікавими роботами, написаними в новій для автора манері, а 1990-і взагалі принесли творчий зліт — за кількістю створеного їх можна порівняти хіба що з початком драматургічної кар’єри. Після написаної на порубіжжі десятиліть багатопланової фрески “Годинник Америки” (1980)³, Міллер створює два диптихи для театру — “Подвійне дзеркало” (1982) та “Обережно: пам’ять!” (1987). Принцип поєднання двох одноактних п’єс в обох диалогіях той самий: перша — зовні статичне, елегійне “двоголосся”, де діалог перебирає на себе дійові функції; в другій з’являються ознаки детективної інтриги, що активізують увагу читача/глядача. Того ж року виходить об’ємна автобіографія “Звиви часу”. А з початку 1990-х п’єси йдуть одна за одною: “Спуск з гори Морган” (1991), “Останній янкі” (1993), “Розбите скло” (1993), “Зв’язки пана Пітерса” (1998).

“Годинник Америки” повертає нас до надзвичайно значущого для автора десятиліття — 1930-х рр. Доба особистісного та творчого становлення письменника, цей період був водночас й одним з найдраматичніших в історії США. Ставлення Міллера до нього неоднозначне: з одного боку, вважає він, тридцять років відкрили американцям гіркі істини про цивілізацію, котру вони побудували на незайманому континенті, з другого ж — змусили “пригадати” дещо забуті національні цінності, що давали надію на майбутнє. В 1990-і рр.

він ще раз перенесеться туди у п'єсі "Розбите скло". Таке "вічне повернення" до ключового, на думку Міллера, етапу національної історії спричинене, мабуть, кількома факторами – і ностальгією за власною молодістю, і постійним відчуттям недовolenості чогось важливого про ті роки, і переконаністю в актуальності тодішніх проблем для сьогодення. При цьому кожного разу Міллер знаходить новий ракурс розповіді про них. Так, жанр "Годинника Америки" визначений як "водевіль" – в суто американському розумінні, тобто музична вистава, де дія та діалог правлять лише за містки між пісенно-музичними номерами. Цей "легковажний" підхід до років Великої депресії може викликати подив. Проте значна часова дистанція дозволила авторові більшою мірою відсторонитися від зображуваного, подивитися на нього через призму майже брехтівського очуднення.

Перед нами епіко-ліричне полотно, на якому доля родини Баумів (в якій легко прочитуються автобіографічні деталі) розгортається не на авансцені, а як одна з багатьох складових. У фокусі уваги письменника – складні конфігурації, що виникають при взаємонакладенні епічного часу історії та психологічного часу окремих персонажів, теперішнього та минулого. Імпульси для написання п'єси надали Міллеру, по-перше, власні спогади, а по-друге – книжка відомого соціолога Стадса Теркела "Важкі часи", де зібрані документальні свідчення десятків людей, що пережили депресію. Тому історія розорення заможних Баумів складає лише один з візерунків у переплетенні людських доль, типових та виняткових подій та фактів, з яких ткалася тоді текстура американської історії. Банкір-банкрут, що кидається з вікна, та негр-волоцюга; респектабельний клерк, змушений просити на хліб, та фермер без землі; активістка, що організує загін комуністичної взаємопідтримки, та випускник престижного коледжу, який, не знайшовши роботи, вкорочує собі вік... І ще, і ще... Десятки персонажів з'являються на кілька хвилин у калейдоскопічно-фрагментованій композиції, створюючи разом образ Америки, що з'їхала зі звичних рейок і прямує до хаосу. Але епізоди розділяються – і водночас цементуються – сентиментально-солодкими пісеньками 1930-х рр. (їх тут понад 30). Навіть трагічні "шматочки мозаїки" занурені в музично-танцювальну стихію. А скільки в них гумору – гіркуватого єврейського, грубуватого американського... Якщо для

одного з критиків 1930-і – це момент, коли “годинник Америки” зупинився, коли її історичний час начебто вичерпався, Міллер, навпаки, вважає, що саме тоді цей годинник “пішов”. Протягом попереднього десятиліття – зовні благополучних 1920-х – історія ніби припинила свій рух, соціальна система сприймалася як щось само собою зрозуміле; і лише крах “змусив нас всіх, попри наше бажання, увійти в історію”. Авторів хотілося передати смак тодішнього життя, “коли не лише радикали, а й люди найрізноманітніших переконань дивилися на історичний циферблат, запитуючи, скільки ще протримається наш лад”⁴. Саме підчас кризи унаочнюються завжди існуючі, але не завжди очевидні зв’язки між суспільним та індивідуальним буттям. Знайти їхній драматургічний еквівалент, встановити естетичну рівновагу між об’єктивністю загального та суб’єктивністю окремого – в цьому полягало складне технічне завдання Міллера, яке він розв’язує (можливо, не до кінця) за допомогою знайденої ним форми “водевілю”. Її органічність випливає з реальності 1930-х – адже в американській культурі ніколи не створювалося такої кількості бадьорих мелодій, як в те трагічне десятиліття! (Це, вочевидь, типологічне явище – пригадаймо беззастережний пісенно-кінематографічний оптимізм наших не менш трагічних тридцятих!) Національний культурний феномен надав драматургу зручну жанрову модель для організації різнорідного життєвого матеріалу, визначивши водночас і відсторонено-зворушене авторське ставлення до нього, неможливе ще кілька десятиліть тому. Водночас епізодична структура твору сприймається як данина шаноби попередникам Міллера – драматургам 1930-х рр., зокрема, Е.Райсу, що експериментували з формою в дусі європейських експресіоністів. Водевільне зниження тону драматичної оповіді дає деяким критикам підставу говорити про мало не постмодерністське використання Міллером цього прийому, що набуває рис пародії чи пастишу.

Осмилення минулого приводить Міллера до висновку, що “важкі часи” відкрили нації її первісне ядро, що не зводиться до суто матеріальних цінностей, яким вона дозволила засліпити себе в епоху процвітання (коли, за словами одного з персонажів, “країна поклонялася золотому тельцю, загорненому у червоно-біло-блакитне простирадло”). Чи не в цьому полягає головний урок-попередження Америці 1990-х?

одного з критиків 1930-і – це момент, коли “годинник Америки” зупинився, коли її історичний час начебто вичерпався, Міллер, навпаки, вважає, що саме тоді цей годинник “пішов”. Протягом попереднього десятиліття – зовні благополучних 1920-х – історія ніби припинила свій рух, соціальна система сприймалася як щось само собою зрозуміле; і лише крах “змусив нас всіх, попри наше бажання, увійти в історію”. Авторів хотілося передати смак тодішнього життя, “коли не лише радикали, а й люди найрізноманітніших переконань дивилися на історичний циферблат, запитуючи, скільки ще протримається наш лад”⁴. Саме підчас кризи унаочнюються завжди існуючі, але не завжди очевидні зв’язки між суспільним та індивідуальним буттям. Знайти їхній драматургічний еквівалент, встановити естетичну рівновагу між об’єктивністю загального та суб’єктивністю окремого – в цьому полягало складне технічне завдання Міллера, яке він розв’язує (можливо, не до кінця) за допомогою знайденої ним форми “водевілю”. Її органічність випливає з реальності 1930-х – адже в американській культурі ніколи не створювалося такої кількості бадьорих мелодій, як в те трагічне десятиліття! (Це, вочевидь, типологічне явище – пригадаймо беззастережний пісенно-кінематографічний оптимізм наших не менш трагічних тридцятих!) Національний культурний феномен надав драматургу зручну жанрову модель для організації різноманітного життєвого матеріалу, визначивши водночас і відсторонено-зворушене авторське ставлення до нього, неможливе ще кілька десятиліть тому. Водночас епізодична структура твору сприймається як данина шаноби попередникам Міллера – драматургам 1930-х рр., зокрема, Е.Райсу, що експериментували з формою в дусі європейських експресіоністів. Водевільне зниження тону драматичної оповіді дає деяким критикам підставу говорити про мало не постмодерністське використання Міллером цього прийому, що набуває рис пародії чи пастишу.

Осмислення минулого приводить Міллера до висновку, що “важкі часи” відкрили нації її первісне ядро, що не зводиться до суто матеріальних цінностей, яким вона дозволила засліпити себе в епоху процвітання (коли, за словами одного з персонажів, “країна поклонялася золотому тельцю, загорненому у червоно-біло-блакитне простирадло”). Чи не в цьому полягає головний урок-попередження Америці 1990-х?

Як зазначає автор, йому хотілося показати людям, “які забули, що таке злидні”, що під їхнім матеріальним добробутом завжди є каркас людських стосунків, і саме він найважливіший. З відстані часу ліричному герою здається, що люди в годину лиха були не такі байдужі, що вони були доброзичливіші один до одного. Фінальний образ Америки зливається наприкінці п'єси з образом Рози Баум, в якій багато від матері автора, – “по-своєму, по-чудернацькому вона була так схожа на країну; її наче заповнили думки про гроші, але насправді їй хотілося піднятися на висоту, звідки вона могла б дивитися навкруги, вдихаючи повітря свого нового вільного життя. Попри всі свої поразки вона до кінця вірила, що світ має стати кращим...”⁵.

Звернення до наступних творів митця спричинює потребу в порушенні питання про зв'язок міллерівської драматургії цього періоду з добою її написання, позначеною яскраво постмодерністськими настроями та естетичними зсувами. Розмова про творчість Міллера в постмодерністському контексті може викликати цілком обґрунтований подив – адже корифей американського театру зажив світової слави саме як один з провідних реалістів сучасної сцени. Попри всі зміни, що їх з часом зазнає драматургічна модель письменника, вихідне (арістотелеве) положення його естетики – “мистецтво є наслідуванням життя”⁶ – залишалось константою міллерового художнього всесвіту протягом понад половини століття. Воно нерозривно пов'язане з загальним *imago mundi* письменника, в якому людина постає насамперед як істота соціальна, що підлягає розгляду у цілокупності її суспільних стосунків. Філософсько-етичні домінанти міллерових п'єс – взаємозв'язки та тотальна відповідальність всіх перед усіма – здається, повністю виводять їх за межі постмодерністського проекту, де принципова відчуженість людини стає не просто центральною темою, як у модерністів, а точкою відліку, тією фікціональною даністю, з якої автор починає вибудовувати нову культурологічну реальність. Міллерів драматичний герой вперто опирається всім операціям з редукування особистості, що їх здійснює над нею останнє століття, спочатку зводячи неподільного й самодостатнього “індивідуума” до фрагментарного та підлеглого “суб'єкта”, далі децентруючи його, а згодом прирікаючи на остаточне зникнення через “смерть” спочатку автора, а там і персонажа (саме так, “Смерть персонажа”, називає свою книжку про сучасний театр Е.Фукс)⁷.

Враховуючи ці незаперечні факти, дозволю собі, однак, висловити переконання, що співіснуючі в часі та просторі різнопланові художні явища навряд чи можуть уникнути не просто взаємодотиків, а й взаємовпливів, а часто-густо – й взаємозапліднення. На мою думку, процеси, зафіксовані колись Т.С.Еліотом для діахронії, – поява кожного нового твору змінює всю літературну картину – відбуваються і в синхронії. Так само, як “основний потік” американської літератури не відгороджений непроникним муром від мультикультурної стихії, що вирує навколо, так і художня реальність, сконструйована за законами соціального реалізму, не може не відчувати на собі та в собі імпульсів постмодерну – і як глобального соціо-культурного стану, і у вузчому сенсі, як більш-менш чітко окресленого літературно-мистецького напрямку. Мені здається, що у випадку Міллера ці імпульси виявляють себе у більш активній тематизації і водночас проблематизації стосунків з Іншим – одним з ключових концептів постмодерну. В площині поетики посилюється інтертекстуальність міллерових драм, що все більшою мірою містять в собі алюзії та ремінісценції, пов’язані з драматургією минулого (Г.Ібсен, А.Чехов, американські драматурги 1930-х рр.)

Перед тим, як звернутися до модусів драматизації цих стосунків з Іншим, слід зробити кілька загальних зауважень, спричинених жанровою природою міллерових творів. П’єса, як відомо – утворення перехресне, що належить водночас і літературі (як зразок словесного мистецтва), і театру (як сценарій для вистави). Суворо кажучи, саме вистава (і лише вона), причому кожна, стає повним самовиявленням тексту п’єси, який у вербальному варіанті залишається незавершеним, народжуючись та вмираючи знов і знов лише під час сценічної презентації. Отже, говорячи про драматургію у відриві від спектаклю, ми маємо від початку визнати принципову обмеженість її інтерпретації.

Далі, загальні стосунки між постмодернізмом та театром/драмою відзначаються певним парадоксом. З одного боку, різноманітні театральні метафори є одним з найулюбленіших тропів у постструктуралістському дискурсі (деконструктивістському, феміністському, неомарксистському). Ними рясніє письмо Ж.Дерріди та М.Фуко, Ж.Делеза та Ф.Гваттарі, не кажучи вже про “симулякри” Ж.Бодрійяра. Така прихильність, зазвичай, пояснюється тим, що

сучасні мислителі поширюють поняття “театральності” як штучності, несправжності на все суспільне життя, що втратило, на їхню думку, свою автентичність, вступивши в пізню фазу розвитку західної цивілізації. Отже, як констатує Е.Фукс, “траєкторії західної культури, або теорії таких траєкторій будуються уздовж протейстичного образу театральності”⁸. З іншого ж боку, застосування теоретичних постулатів постмодернізму до практики театру та драматургії відстає від їх суто літературних аплікацій. А для тих досліджень, що все-таки з’являються⁹, справедлива думка, сформульована колись У.Еко щодо семіотики театру – об’єктом їх стає вистава (performance), або постановка (mise-en-scene), а не літературний текст¹⁰. Це цілком зрозуміло – оскільки “знаком” у театральній виставі стає все, виділене перебуванням у маркованому часопросторі сцени, то і театральним “текстом” виступає цілісність видовища, в якій літературний складник виступає на рівних з іншими, невербальними елементами. Таким чином, на часі розробка постмодерністського підходу саме до драматургічного тексту.

Нарешті, текстуальна “іншість” в драмі помножується у порівнянні зі, скажімо, романом. Якщо там слово, за М.Бахтіним, є завжди внутрішньо наполовину своїм, а наполовину “чужим” (“іншим”), то у п’єсі воно, не втрачаючи цієї якості, виступає ще й як формально атрибутоване “чуже” слово, що належить комусь із дійових осіб. Стверджуючи “фізичну двоголосність” романного слова, М.Бахтін зауважує: “Складніше з авторським голосом у драмі, де він, мабуть, не реалізується в слові”¹¹. Але що тоді робити з “голосами” персонажів? Адже вони, зрештою, є лише проекціями авторського голосу? Ці питання також потребують окремого розгляду.

Повертаючись до проблематики «іншості», одразу підкреслимо, що постмодернізм аж ніяк не може претендувати на лаври її першовідкривача. Як слушно зазначає С.де Бовуар, ця категорія “така ж споконвічна, як і сама свідомість”¹². Поділ єдиного на “різне” упродовж століть вважався одним з основоположних принципів функціонування людського мислення; поставивши його універсальність під сумнів, постструктуралістська теорія висунула проблему “іншого” на передній план. В соціокультурному полі постмодерності ці рефлексії зустрічаються з потужною мультикультурною течією, завдяки чому

центр ваги переміщується до реальних суспільно-історичних “інших” західної цивілізації. Таким чином, інтерес до “іншості” як концепту весь час коливається між сферами уможлидного наукового теоретизування та соціополітичної практики. Якщо в 1960-1970-і рр. суспільні “інші” з недовірою ставилися до надто абстрактних, на їхню думку, постструктуралістських викладок, то починаючи з наступного десятиріччя, вони стали активно користуватися цими доробками, прагнучи до синтезу теорії з радикальними рухами – феміністичним, етнічним, постколоніальним, тощо. Це призвело до набуття “іншим” в різних його іпостасях центральної позиції в сучасній суспільній думці, що не могло не вплинути на митців різноманітних світоглядних та художніх орієнтацій.

Беручи до уваги визначені вище стійкі параметри міллерового драматургічного світу – його зосередженість на взаємозв’язках між людьми та на універсальній відповідальності, – очевидно, що проблема стосунків з “іншим” завжди була для письменника однією із стрижневих. Проте протягом останніх десятиліть, позначених, зокрема в культурі США, наголосом на плюралістичності як теоретико-онтологічних засад буття, так і соціально-політичного його виміру, вона набула в його творчості нових аспектів та особливої значущості, перетворившись на рушійну силу багатьох п’єс. При цьому, на мою думку, ставлення Міллера до “іншого” розкривається, насамперед, в етичній площині і визначається неабиякою мірою концептуальними положеннями філософії Е.Левінаса та М.Бубера. Як відомо, саме питанню взаємин кожної людини з “іншим” та визначенню цього “іншого” французький філософ присвятив чимало прекрасних сторінок. Відмовляючись дати будь-яке позитивну дефініцію “іншого”, визначаючи його лише через негацію, Левінас доходить формули, найчастіше вживаної ним у цьому контексті: відповідальності перед іншим. Для М.Бубера “зустріч людини із собою” може і повинна відбуватися лише як “зустріч окремої людини з іншими людьми”. “Лише тоді, коли окрема людина пізнає іншу у всій її відмінності як себе, як людину і звідти прорветься до іншого, вона в суворій зустрічі, що спричиняє зміну, прорве свою самотність”, пише мислитель¹³. Отже, йдеться про зустріч між рівними за онтологічним статусом суб’єктами: “справжній зв’язок можливий лише між

справжніми людьми". На відміну від цієї точки зору, для Левінаса стосунки з "іншим" принципово асиметричні. Як зауважує Дж.Ганзель, "це не зустріч між двома людьми на рівних, і це не дружба, що ґрунтується на взаємності... Несподівана поява "Іншого" вириває его з його стану... та вміщує його у стосунки безмежного зобов'язання"¹⁴ Саму людяність людини, таким чином, складає для Левінаса "онтологічний переворот" від розуміння суб'єктивності як наполягання на бутті, володінні та домінуванні до його розуміння як підпорядкування¹⁵. Художньо втілені уявлення Міллера про відповідальність, так само, як і його постійна стурбованість поняттям "провини", досить близькі ідеям Левінаса, хоч, як ми побачимо, вони прямують до постулювання необхідності рівного статусу суб'єктів метафізичної "зустрічі".

Як було зазначено вище, однією зі змін, що сталися у драматургічній парадигмі Міллера, було, бодай часткове, перенесення фокусу уваги на жіночі персонажі. В світлі проблематики «іншості» це особливо знаменно – адже саме жінка конституїрована в західній культурній матриці як архетиповий "інший". Саме так визначає її й Левінас, стверджуючи, що "іншість досягає свого повного розквіту у жіночому – терміні того ж порядку свідомості, але з протилежним значенням"¹⁶. У "Другій статі" С.де Бовуар різко полемізує з ним з цього приводу, піддаючи сумніву ідею жіночої "іншості" як конструкту патріархальної колективної (під)свідомості. Міллер по-своєму, хоч і навряд чи усвідомлено, вступає до дискусії в одноактній п'єсі "Елегія для пані" (1982).

Дві одноактні п'єси – "Елегія для пані" та "Щось на кшталт любовної історії", об'єднані в афіші спільною назвою "Подвійне дзеркало", виглядають настільки віддаленими від епічного простору попереднього твору («Годинник Америки»), наскільки це можливо для того самого автора. Це своєрідний "ліричний відступ", що справджує давнє і колись не зовсім зрозуміле твердження драматурга про те, що понад усе в театрі він цінує поезію. Хоч відносини між чоловіком та жінкою не обминалися в його п'єсах, вони, як правило, залишались на другому плані, віддаючи першість іншим, більш значущим тоді для драматурга суспільно-особистим векторам: батько-син, брати, індивідуум-спільнота... В "Елегії для пані" знов лунає міллерівська

тема відповідальності, але в інтимнішому ключі: говорячи словами А. де Сент-Екзюпері, це відповідальність за тих, кого ти приручив. Знову – “каркас людських стосунків”, але не на макро-, а на мікрорівні соціуму: між Ним та Нею. Граничне обмеження кількості дійових осіб, увага до напівтонів, до майже невлесних градацій настрою та почуттів, діалог, в якому невимовлене важить не менше, ніж слова... Загальна атмосфера загадковості, серпанком якої повіта ситуація п'єси... Її провідний мотив заявлено ще до початку дії, в сценічному оформленні: це створений за допомогою лаконічних деталей умовний інтер'єр вишуканої приватної крамнички. Ми бачимо вихоплені з темряви предмети жіночого вжитку: светр на бюсті, кольє на шиї, панчохи на стегні, капелюшок на голові... Серед манекенів губиться майже не відрізнена від них у своїй нерухомості власниця крамнички. Жінка постає як позбавлена цілісності та “самості”, її “фрагментизовано” та “розчленено” для зручності чоловіків, як предмет споживання... Тут особливо відчутно лунають вільямсівські нотки. Немолодий чоловік заходить сюди у пошуках подарунка для жінки, набагато молодшої за нього, з якою вони довго були близькі. Тепер на неї чекає серйозна операція, можливо, смерть. Він хоче подарувати їй щось таке, що висловило б його ставлення до неї. В цьому йому допомагає жінка, якій належить крамниця. Процес пошуку подарунка стає водночас шляхом самопізнання – герой на свідомому рівні нарешті зізнається в тому, що намагався від себе приховати: він сам поставив нездоланні бар'єри між собою та подругою, сам переконав себе – а можливо, й її, – що її незалежність та кар'єра важливіші за “банальне” родинне щастя. “Але звідки ви про це знаєте?” – питає його власниця крамниці. – “Це ж ви заборонили їй кохати вас!” Він прагне утримуватися на межі між “любити” та “не любити”, боїться надто далеко зайти в своєму захопленні, не хоче жертвувати власним спокоєм, свободою та звичним ритмом життя... Все це ми прочитаємо між незавершених рядків, видобуваємо з натяків, подумки продовжуючи обірвані репліки персонажів. (Лише один приклад: він зізнається, що старший за свою подругу. Вона відгукується: “Але ж це не завжди... – “Ні, не завжди, але у більшості випадків...”). Основний прийом, що ним користується драматург, – буквально втілення суспільної ситуації, в якій жінці відмовлено у

праві голосу. Справа в тому, що подруга героя так і не з'являється на сцені, — за неї говорить чоловік, посилаючись нібито на її думки та наводячи аргументи від її імені: “Але її незалежність, я гадаю, важить для неї більше, ніж будь-які стосунки... В неї ще є власні амбіції, їй все ще потрібний ризик, досягнення, нові сподівання; їй потрібні небезпечні гори, а не заміжжя у долині — заміжжя не принесло б їй спокою, воно б не протривало довго”¹⁷. Все це, можливо, дійсно так, але ми чуємо лише його голос, дізнаємося про її думки та почуття опосередковано, а не з перших рук. Позиція жінки не артикулюється нею самою, а репрезентується чоловіком з його точки зору; жінка ж являє собою знак відсутності.

П'єса сповнена невизначеності і для героїв, і для читача — чи правда жінці загрожує смерть, чи це спроба привернути до себе його увагу? Чи правда їй вдалося зберегти відстань між ними, чи вона кохає його більше, ніж визнає? Але ще більша таємниця — власниці крамниці, що розуміє героя з півслова, і спочатку навмацки, а чимдалі все впевненіше говорить з ним немов від імені невідомої жінки, що так і не з'явиться на сцені, все більше входить в її роль — аж до поцілунків та обіймів. Вона сама пережила подібне? Чи вона готова замінити вмираючу жінку в цих непростих взаєминах? А може, вона і є та сама кохана героя — і ми стаємо свідками тонкої гри людей, яким так, через маски інших, легше обговорювати наболіле? Є ще одна можливість — майже кожна жінка рано чи пізно стикається з цим чоловічим страхом емоційної залежності... Сутність образу мерехтить, переливається, опираючись однозначній інтерпретації та надаючи всій п'єсі, що сприймається на єдиному подиху, особливої театральної таємничості та магії. Таким чином, ланцюг театральних сигніфікацій подовжується — актриса, що грає роль власниці крамниці, має за означуване не лише один цей образ, а й іншу жінку, про яку точиться мова, а втім — і загальний статус жіночності в сучасному соціумі. За його стандартами чоловік, не втрачаючи своєї ідентичності, може поєднувати різні суспільно-особистісні ролі, тоді як “фрагментована” жінка (“інший”) має обирати лише одну з них — або кар'єру, або сім'ю.

Все глибше занурення у власну душу, так само, як і в мотиви поведінки близької людини, знаходить сценічне втілення у поступовій відмові від всіх можливих подарунків на користь остаточного вибору —

старовинного годинника. В ньому – і віра в одужання жінки, і пам'ять про минуле, і надія на майбутнє. Водночас, вибір саме цього артефакту, матеріалізованого плину часу, сприймається неоднозначно – занурюючи жінку в однорідну часову матерію, він може сприяти регенерації її цілісності; а можливо, навпаки, закріплюючи поділ часу на “робочий” та “особистий”, ще різкіше відмежує “кохану” від “ділової жінки” для зручності її партнера. Як і в попередніх творах (“Тяжке випробування” (1953), “Після гріхопадіння” (1964)), Міллер проголошує необхідність вийти із замкненого кола остраху перед відповідальністю та комплексу провини, що його супроводжує; вона (провина) – зрадниця, “можливо, найреальніша з наших ілюзій, проте її також можна подолати”.

Екскурси на небезпечну територію національно-етнічної “іншості” (не як біологічної даності, а як культурного конструкту, що має соціальну значущість) обумовили її інкорпорацію до смислового ядра таких творів, як “Клара” (1987), “Останній янкі” (1993) й “Розбите скло” (1993). Диптих “Обережно: пам'ять!”, що складається з п'єс “Нічого не пам'ятаю” та “Клара”, значною мірою зберігає жанрові особливості попереднього. Проте в ньому, особливо в другій одноактійці, Міллер робить крок до більш звичної для нього соціальної проблематики, пропущеної крізь призму глибоко особистісних, трагічних переживань персонажа. На невеликому просторі одноактної п'єси стикаються суперечливі імпульси, притаманні мультикультурному суспільству, яким сьогодні хоче бути Америка. Хоч правильніше сказати, що в екзистенційній ситуації «порогу» вони зіштовхуються в душі героя, Альберта Кролла. Вбито його дочку Клару, дівчину, що присвятила життя соціальній роботі, працювала у виправних закладах та тюрмах, повертала до життя людей, які “заблукали” в нетрях суспільства. Хто міг скоїти цей злочин? Детектив Файн допитує батька загиблої – тільки він може пролити світло на загадку. Власне, цей допит, а радше, своєрідна ідейна “дуель” між Файном та Кроллом і складає дію твору – лише час від часу її перериває поява на екрані “документальних” кадрів, або короткі виходи з минулого самої Клари. Природно, що Кролл поводить як вбитий горем батько, приголомшений загибеллю дочки; природно, що він має бути зацікавлений у якомога скорішому викритті та покаранні вбивці. Але чомусь в його відповідях лунає непевність, нерішучість, що межує з

небажанням пригадувати факти, які могли б допомогти слідству... Головний (і єдиний) підозрюваний у цій справі, як виявляється із плутаних свідчень Кролла, — пуерториканець, який раніш вже був засуджений за вбивство жінки. Кролл знав, що його дочка допомогла цьому хлопцю вийти з в'язниці, що вони почали зустрічатися... Але тепер він ніяк не може пригадати його ім'я або хоч якусь деталь, що навела б на його слід. Поступово стає зрозуміло, що це — підсвідоме блокування психічних процесів; воно відбувається (згадаймо Фрейда), коли пам'ять ховає в собі небезпеку. Адже якщо вбивця — дійсно цей хлопець, тоді ... Ця драматична діалогія марно носить назву "Обережно: пам'ять!" Занурення в минуле небезпечне — адже там можна зустрітися з нестерпними для себе істинами. Кролл завжди сповідував ліберально-гуманістичні цінності, які — вельми успішно — прищепив і дочці, про це свідчить усе її коротке життя. Він і тепер бореться за рівні права меншин в своєму кварталі. Йому здавалося, мабуть, що втрутитися у стосунки дочки з представником "пригнобленої" етнічної групи, хоча б він був явно небезпечною людиною, значило б піти всупереч всьому, чого він її вчив. Дилема Кролла спричинена тим, що він — гуманний ліберальний інтелектуал — зробив лише перший крок у напрямі до іншого — визнав його існування та право на голос. Проте, інший все одно залишається для нього фігурою відсутності — як і безіменна жінка в попередній п'єсі, безіменний пуерториканець перебуває "за сценою" протягом всієї дії. Проблема в тому, що Кролл не сприймає суб'єктності іншого — він мислить «меншини» лише як об'єкт прикладення власних зусиль, тобто не визнаючи самостійної здатності людей інших рас чи національностей до соціальної дії (social agency). Попри своє (суб'єктивне) співчуття до представників різних етносів, він винен у розкритикованій Г.Л.Гейтсом у ліберальному дискурсі "гомогенізації" їх як просто "іншого"¹⁸, в результаті чого затушовуються конкретні відмінності між ними. Іншими словами, боячись згадати прізвище вбивці, щоб не "образити" цілу етнічну групу, він тим самим виявляє граничну неповагу до цієї групи, оскільки не бачить окремих її представників як самоцінних Людей, рівних йому за онтологічним статусом. І тут логіка художнього аналізу веде Міллера до суголосся з твердженням Ж.Дерріда про те, що т.з. інший може зберегти свій авторитет, тільки

якщо залишитися частинкою ідентичності, тобто частиною “я”, свого роду alter ego того, хто мислить¹⁹, або з сумнівами С.Моханті щодо необхідності постулювати докорінну “іншість” іншого, що завершуються сакраментальним питанням “Наскільки іншим є інший насправді?”²⁰. В результаті роздуми над п'єсою виводять до обрії центральної проблеми сучасної мультикультурної теорії – як досягти порозуміння з “іншим”, не редукуючи його до знайомого (“себе”), якщо ми спроможні досягнути лише те, що вже закладене в нас?

Вбивство дочки поставило віру в ліберальні принципи, а значить, і сенс життя Кролла, під загрозу. І, що не менш жакливо, якщо всі його переконання – помилка, і він все життя брехав собі, на нього лягає тягар провини у смерті дочки. Чи не пожертвував він нею заради прекраснодушних абстракцій, в які вже сам не вірить? Саме це намагається довести тверезий та жорсткий Файн, який вірить лише в “жадібність та расу”. “Саме вони правлять світом – жадібність та таємне задоволення, коли хтось із своїх вибивається вгору. Для чорних це чорні, для білих – білі. Для християн – християни, а для євреїв – євреї”²¹. Але коли розчавлений своєю провинною Кролл, здається, ладен з ним погодитись, пам'ять раптом перетворюється з ворога на союзника, розгортаючи перед ним епізод з минулого: його, молодого офіцера, поставили командувати ротою солдат-негрів, і він сам-один врятував їх від оскаженілого натовпу південців, яким примарилося щось непоштиве у поведінці чорних. Цей спогад “розкодовує” пам'ять, дозволяє герою пригадати прізвище злочинця – вбивця має бути покараний, проте це не означає руйнування системи цінностей, на яких ґрунтувалося його життя та життя його дочки. В “мультикультурній” Америці кінця 1980-х, з її гіперболізованим наголосом на спокуті власних гріхів перед довго дискримінованими елементами суспільства, зокрема етнічними меншинами, цей твір міг прозвучати дисонансом. Проте Міллеру не вперше йти проти течії. Він завжди відкидав принаду конформізму, хоча б якої форми він набував; відмовляючись від зручних кліше офіційної “політичної коректності”, він ані на йоту не спрощує для своїх персонажів моральний вибір, що вони його мають зробити.

Якщо “Смерть комівояжера” – типова американська трагедія, то жанр п'єси “Останній янкі” можна було б визначити як “історію типової американської хвороби”. В центрі – знов “депресія”, але вже

не як економічне явище 1930-х рр., а як поширене в США нервово захворювання. Дія відбувається в психіатричній лікарні, куди приїждять двоє чоловіків з метою відвідати своїх дружин – пацієнток. Цим “квartetом” і обмежується список персонажів твору – якщо не рахувати ще однієї жінки, що нерухомо пролежить в палаті протягом усієї дії, підсилюючи її тривожну атмосферу своєю безмовною присутністю. В кожній з двох сцен одноактної п’єси – свій фокус: в першій, “чоловічій” – це відчутна соціальна конфронтація між процвітаючим бізнесменом Фріком та теслею Гамільтоном. В другій, “жіночій” – причини, через які їхні дружини потрапили сюди. Наприкінці дві лінії зливаються, виявляючи, що перед нами – різні аспекти тієї самої проблеми сучасної Америки.

Єдина фізична “дія”, що відбувається в п’єсі – це незграбний естрадний танок, що його виконує Карен, немолода дружина Фріка, у марному намаганні привернути до себе увагу чоловіка. (На інтертекстуальному рівні його можна “прочитати” як гірко-іронічний парафраз славетного танцю Нори, героїні гаряче шанованого Міллером Ібсена). Все інше – дія словесна, через яку просвічує внутрішня колізія: наскрізна для Міллера тема неспроможності “американської мрії”. Що привело до лікарні з діагнозом “депресія” таких різних Патріцію та Карен? Чого вони бояться? Чому Лерой Гамільтон зізнається, що й він – кандидат туди ж? Можливо, відповідь – у коротенькій репліці Патріції: “Всі, у кого є хоч краплина здорового глузду, мають у цій країні страждати на депресію”. “Американська мрія” не дотримує своїх обіцянок ані перед справжніми янкі, ані перед новоприбульцями; ані перед багатими, ані перед бідними; ані перед чоловіками, ані перед жінками. Тесля Лерой Гамільтон – не здійснений варіант долі Віллі Ломена, який “чудово вмів працювати руками” (пам’ятаєте, що говорить про нього син – в одній зробленій ним веранді “більше від нього, ніж в усіх продажах, які він здійснив”). До речі, вибір саме цього, “теплого” та людяного ручного фаху для Міллера не випадковий: він сам майстерно орудував теслярськими інструментами. Проблема відчуження людини від результатів її праці здавна турбувала драматурга як один з аспектів перетворення особистості на “функцію виробництва чи розподілу такою мірою, що вона відокремлюється від дій, які приводить у рух”. Найгірше те, що

індустріалізоване виробництво з його вузькою спеціалізацією руйнує такі дороги для Міллера зв'язки людини з суспільством – в цих умовах вони можуть набирати “лише форми перемир'я”²². Отже, здавалося б, його новий герой уникнув цієї пастки – він працює не на потоці і не в порожнечі, його руки безпосередньо причетні до створення унікальних витворів мистецтва, таких як церковний вітвар. Проте, віра у можливість успішної самореалізації кустаря-одинака в постіндустріальній Америці виявляється такою ж ілюзорною, як віра Віллі в пряму залежність ділової вдачі від особистого шарму. Для всіх навколо (і, принаймні частково, для себе теж) – він наївний невдаха, що прогавив свій шанс у житті. Причому таке самовідчуття, на думку драматурга, має в сьогоденній Америці масовий характер: “Якщо я почеплю на бампер машини наліпку “Водій цієї машини – невдаха”, то, можу записатися, знайду покупців на сто мільйонів таких машин!”²³.

Щоб підкреслити сумну іронію свого соціального діагнозу, Міллер робить Лероя не просто янкі, а янкі, сказати б, стовідсотковим: він нащадок одного з батьків американської демократії, Олександра Гамільтона. Але де практичність, навіть прагматичність, що звично асоціюється з образом мешканця Нової Англії? Від стереотипу янкі у Лероя залишилися вмілі руки, своєрідний гумор та почуття власної гідності. Сьогодні та сама демократія перетворює його на об'єкт дещо презирливої поблажливості як з боку підприємця Фріка, так і – що набагато гірше – власної люблячої дружини. “Є в нас рівність, чи ні? Що це в нас за країна?” – обурюється Лерой. – “Я що, маю соромитися того, що я тесля?” Фрустрація його дружини спричинена потребою долати зворотний комплекс; її батьки, шведські емігранти, прищепили дітям необґрунтовано завищену самооцінку, віру в те, що “ви всі автоматично станете найкращими в своїй сфері тільки тому, що ваше прізвище – Сорґенсон”. А Гамільтон не хоче бути першим, він хоче бути єдиним в своєму роді, неповторною особистістю. Міллер відверто бере на кпини казенний оптимізм, що вперто насаджується як офіційна ідеологія Америки. Проте це не означає капітуляції перед відчаєм та безвихіддю. І Лерой, і Патріція, і Карен – жертви нездатності опиратися погляду на себе ззовні, їхня депресія – результат внутрішньої згоди з низькою оцінкою, що виставляє їм суспільство за власними

(сумнівними) критеріями. Усвідомлення цього має стати першим кроком до виходу з глухого кута. Оптимізм Патриції, який з подивом відзначає Фрік наприкінці п'єси, народжується у нас перед очима, в процесі відкриття нею болісних істин про себе та про суспільство, в якому вона живе. В такому свідомому оптимізмі є надія.

Нарешті, "іншість" у пізніх творах Міллера ідентифікується та виноситься на обговорення і на інтимно-особистісному рівні, як присутній у внутрішньому світі персонажу болісний комплекс роздвоєності щодо власної ідентичності ("Розбите скло", 1993). В даному разі феномен "подвійної свідомості", розглянутий У.Дюбуа для афро-американців, набуває вигляду "єврейського синдрому", що піддається фрейдівському аналізу. Це само по собі знаменно – адже, скажімо, у "Смерті комівояжера" Міллер не акцентував увагу на єврейському походженні протагоніста, яке залишалося в затінку суттєвішої тоді для автора соціальної проблеми. В 1990-і ж роки він вважає своєчасним звернення до розколотої етнічно-національної свідомості, в такий спосіб інтеріоризуючи проблему "іншого". Психіка героя п'єси, зовні благополучного бізнесмена Гелбурна, розщеплена навпіл його неспроможністю ані повністю відмовитися від свого етнічного коріння, ані повністю прийняти його. Назву п'єси можна перекласти і як "Розбите скло", і як "Розбите дзеркало", і навіть як "Розбита склянка". Всі варіанти більшою чи меншою мірою реалізуються в тексті та дії. Зокрема, назва «Розбите дзеркало» актуалізує проблематику внутрішньої дисгармонії – адже саме воно, незворушно відбиваючи належність до рідної/ненависної раси, матеріалізує в собі висловлену Ж.Лаканом думку про те, що "підсвідомість суб'єкта – це дискурс Іншого"²⁴. Повертаючись від прозорості попередніх творів до більшої внутрішньої ускладненості, Міллер знову здійснює "рейд пам'яті" до 1930-х рр. Але тепер Велика депресія зачіпає дійових осіб – процвітаючого лікаря Гаймена та співробітника великої фірми Гелбурна – хіба що периферійно. В центрі уваги інші аспекти того десятиліття, коли, за словами Міллера, тривожне цокання годинника було чутно не лише в ураженій кризою Америці, а й в усьому світі. В Європі підвів голову фашизм, і її годинник відбивав останні хвилини перед початком смертоносного хаосу світової війни та голокосту – останнього доказу безпідставності прекраснодушних гуманістичних ілюзій.

Драматургічний конфлікт зв'язує в єдиний вузол і константу міллерівського світу – гостре відчуття взаємної відповідальності всіх за всіх, і проблему болісного прийняття власної ідентичності, і єврейську тему, і фрейдівський мотив глибинних надр психіки, куди із свідомості витискається все небажане, щоб раптом завдати людині нищівного удару. У дружини Гелбурна без будь-яких фізіологічних підстав віднімаються ноги – це суто істеричне захворювання, спричинене глибоко вкоріненим страхом. Протягом двох дій лікар та чоловік намагаються витягти з підсвідомості жінки причини її смертельного жаху. Здається, ця ситуація жорстко переосмислює сентиментальні кліше бродвейських мелодрам (таких, скажімо, як “Чудотворка” У.Гібсона), що навіювали глядачам беззастережну віру у всепереможну силу любові. Таких причин декілька. Заможну американку лякають газетні фотографії, які з документальної безпристрасністю засвідчують знущання з євреїв у гітлерівській Німеччині. Спроби близьких довести, що ці події їй не стосуються, оскільки відбуваються далеко, “за океаном”, марні. “Коли вона про це говорить, йдеться не про протилежний кінець світу, а про сусідній квартал”²⁵. Наділена профетичним баченням, чутлива Сильвія на рівні органіки відчуває, як колись Джон Донн, що люди – не острови, і що темрява, яка насувається на світ від того “хворого Гітлера”, зменшує потенціал людяності у всіх мешканців планети Земля. Подібно до біблійних пророків чи Кассандри, вона втілює свій біль у слова, для яких закриті вуха “нормальних” людей. Фізичний параліч – форма, якої набуває її підсвідома “відмова бути в бедламі нелюдей” (М. Цветаєва), – стає метафорою, що, правда, дещо прямолінійною, паралічу суспільного, що уможливив фашизм у 1930-х і що в сьогодишньому неспокійному світі викликає гостре занепокоєння митця. Але Міллер не був би Міллером, коли б не переніс цей політичний вимір в особисто-психологічний. Події в далекій Німеччині невидимими нитками пов'язані з тим, що відбувається в душі чоловіка Сильвії; зовні благополучний бізнесмен розколотий зсередини суперечливістю свого ставлення до власних етнічних коренів, до свого “єврейства”. Гордість за власні успіхи як члена традиційно маргіналізованого етносу химерно співіснує з відразою до свого “єврейського обличчя” у дзеркалі, з ненавистю до себе – саме вона, невимовлена але руйнівна, так лякає Сильвію. Звинувачений у цьому

почутті, Гелбурн виправдовується: “Але є дні, коли мені хочеться піти та посидіти разом зі старими, нап’яти талес на голову та бути стовідсотковим євреєм решту життя. Із пейсами та чорним капелюхом – і в такий спосіб вирішити проблему раз і назавжди. А в інші моменти... так, я б їх мало не вбив. Вони мене розлючують. Мені соромно за них і за те, що я схожий на них. – Чому ми маємо бути різні? Навіщо це? Для чого це?”²⁶. Здатність прийняти “інакість” Іншого починається із здатності “вибачити себе”, з уважного погляду у дзеркало – в цих роздумах відлунює давня думка Міллера про непродуктивність вічного почуття провини, про необхідність вийти за його межі з метою рухатися далі. І зізнатися собі, що Іншість іншого дуже зручна, коли треба знайти винуватих у всіх особистих або національних бідах – складніше буде, коли виявиться, що насправді “ми не різні – кого ж звинувачувати тоді?” Зцілення Сильвії відбувається після катарсичного “моменту істини”, що коштує її чоловікові життя...

“Зв’язки пана Пітерса” – це водночас і своєрідний підсумок людського життя (не тільки і не обов’язково заголовного героя або автора, а Людини взагалі), і реквієм за століттям, що йде в минуле. Підвищена універсальність персонажів та проблематики спонукала критиків до інтерпретації цього твору як абсурдистського. Дійсно, постать старого, що в напівзруйнованій будівлі нічного клубу силою уяви викликає з пам’яті тих, “зв’язки” з ким складали його життя, а тепер поступово полишають його на поталу смерті, викликає асоціації з драматургією Беккетта. Проте на відміну від фізично та психологічно понівечених персонажів останнього, герой Міллера продовжує шукати остаточні відповіді. Так само обґрунтована, мабуть, паралель і з середньовічним мораліте – історією “Кожної людини”. Питання, що його постійно задає в п’єсі пан Пітерс – “В чому смисл?” (англійською мовою – “What’s the subject?”), – відверто перегукується не лише з марними спробами чеховських не-героїв знайти сенс у безглуздому існуванні, а й з констатованою сучасною філософією децентрацією або й зникненням “суб’єкта” дискурсу. Що здатне стати для людини XXI століття “центром”, навколо якого вона зможе будувати свій Всесвіт? “Мені здається, що я намагаюся... знайти зв’язок з... як це називається... *тяглістю*... так, мабуть з минулим... сподіваючись знайти... так, смисл.” Сам Міллер вважає, що цей

споконвічний людський потяг до розкриття “значення” сьогодні задовольнити важче, ніж будь-коли, через дискредитацію традиційних цінностей. “У минулому в нас була церква, що завжди займалася сенсом буття, і для більшості цього вистачало... А сьогодні набагато більше людей відчують свою непричетність до таких цінностей. В їхньому житті залишилися самі розваги. Вони не звертаються до духовних порадишків; вони дивляться телевізор. А я не думаю, що від телебачення можна отримати багато відповідей. Отже, поширилося відчуття, що життя позбавлене будь-якого серйозного змісту”²⁷. Зрозуміло, що пошук такого масштабу приречений на поразку – але часткову відповідь пан Пітерс все ж для себе знаходить. Вона – у “намаганні” зберегти зв’язки з тими, “хто боїться загубитися”, утримати їх біля себе принаймні в своїй свідомості. “Можливо, саме в цьому сенс...”

Можна зробити висновок, що залишаючись глибоко соціальним митцем, А.Міллер 1980-х – 1990-х рр. все-таки потрапив в зону дії потужного магнітного поля постмодернізму. Це виявилось, зокрема, у загостреному переживанні множинності сил, що діють на особистість у сучасному суспільстві; в прискіпливій увазі до проблеми Іншого через художнє дослідження її розмаїтих варіацій; в потязі до творчого “рецикловання” культурних надбань минулого. Випадок Міллера, окрім власної самозначущості, відкриває шляхи для подальшого аналізу як співвідношення постмодернізму з театром/драмою, так і взаємодії різноспрямованих філософсько-естетичних рухів, що співіснують на даному історичному відрізку часу.

На одній з останніх зустрічей з шанувальниками його мистецтва Міллер сказав: “В мене немає якогось визначеного плану дій – хіба що вітати кожний новий день та бути на плаву”. Іншим разом митець зізнався, що справа, яку він полюбає найбільше у житті, – це “писати для американського театру”. Сьогодні цю справу завершено, але її плоди залишилися на землі літерами на сторінці та фігурами на сцені – такі само непідробно-справжні, як і вироблені руками драматурга дерев’яні речі. Протягом десятиліть любителі театру чекали на кожний наступний твір письменника, який завжди намагався говорити безкомпромісну правду про людину. Тепер нам залишається перечитувати його твори та прискіпливо оцінювати їхні нові сценічні втілення. Гадаю, назви міллерівських п’єс ще довго прикрашатимуть афіші театрів у всіх кутках планети.

- ¹ Miller A. *Collected Plays*. N.Y., Viking, 1959. – P.53.
- ² Tynan K. *Tynan on Theatre*. Penguin, 1964. – P.141.
- ³ Російський переклад – «Іностранный литература», 1988, №11.
- ⁴ Miller A. Introduction. – In: *Archbishop's Ceiling*. The American Clock. Two Plays. N.Y., Grove, 1989. – P.XIII.
- ⁵ *The Portable Arthur Miller*. Ed. by Ch.Bigsby. Penguin, 1995. – P.445.
- ⁶ Miller A. Responses to an Audience: Question and Answer Session // *Michigan Quarterly Review*. – 1998. – Vol.XXXVII. – No.4. – p. 818.
- ⁷ Fuchs E. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. – Bloomington & Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1996.
- ⁸ Ibid., p.147.
- ⁹ Dort B. La représentation émancipée. – P.: Seuil, 1988; Birringer I. *Theatre, Theory, Postmodernism*. – Bloomington & Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1991; Fuchs E. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. – Bloomington & Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1996.
- ¹⁰ Eco U. Semiotics of theatrical performance // *The Drama Review*. – 1997. – Vol.XXI. – No.1. – N.Y. – P. 108.
- ¹¹ Бахтин М. Проблема текста. Опыт философского анализа // *Вопросы литературы*. – 1976. – №10. – С.132.
- ¹² Бовуар С. де. Друга стаття. (у 2-х т.): Пер. з франц. Н.Воробйової, П.Воробйова, Я.Собко. – Т. 1. – К.: «Основи», 1994. – С.27.
- ¹³ Бубер М. Проблема человека. – К.: Ника-Центр, 1998 – С.91-92.
- ¹⁴ Hansel G. Emmanuel Levinas (1906-1995) // *Philosophy Today*. – 1999 – Vol.43. – No.2. – P.122.
- ¹⁵ Levinas E. *A l'heure des nations*. – P.: Minuit, 1988. – P.155.
- ¹⁶ Heinamaa S. Simone de Beauvoir's Phenomenology of Sexual Difference // *Hypatia*. – 1999. – Vol.14. – No.4. – P.117
- ¹⁷ Miller A. *Elegy for a Lady*. – DPS, 1992. – P.15.
- ¹⁸ Gates H.L. *African American Criticism // Redrawing the Boundaries*. – N.Y.: MLA, 1992. – P. 315.
- ¹⁹ Див., наприклад, Девріда Ж. *Позиції*. – К.: Дух і Літера, 1994.
- ²⁰ Mohanty S. *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*. – Ithaca, N.Y. & L.: Cornell Univ. Press, 1997. – P.121.
- ²¹ Miller A. *Danger, Memory! Two Plays*. N.Y., Grove, 1986. – P. 62.
- ²² Цит. за *Makers of the Modern Theater*. Ed. By B.Ulanov. N.Y., McGraw-Hill, 1961. – P.713.
- ²³ *The Portable Arthur Miller*. Ed. by Ch.Bigsby. Penguin, 1995. – P.474.
- ²⁴ Лакан Ж. *Функція і поле речі і мови в психоаналізі*. – М.: Гнозис. – С.35.
- ²⁵ *The Portable Arthur Miller*, p.518.
- ²⁶ Ibid., p.565.
- ²⁷ *Michigan Quarterly Review*. Fall 1998. A Special Issue. Arthur Miller. Vol.XXXVII, No.4. – P.819.

Історія, пам'ять, національний міф у драматургії

С.-Л. Паркс 1990-х-2000-х рр.

У центрі художньої картини світу, створеної відомою афро-американською письменницею С'юзен-Лорі Паркс, – історія, potrакована з точки зору двох різноспрямованих парадигмальних підходів, локусом перетину яких і виступає її драматургія. Перший визначений постмодерним сприйняттям історії як “великого наративу” у стані занепаду, другий обумовлений потребою чорної Америки повернути собі свою “вкрадену” історію. Погляд під незвичним кутом зору на освячені часом реалії, як історико-політичні, так і культурні, що у міфологізованій формі здійснюють функції цементування нації, – одна з улюблених стратегій сучасного мистецтва, посилена у випадку Паркс завданнями етнічного відродження. Цю розвідку присвячено їхньому розгортанню у “П'есі Америки” (1990-1993), центрованої навколо культової (і травестованої у творі) постаті шістнадцятого президента США, Абрагама Лінкольна, та у драматургічній діалогії «П'еси червоної літери» (2001), що являє собою «чорну» фантазію на теми класичного твору Н.Готорна.

I

Отже, у «П'есі Америки» Лінкольн як історична особа не з'являється на кону, проте там присутня ціла низка його знижених субститутів-двійників. Гротескова історія чорного могильщика на ймення “Менш Відомий”, що “мав неабияку подібність до Абрагама Лінкольна” й заробляв на життя моновиставою, де всім бажаючим пропонувалася можливість ще раз застрелити “президента”, розгортається у присутності бюста “Великої людини” та її картонного силуету.

“П'еса Америки” – типовий зразок унікальної авторської естетики Паркс. Оскільки історії, які вона прагне розповісти засобами театру, не вкладаються у межі міметичної традиції, автор застосовує набір альтернативних драматургічних стратегій, серед яких сценічний колаж, співпокладення гетерогенних дискурсів, матеріалізація лінгвістичних метафор, аж до творення власного варіанту англійської мови на базі афро-американського діалекту, словник якого додається до п'ес. Сама Паркс називає центральним елементом своїх творів повторення з

переглядом (“Rep & Rev”), запозичене з джазу. Завдяки йому драматичні тексти “відходять від традиційних лінійних структур і виглядають та звучать радше як музичні партитури”¹. Водночас, вона черпає з багатой скарбниці мультикультурного спадку – європейські драматургічні прийоми (брехтівське “очуження”, поетика театру абсурду) переплітаються зі спробами відновити архаїчну словесну магію чорних (“Слова – це заклинання в нас у роті...”) та неоміфологічною циклічною концепцією часу (“Час має колоподібну форму”). Отже, категорії, актуалізовані в її п’єсах, часто подвійно кодовані, що ми й розглянемо через дискурси історії/археології.

Як продемонстровано у працях численних дослідників сучасності, в нашу добу минуле поступово втрачає значущість, а традиційні зв’язки між індивідумом та суспільством піддаються неминучій ерозії через дискредитацію засадних метанаративів останнього. Тим самим індивідуальне життя позбавляється смислу – адже він значною мірою конструюється саме спільними історіями. В результаті виникає, за словами Ф.Джеймісона, “суспільство, позбавлене будь-якого історизму”², що безнадійно намагається відтворити зв’язки зі втраченим минулим шляхом його штучних “перегравань”. У цьому культурно-психологічному кліматі національні святині перетворюються на принаду для туристів, а на зміну “середовищам пам’яті” (*milieux de mémoire*), де минуле переживалося спонтанно та безпосередньо, приходять “місця пам’яті” (*lieux de mémoire*), змертвілі зони для ностальгічних вправ³. Як зазначає З.Бауман, принципи життя-гри постмодерних споживачів обумовлюють необхідність “відсекти теперішнє з обох боків, ізолювати його від історії, скасувати час у будь-якій формі, крім плоского зібрання чи довільної послідовності миттєвостей теперішнього; *постійне теперішнє*”⁴.

Саме в цьому контексті Баррі Шварц аналізує занепад престижу Лінкольна у колективній пам’яті американців упродовж останніх чотирьох десятиліть, про що свідчать, серед іншого, все більш непоштиві репрезентації президента у візуальній та вербальній культурі. “Розмивання репутацій [популярних президентів] та метанаративів, частиною котрих вони є, – це результат не політичних та соціальних криз цього періоду”, стверджує він, “а “постмодерного повороту”, всередині якого ці кризи набувають травматичного

характеру”⁵. На певному рівні п’єса Паркса начебто вписується в цю схему, характерну для кінця ХХ століття. Національна/світова історія постає в ній як “парк розваг”, який вражає глядачів своєю “Історичністю”, “порядком та красою процесій Великих Людей, що парадом проходять повз них”⁶. Зв’язок окремої особистості з історією обмежується здатністю останньої “збуджувати, втішати та розважати”: “Він та Вона сідали обабіч дороги поруч з усіма іншими, камери клацали, й вони зазирали у цю Дірку і бачили – оооо – чого вони тільки там не бачили... Сам Америкіо Веспуччі з’являвся регулярно. Маркус Гарві. Фердинанд та Ізабелла. Марія, королева шотландська! Тарзан – король мавп! Вашингтон Джеферсон Гардінг та Міллард Філмор. Навіть пан Колумб. Так, вони бачили всіх великих. Кожного дня на параді у Великій Дірці Історії”⁷. Довільна номенклатура історичних та вигаданих персонажів, хронологічно та географічно віддалених і по-фарсовому несумісних за своєю “вартістю”, змушує пригадати спостереження М.Фуко, що “сам перелік, що зіштовхує їх разом, має магічну силу”⁸, підкреслюючи навмисну фрагментарність, випадковість, нелінійність та незв’язність постмодерного історичного нарративу.

Проте, на мою думку, навмисне видалення “політичних та соціальних криз доби”, таких як расова напруга, з загальної картини робить її неповною. Випущено принаймні один істотний чинник: особливе ставлення до історії та колективної пам’яті в етнічних спільнотах, де перервність історичної тяглості та відчуження від минулого були примусовими.

Побачені у такому ракурсі, драматургічні твори Паркс з їхньою демонстративною відмовою від правдоподібності та логіки (“абсурдністю”) і блискучою словесною грою виявляють як свою рушійну силу постійну стурбованість афро-американської культури відновленням минулого. Індивідуальні видіння та осяяння авторки набувають параметрів колективного міфу, що слугує знаряддям трансформування театру на “інкубатор для творення історичних подій...”. Оскільки “так багато з афро-американської історії залишилося незафіксованим, було розчленоване, стерте”⁹, театр для Паркс стає не лише майданчиком для деконструювання офіційної історії, але й “ідеальним місцем” для творення історії альтернативної. При цьому

дихотомія “справжнього” та “вигаданого” знімається логікою ритуалу – сам факт виконання дії на сцені надає їй такого самого онтологічного статусу, як і “реальним подіям”. Так драматург “вочленовує (re-membering) та інсценізує історичні події, які завдяки їх перебігу на сцені заслуговують на включення до канону історії”¹⁰.

Як наслідок, постмодерна теза щодо відносності, сконструйованості та текстуальності історії коригується позицією авторки як речника меншинної групи, яка через тривалу маргіналізацію відчуває нагальну потребу у поверненні собі свого “корисного минулого” – єдиного надійного підґрунтя для групової та індивідуальної самоідентифікації. Відповідно, кожна п’єса Паркс здійснює перегляд, перевертання та переформування історії таким чином, щоб вписати у неї знехтувані раніш сегменти. У “П’єсі Америки” маргінальність чорних американців щодо домінантного історичного дискурсу символізується положенням, яке вони займають під час “параду історії”, – це “узбіччя дороги”. Паркс використовує магію театру, щоб вписати афро-американців назад, до магістральної лінії національної історії. Менш Відомий виконує функцію культурного героя як піонер фронтиру: “Прийшов сюди сам-самісінький. Розчистив стежку приборкав пустку викопав Дірку своїми власними руками тощо”¹¹. Через ствердження його причетності до націєтворення чорний могильщик долучається до попередніх поколінь американців – “Всі, хто прийшов до нас – мій Тато. Він один з них”. Одним з прийомів деміфологізації історії стає підривання авторитету Батьків-Засновників за допомогою гри слів (боротьба Паркс проти стереотипів ведеться значною мірою на лінгвістичному рівні). По-перше, “founding fathers” (“батьки-засновники”) замінюється на “foundling fathers” (“батьки-знайди”), тим самим заміщаючи міф про заснування нації ідеєю безрідності, браку зв’язків з землею, яку перші європейські поселенці бачили як “порожнечу”. Далі, “forefather” (“предок”) перетворюється на “foe-father” (“батько-ворог”) й на “faux-father” (“фальшивий батько”), де фройдистські алюзії підкреслюють аж ніяк не “батьківське” ставлення нації до її чорних пасербів.

Проте, іронія Паркс як модальна домінанта тексту найочевидніша в його ідейному та композиційному фокусі – популярній виставі “Вбий Лінкольна”. Як розповідається у п’єсі, люди, що захоплювалися

неймовірною подібністю Менш Відомого до Лінкольна, не хотіли платити гроші за те, щоб подивитися на нього чи послухати в його виконанні хрестоматійні уривки з лінкольнових промов; пропозиція прийти й жбурляти у нього залишки їжі мала лише поміркований успіх; проте запрошення “заплатити пенні, обрати пістолет, увійти до затемненої ложі та “Вбити пана Лінкольна”¹² принесло йому миттєву славу. Сцена вбивства, що неодноразово повторюється з варіаціями (“Rep and Rev”), утворює структурну вісь п’єси – чоловік або жінка нетерпляче входить до ложі, бере зброю та стріляє; “Лінкольн скоцюрблюється у своєму кріслі”; “Бут” декламує одну з фраз, приписуваних його історичному прототипу (“Кара тиранам!”, “Південь відомщений!” тощо). Відлуння пострілів слугують контрапунктом до дії, уїдлигим коментарем до невтоленого бажання нації знов і знов знищувати свого найславнішого демократичного лідера. Іронію підкреслює й рефрен “А як нація оплакувала його!” Чорний гумор Паркс спрямовано на найбільш табуйовані складові національного історико-демократичного міфу. На мою думку, його мішенню є глибока непослідовність, що лежить у серцевині американської демократії. Як зауважує історик Джордж Фредеріксон, рабовласництво та його наслідки не були випадковими або другорядними аспектами американської історії; навпаки, вони складають її центральну тему. “Рабовласництво й расизм, породжений ним, – не виняток з величніших тем свободи та демократії; радше, вони викрили поверховість та вузькість національної відданості цим ідеалам”¹³. У цьому зв’язку не можна оминати проблеми рівності як складової демократичного дискурсу американської історії.

Демократія, понад усе, передбачає рівність. І саме у цьому відношенні “батьки нації” були не на рівні проголошених ними самими принципів. Лінкольн, як і його попередники у розбудові демократичної Америки, виявив нездатність та/або небажання помислити, навіть теоретично, можливість суцільної рівності афро-американців з білими. У спробах Батьків-засновників застосувати потрібне кредо Просвітництва – свобода, рівність, братерство – до расового Іншого саме рівність стала найбільшим каменем спотикання. Причини цього вкорінені, серед іншого, в загальних уявленнях Просвітництва про людську природу¹⁴. Саме цей історично/психологічно

нездоланний бар'єр прагне зруйнувати Паркс. Надання Лінкольну чорного двійника недвозначно проголошує їхню рівність на найбільш базовому рівні – рівні спільної належності до людського роду. Ефективність цього прийому забезпечено побудовою особливого (“археологічного”) хронотопу.

Місце дії у “П'єсі Америки” описано як “Велика дірка. Посередині ніде. Дірка є точною копією Великої Дірки Історії”¹⁵. Тропи “дірок” та “копання” утворюють лейтмотив не лише даного твору, а й драматургії Паркс в цілому, про що свідчить, зокрема, формулювання нею одного зі своїх завдань: “винайти... місця поховання предків, копати у пошуках кісток, знайти кістки, почути їхній спів, занотувати його...”¹⁶. Тобто, (ре)конструювання історії мислиться авторкою у термінах археологічних розкопок у реміфологізованому часопросторовому континуумі. Концепт “археології” у Паркс також двоголосий – з одного боку, в ньому відлунюють сучасні (західні) теоретичні положення, з другого, їх модифіковано для потреб афро-американської спільноти. Потяг чорних американців до “розкопок” минулого з метою знайти там себе накладається на “археологічний” проект М.Фуко. Необхідність “археології” задекларовано у грі омофонами, якою відкривається п'єса: “Він викопав дірку (hole), і ціле (whole) охопило його”: лише “викопування дірки” у минуле та повернення собі знайденого там власного “майна” може знову зробити людину “цілою” або частиною “цілого”.

Згідно з абсурдистською поетикою “повторення” та “множення”, “великих дірок” у творі декілька: одна з них символізує виключення чорних американців з історії, тоді як інша втілює постмодерністський образ минулого як безодні, наповненої “шматками та уривками”, що належали як великим, так і “менш відомим”.

Відтак, місце дії, що зазвичай визначається у просторових термінах, у п'єсі Паркс темпоралізується. Для пояснення цього факту варто звернутися до праці М.Фуко “Слова і речі”, особливо з огляду на значущість теми подібності/ідентичності в обох текстах. Як стверджує науковець, якщо у класичну добу буття предметів було, перш за все, пов'язане з простором, де і впорядковувалися тотожності та відмінності, у сучасній епістемі цю роль виконує час, а основним модусом буття предметів пізнання стає історія. Саме в ній маємо шукати “спільне

місце зустрічі”, де предмети випробовуються на схожість чи відмінність. В історичній Америці жодне “місце”, фізичне чи духовне, не могло стати територією “зустрічі” на рівних між чорним могильщиком та Абрагамом Лінкольном. Суто текстуальна/ перформативна “велика дірка історії”, локус, де “мова перетинається з простором”¹⁷, слугує саме такою зоною. Вона виступає як “однорідний та нейтральний простір, де предмети водночас виявляють неперервність своїх тотожностей або відмінностей, і семантичне поле своїх найменувань”¹⁸. У Великій дірці історії маргінеси стикаються з центром (хто у “великому наративі” Америки маргінальніший за чорного могильщика, і хто центральніший за Лінкольна?) Тотожність Менш Відомого Лінкольна, навіть якщо вона існує лише у віртуальному “не-просторі” Паркс, наочно спростовує постулат про їхню засадну нерівність. Паркс не применшує роль Лінкольна – вона лишень демонструє, що втілена в його особі модель демократії неповна й внутрішньо хибна. Зазирання до Великої Дірки дозволяє читачу/глядачу побачити начебто “природне” припущення про меншовартість чорних в його істинному світі – як соціальний конструкт, викликаний до життя потребами певної історичної епістемі.

Не випадкова також професія, якою драматург наділяє лінкольнового двійника – могильщик. У віртуальному життєсвіті театру і драматургії «копання», зокрема, могил, неминуче викликає у пам’яті сцену на цвинтарі з «Гамлету». На мою думку, Паркс навмисно грає цією асоціацією з метою поглибити тему рівності, надати їй додаткового виміру. Зрештою, у шекспірівському тексті з початку до кінця епізоду йдеться про досягнення людьми остаточної рівності після смерті, тобто в історії. По-перше, в ньому лунає згадка про те, як «Адам копав» – “there is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers and gravemakers”; далі йдуть рефлексії Гамлета про скороминущість gloria mundi, про “fine revolution”, що відбувається з тілами та кістками колись могутніх та сильних, а нині перетворених на порох; дотепні репліки Блазня, у відповідь на які Гамлет зауважує, що toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe”; його ж міркування над черепом Йорика, що завершуються запитанням, чи Олександр у землі виглядав та смердів так само; побудова логічного ланцюжку, де простежується шлях Олександра до a beer-barrel

stopper; і, нарешті, – віршований вінець сцени, що підсумовує її смисл: “Imperious Caesar, dead and turn’d to clay,/ Might stop a hole to keep the wind away:/ O! that that earth, which kept the world in awe,/ Should patch a wall to expel the winter’s flaw”¹⁹. Таким чином, шекспірівський ін-текст, що волею авторки покликаний поставити під сумнів не лише станові/класові, а й расові ієрархічні відмінності, залучається Паркс для підтвердження тези про базову людську рівність, доведену смертністю.

Ще одна «копальна» алюзія – це, зазвичай, славетне Марксове визначення пролетаріату як могильщика капіталізму. Чи транспонує його Паркс на расові взаємини? Чи передвіщає її п’єса зловісні й загрозливі реальності неминучої расової війни? На мою думку, ні. Її скоріш можна прочитати як попередження про можливі наслідки «викопування» довго прихованої історії для встановленого ладу речей. Як стверджує Корі Вокер, сьогодні потрібна “розробка агоністичного наративу демократії, разом з глибоким дослідженням привида, що лежить захований та придушений у текстуальній та матеріальній реальності, яку являє собою демократія в Америці”^{20 35}. Наполягання Паркс як мисткині на викопуванні кісток предків та записі їхнього співу, вочевидь, робить свій внесок до виконання цього завдання.

II

Драматургічна дилогія Паркс 2001 року відверто відсилає читача до канонічного тексту Н.Готорна, що заявлено вже перегуком назв – її твір іменується “П’єси червоної літери” (*The Red Letter Plays*). Щоправда, одразу впадає у вічі заміна вишуканого й біблійно-алюзивного “scarlet” на нейтральніше “red”, яке, по-перше, тягне за собою інший асоціативний шлейф, а, по-друге, сигналізує про зниження загальної стильової “температури” тексту. Зазвичай рух саме в такому напрямку характеризує сучасні варіації на класичні теми.

Таємнича алхімічна реакція, унаслідок якої на світ народжується новий текст, потребує, як відомо, різноманітних інгредієнтів. Коли йдеться про літературу постмодернізму, серед них різко зростає питома вага попередніх текстів. У процесі трансмутації їхні смисли чи то цілком змінюються, чи то частково модифікуються, чи то, за Джоном Бартом, “повторно наповнюються” (replenish) завдяки введенню

до іншого соціокультурного контексту, ревізії базових світоглядних установок та примхливій реконфігурації складників. Якщо об'єктом постмодерністського переписування обирається класика, майже упевнено можна стверджувати, що інтертекстуальна гра з нею, серед іншого, спрямована й на демонтаж закладених у будь-якому канонізованому тексті першоелементів “національного наративу”. Навіщо здійснюється така підривна акція – це вже інша річ; її рушійною силою може бути і принципове неприйняття авторитарного моно-“голосу”, що на думку представників “школи обурення” (як називає реформаторів канону Г.Блум) виключає можливість почути Інших, і мінлива літературна мода, і бажання епатувати публіку. Крім загальнопостмодерністських імпульсів, які спонукають до перегравання “великих наративів”, на представників маргіналізованих соціокультурних секторів діє ще й обґрунтована теоретиками потреба “вписати” до них себе. Як ми переконалися вище, саме це бажання є одним з рушіїв драматургічних проєктів Паркс.

На мою думку, всі ці мотиви й зумовили тією чи тією мірою створення двох п'єс циклу (перша має зловісну назву “У крові” – *In the Blood*); назву другої, *Fucking A*, покликано ще сильніше шокувати читача/глядача, можна перекласти як “Трикляте А”). Це дві автономні історії, пов'язані між собою іменем головної героїні (Гестер), трагічними фіналами, що відтворюють мізансцену П'єти, та загальною атмосферою брутальності, безвиході та кошмару. Лінійна наративність, так само як і спрощена художня мова, відрізняє “П'єси червоної літери” від попередніх творів драматурга, позначених неоміфологічною циклічністю архітекτονіки та складними вербально-образними констеляціями. Відмовившись цього разу від своєї одержимості історією, Паркс використовує театр не як “інкубатор для історичних подій”, а як генератор прозорих алегорій. Художній світ письменниці вибудовується з елементів різних драматургічних моделей – брехтівського “епічного театру” з його зонгами та одивненням, “театру жорстокості” А.Арто, антидрами абсурдистів. Отже, у цьому підрозділі аналізуються стосунки між готорнівським гіпотекстом та парксівським гіпертекстом на різних рівнях.

Концептосфера

В есе "Митниця", що передує тексту "Червоної літери" й автентичує його за допомогою традиційного прийому "знайденого рукопису", наратор визначає панівний настрій твору як "похмурість позбавлених сонця фантазій" (the gloom of these sunless fantasies)²¹. Проте фантазії Паркс не просто похмурі, а нав'язливо, натуралістично криваві, вони пройняті насильством і жорстокістю. При цьому фікціональний наголос першоджерела на праві автора поєднувати історичну "істинність" подій із власною поетичною вольністю (license) не порушується. Якщо визначальним поняттям для Готорна-романтика служить зазвичай "уява", то Паркс, у творчому методі котрої взаємопереплітаються модерні та постмодерні тенденції, позначаючи хронотоп як начебто злободенне "тут і тепер" (Place: Here; Time: Now)²², далі вдається до творення фантазмагорій.

Першу Гестер сучасної авторки зближує з її класичним прототипом наявність позашлюбних дітей – проте, на противагу Гестер Прінн, їх у неї аж п'ятеро, і всі від різних чоловіків. Отже, з готорнівського роману запозичується мотив переслідування громадою/владою несанкціонованої жіночої репродуктивності, який розвивається у відчутно феміністських тонах. Від моменту виникнення приватної власності, стверджують прихильники цієї течії, суспільство намагається контролювати "підступні сили плідності" (вислів С. де Бовуар)²³. За Кейт Мілет, "щоб забезпечити здійснення своїх основних функцій... тільки у власних межах, патріархальна сім'я дуже наголошує на законності народження"²⁴. З цим суголосне спостереження Фуко: "Заперечення... проти позашлюбних зв'язків... спричинені бажанням уникнути ускладнень, пов'язаних із незаконними спадкоємцями"²⁵. Науковець констатує, що "через культ цнотливості жінці ще досі відмовляють у сексуальній свободі та праві біологічного контролю над своїм тілом"²⁶. Водночас, як зазначає М.Фуко у іншому контексті, дія влади на тіла індивідуумів породжує протидію, коли "здоров'я постає проти економічної системи, насолода – проти моральних норм сексуальності, шлюбу, пристойності..."²⁷. Цей мотив посилюється акцентуванням паралельної сексуальної експлуатації жінки – всі персонажі, незалежно від статі та суспільної ролі, використовують витіснену на узбіччя життя Гестер як знаряддя задоволення своїх

еротичних бажань. При цьому готорнівський жіночий архетип набуває іншої расової характеристики (іспаномовне прізвисько Гестер – La Negrita – увиразнює екзотизацію та сексуалізацію расового Іншого). Феміністичний дискурс Паркс знаходить буквальне вираження в інкорпоруванні до тексту другої п'єси штучно створеної нею специфічно жіночої мови (т.з. TALK), послуговуючись якою, жінки обговорюють всі питання, пов'язані з жіночою сексуальністю, – вагітність, менструації, аборти тощо. Її глосарій подається у книзі як додаток. Зростання кількості дітей, нагадуючи поширений у театрі абсурду прийом неконтрольованого розмноження предметів, начебто знижує постать матері-одиначки, позбавляючи його сакральних конотацій (за канонічними уявленнями, у діви Марії може бути лише одна дитина). Всупереч цьому, фінальні мізансцени обох п'єс – мати, що тримає в обіймах мертвого сина, – ревіталізують ці конотації.

Інші персонажі “Червоної літери” також мають у п'єсі “У крові” формальних аналогів – “Превелебного Д.”, гангстера Чіллі та Лікаря (як бачимо, постать Чіллінгворта розщеплено навпіл). Пролог та епілог корелюють із другим розділом “Червоної літери” – сценою публічної ганьби Гестер, що в обох спільнотах виконує функцію ритуальної офіри. Проте на противагу суворим пуританам Готорна (sombre and gray), які мовчки споглядають за карою, роблячи її ще нестерпнішою (almost intolerable to be borne), суспільна думка у Паркс представлена галасливим хором знеособлених і безжальних голосів повсякдення:

“There she is!

Who does she think

she is.

The nerve some people have.

Shouldn't have it if you can't afford it

.....
Let her pass

Don't get close

You don't wanna look like you know her²⁸

З дискурсу загальної зневаги та остракізму виокремлюється написане кимсь на стіні вбогого пристанища Гестер слово “шльондра”, що стане каталізатором трагічної розв'язки. Спроби Гестер викарабкатися

нагору з самого низу, “get one’s leg up”, звертаючись за допомогою до батьків своїх дітей, до соціальних працівників, до сумнівних махінаторів, стають з кожною сценою усе безнадійнішими. Зневірившись у можливості змін, упавши в лють від бездумного повторення сином слова “шльондра”, значення якого хлопчик не розуміє, вона вбиває свого первістка. Не лише наявність хору, а й невинний рух до катастрофи, яку наближує кожна наступна перипетія, свідчить про прагнення Паркс актуалізувати потенціал античної трагедії, що не чуже, до речі, й Готорну.

Та сама тема репродуктивності, але тепер у дихотомії з її антиподом – безплідністю, – в іншій тональності лунає як центральна і в другій з “П’єс червоної літери”. Дія у “Триклятому А” відбувається у вигаданому примарно-тоталітарному місті. Гестер (тут її прізвище Сміт) знову відведено роль парії, але тепер маргіналізація пов’язана з її фахом – вона робить аборти. Як зауважує Мілет, “патріархальні законодавства, позбавляючи жінок права контролю за власним тілом, спонукають їх до нелегальних абортів”²⁹. Цю необхідну, і водночас огидну для спільноти функцію Гестер (ставлення до неї тотожне традиційному ставленню громади до ката) змушена була взяти на себе після арешту свого єдиного сина. Сцени, присвячені спробам Гестер полегшити його долю, чергуються з тривожними повідомленнями про втечу з в’язниці запеклого злочинця на прізвисько Монстр. Зазвичай, саме він виявляється сином Гестер. Друга сюжетна лінія, що переплітається з першою, – історія дружини мера, винуватиці арешту хлопця. Не знаючи про її стосунки з Монстром, Гестер (саме це й стає її трагічною помилкою), понад усе жадаючи помсти, вбиває дитину в лоні жінки, тобто власного онука. Наприкінці, коли коло переслідувачів стискається, їй доводиться застрелити й сина, щоб врятувати його від нелюдських катувань. Як наслідок у фіналі перед нами постає ще одна П’єта.

Отже, зберігши деякі мотиви і структурні вузли готорнівського романтичного роману, Паркс докорінно змінює концептуальну сферу твору. Розгортання конфлікту переміщується з внутрішньої, морально-психологічної площини у публічно-соціальну. Основні для Готорна поняття “гріха”, “провини” та “спокути”, які оперують на індивідуальному рівні окремої особистості, поступаються місцем

категоріям “злочину” та “кари”, що переносить акцент на суспільні владні стосунки. Щоправда, у “Червоній літері” саме поняття “гріха” набуває смислу лише у духовних координатах певної (пуританської) спільноти, постаючи, як справедливо зазначає Т.Михед, “фактом соціальної дії – відокремлення людини від громади, до якої вона приналежна”³⁰. Проте в Готорна це відбувається містифіковано, за посередництва релігії, моралі, особистої психології; тоді як наша сучасниця зацікавлена в якомога відвертішому оголенні політико-економічного механізму: суспільство переслідує і знищує чорну мати, бо не хоче утримувати її дітей. Постійне відтворення цього процесу підкреслене суто театральним прийомом: у п’єсі “У крові” всі актори, крім актриси, що грає головну героїню, виконують по дві ролі – когось з дорослих персонажів та одного з дітей Гестер. Таким чином, їхня поява на сцені то як дітей, то як дорослих сугестує неперервний цикл злиднів – зневіри – загибелі як єдино можливий для згаданої суспільної групи.

Знакова система

Як відомо, “Червона літера” пройнята багатошаровою знаковістю: емблематичність пуританського мислення, відтворена як ознака зображуваної доби, поступово перетворюється під пером Готорна на романтичну символіку. Червона літера назви, що матеріалізується у вступі у вигляді загадкової реліквії минулих часів, – це виразно семіотичний об’єкт: “Certainly, there was some deep meaning in it, most worthy of interpretation, and which, as it were, streamed forth from the mystic symbol, subtly communicating itself to my sensibilities, but evading the analysis of my mind”³¹. Власне кажучи, саморозвиток символу та розгортання інтерпретаційних стратегій щодо нього становить метакаркас роману. Розростаючись кількісно (ганебна позначка на грудях Гестер; мала Перл як жива червона літера; небесне знамення; стигма, що пече груди Дімсдейла) і змінюючи своє якісне наповнення (від “adulteress” до “able” і далі до “angel”), червона літера домінує над текстом. Її різні іпостасі раз у раз спалахують, як сигнальні вогні, позначаючи траєкторію сюжетного, алегоричного та психологічного руху, подеколи навіть із надмірною нав’язливістю. Паркс по-різному обіграє цей тотальний символ у двох частинах діалогії. У п’єсі “У крові” його аналогом як маркера публічної зневаги

виступає слово “шльондра” (slut). Щодо літери “А”, вона також фігурує у тексті, символізуючи приречені на крах зусилля неписьменної Гестер навчитися читати (далі першої літери алфавіту вона так і не просунеться). З огляду на традиційний зв’язок писемності зі свободою в афро-американській культурній традиції зрозуміло, що марні спроби протагоністки оволодіти першою драматургічно передрікають її неспроможність здобути другу. Наступна п’єса виносить “кляту літеру” у назву. Героїня приречена носити її довічно – адже “А”, тавроване в неї на шкірі (контамінація “покарань” Гестер Прінн та Дімсдейла), означає “abortionist”. Іронія полягає в тому, що суспільному ostracismu піддано як Гестер І, винну у надмірному й до того ж не освяченому суспільством “розмноженні”, так і Гестер ІІ, яка штучно запобігає такому розмноженню.

В результаті де- і реконтекстуалізації начебто цілком побутових мотивів оригіналу, вони також набувають символічних вимірів: якщо Гестер Прінн – майстерна швачка (“She hath good skill at her needle”)³², що відіграє в Готорна неабияку сюжетотворчу роль, то її тезка не вміє (і не хоче вміти) голку в руках тримати. Наголос на цьому факті прочитується як протест проти обмежувальних гендерних ролей, нав’язуваних чорній жінці суспільством в особі соціальної працівниці. Переосмислені готорнівські інакомовлення доповнюються у Паркс власною символікою – п’ятеро дітей Гестер І подібні до п’яти пальців, і в кінці до ув’язненої за вбивство сина Гестер тягнеться невидима рука (“Big hand coming down on me. Big hand coming down on me. Big hand coming down on me”)³³. У цьому зв’язку можна згадати про грішників у руках розлюченого Бога пуритан, але тут “караюча рука” має радше земне/соціальне походження. Водночас згадана сцена типологічно відповідає вміщеному в середину готорнівського наративу видінню Дімсдейла, коли тьмяне червоне світло від метеору сприймається ним як величезне “А”, що охопило весь небокрай.

В обох частинах діалогії панує не лише колір крові, а й сама кров. Окрім заплямованих інфантицидом героїнь – друга Гестер з’являється на сцені у “blood-spattered apron”, – під її знаком перебувають й інші дійові особи: “мисливці”, прототипами яких можна вважати переслідувачів рабів-утікачів на південних плантаціях, а також

м'ясник із закривавленим ножом, коханець Гестер II. При цьому назва першої п'єси багатозначна – вона натякає не лише на те, що всі її персонажі (а з ними й суспільна система в цілому) тією чи тією мірою “у крові” Гестер та її сина, оскільки стали причиною їхньої загибелі, а й на поширений аргумент прихильників расової нерівності щодо вродженої приреченості чорних на злочин – “it runs in their blood”.

Жанроформа

Вочевидь, не лише концептуально-змістові зсуви, а й інше жанрове оформлення зумовило суттєві відмінності між текстами Готорна й Паркс. Драматична природа діалогії принципово унеможлиблювала застосування у прозовому творі засоби розкриття внутрішнього світу персонажів. Зазвичай драма має для цього свій багатий арсенал, проте в задум Паркс не входило створення психологічної п'єси, що вписувалася б у парадигму міметичного театру. В її умовній театральній моделі абсурдистські прийоми поєднуються з плакатною технікою агітпропу. Персонажі функціонально-одномірні, це карикатури або типажі, але аж ніяк не повнокровні характери. Композиція фрагментарна і складається з коротких епізодів – щоразу болісніших зіткнень протагоністки з ворожим світом, завдяки чому нагнітається напруга, що вибухне дітовбивством. Тим часом можна говорити про присутність театального начала і в романі Готорна, фактуру якого значною мірою утворюють ретельно зрежисовані автором мізансцени – дуети, тріо, масові сцени, з відповідними декораціями, світловими ефектами та звуковим супроводом. Дискурс наратора перекидає між ними містки, необхідні для руху зовнішнього та внутрішнього сюжетів. У Паркс цю функцію відведено пісням-зонгам, ноти й слова яких подано як частину тексту. Другій п'єсі передує іронічний епіграф-пояснення, що пародіює конвенції та лексику мелодрами XIX ст.: “Потойбічна історія, де діє шляхетна (noble) Мати, її Син, що зійшов з правильного шляху (wayward), та інші. Їхній затьмарений негараздами початок, їхній тяжкий кінець”³⁴. У гротесково викривленому вигляді сюжетні елементи мелодрами дійсно фігурують у творі – це взаємне невпізнання матері й сина, що призводить до фатальних наслідків, або трансфігурація злочинця під впливом кохання. Отже, об'єктом

глузування й водночас будівельним матеріалом для Паркс слугує не лише класичний роман Готорна, а й найпоширеніший упродовж всього позаминулого століття жанр національної драматургії.

Можна зробити висновок, що від суто постмодерністської гри з набутками минулої культури дилогію Паркс відрізняє насамперед трагізм (хай і у фарсовому забарвленні) сконструйованих нею ситуацій, точкою відштовхування для яких прислужився знаковий для національної культурної матриці роман “Червона літера”. Крім того, очевидна расово-гендерна ангажованість твору, що виявляється на всіх рівнях і засвідчує авторську інтенцію щодо суспільного резонансу п’єс, які у формі театрального дійства набувають статусу публічного висловлювання. Звернення до хрестоматійного тексту дало авторці змогу, з одного боку, спертися на з дитинства знайомі кожному американцеві образні, сюжетні, ідейні схеми з метою привернути увагу до маргіналізованого суб’єкту національного дискурсу. З другого боку, травестування мотивної сфери першоджерела, реконфігурація символіки, спрощення до вульгаризмів/ профанності мовно-стильового реєстру готорнівського роману свідчать про іронічне ставлення Паркс до оригіналу, що, на її думку, не втілює етосу її суспільно-етнічної групи. Звідси й бажання доповнити (або навіть замінити) його викриттям тих “червоних літер”, якими, вважає вона, Америка таврує своїх чорних пасербів й особливо пасербиць.

Відтак, художній синтез різнорідних імпульсів – постмодерних, спрямованих на деконструювання наративу історії і національної міфології, та етнокультурних, що мають на меті її реконструкцію з позиції витіснених з неї суб’єктів, – у драматургії С.-Л.Паркс рубежу століть відливається у метафорично-позачасову (й внутрішньо критичну) модель американського життєсвіту.

- ¹ Parks S.-L. *The America Play and Other Works*. – N.Y.: Theatre Communications Group, 1995. – P.9.
- ² Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. – Durham: Duke Univ. Press, 1991. – P.18.
- ³ Nora P. *Realms of Memory*. Vol. 1. – N.Y.: Columbia Univ. Press, 1996. – P.78.
- ⁴ Bauman Z. *From Pilgrim to Tourist // Questions of Cultural Identity*. Ed. by S.Hall and P.Du Gay. – L.: Sage, 1996. – P.24.
- ⁵ Schwartz B. *Postmodernity and Historical Reputation: Abraham Lincoln in Late Twentieth-Century American Memory // Social Forces*. – Vol.77. – Issue 1 (Sep., 1998). – P.63.
- ⁶ Parks S.-L.. *Op. cit.*, p.162.
- ⁷ *Ibid.*, p.180.
- ⁸ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – С.32.
- ⁹ Parks S.-L.. *Op. cit.*, p.4.
- ¹⁰ *Ibid.*, p.5.
- ¹¹ *Ibid.*, p.179.
- ¹² *Ibid.*, p.164.
- ¹³ Frederickson G. M. *America's Original Sin // The New York Review of Books*. – March 25, 2004. – P.34.
- ¹⁴ Докладніше див. Висоцька Н. "Наші чорні брати": риторика раси у просвітницькому дискурсі Томаса Джефферсона // *Просвітницька традиція в літературі США. Американські літературні студії в Україні*. Вип.2. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка, 2005ю – С.78-92.
- ¹⁵ Parks S.-L.. *Op. cit.*, p.159.
- ¹⁶ *Ibid.*, p.5.
- ¹⁷ Фуко М. Цит. твір, с.34.
- ¹⁸ Там само, с.35.
- ¹⁹ Shakespeare W. *Hamlet*, Act V, Scene I.
- ²⁰ Walker C. 'The Specter of Democracy': King, Tocqueville and the Im/Possibility of Democracy in America" // *L'objet identité: Epistémologie et transversalité*. – Cahiers Charles V. – # 40, Juin 2006. – P. 206.
- ²¹ Hawthorne N. *The Scarlet Letter*. – N.Y.: Dover Publications, 1994. – P.6.
- ²² Parks, S.-L. *The Red Letter Plays*. – N.Y.: Theatre Communications Group, 2001. – P.3.
- ²³ Бовуар С.де. Друга стаття: У 2-х т. – К.: Основи, 1994. – Т.1. – С.170.
- ²⁴ Мілет К. Сексуальна політика. – К.: Основи, 1998. – С.67.
- ²⁵ Фуко М. Забота о себе. История сексуальности-III. – К.: Дух и литера, 1998. – С.179.
- ²⁶ Там само, с.97.
- ²⁷ Foucault M. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other writings 1972-1977*. – N.Y.: Pantheon Books, 1980. – P.56.
- ²⁸ Parks, S.-L. *Op. cit.* (2001), p.5.
- ²⁹ Мілет К. Цит. твір, с.80.
- ³⁰ Михед Т. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830-1860. – К.: Знання України, 2006. – С.236.
- ³¹ Hawthorne N. *Op. cit.*, p.21.
- ³² *Ibid.*, p.37.
- ³³ Parks, S.-L. *Op. cit.* (2001), p.110.
- ³⁴ *Ibid.*, p.113.

Трансформація традиційного сюжетно-образного комплексу “Меді” у п’єсі А.Кеннеді “Вбивства в Огайському університеті”

Афро-американку Адрієнн Кеннеді (нар. 1931 р.) справедливо вважають сьогодні не лише одним з найоригінальніших чорних драматургів, а й помітною постаттю у всьому сучасному театрі США. Визнання прийшло до неї не одразу. На це були свої причини: по-перше, талант драматурга відкрився у Кеннеді в досить зрілому віці (її дебют – “Негритянський балаган” – датується 1962 роком), а по-друге, примарні, дивні твори, не схожі ані на традиційні “добре зроблені” п’єси, ані на войовничі агітки доби “чорної революції”, з’явилися начебто невчасно. Надто заглиблені у расову підсвідомість для американської сцени “основного потоку”, надто експериментальні та інтровертні для молодого театру чорних, вони чекали на свій час протягом кількох десятиліть – і, здається, дочекалися. 1988 року виходить друком солідна збірка “В одну дію”, що вперше зібрала під однією обкладинкою найзначніші з написаного на той час. Перший (і поки що єдиний) фундаментальний том літературознавчих розвідок під редакцією П.Брайєнт-Джексона та Л.М.Оувербек – “Перетинаючи кордони: драматургія Адрієнн Кеннеді” – побачив світло 1992 року, а у 2001 з вибраних творів письменниці укладено хрестоматію, вступ до якої написав авторитетний Вернер Соллорз. Драми Кеннеді наразі вивчаються в університетських курсах, а її п’єсу “Кінозірка має бути в чорно-білому” включено (поряд з лише чотирма іншими творами драматургії) до сучасної Нортонівської антології літератури США. Так розпорядилася примхлива літературна доля – конче суб’єктивні, мало не агресивно особистісні драматичні фантазії Кеннеді, що не піддаються жодним жанровим дефініціям, виявилися суголосними саме теперішнім культурним настроям, замішаним на вже засвоєній естетичній парадигмі постмодерну, на феміністичних концепціях тілесності, на зміні орієнтирів в етнічному самосприйнятті. Водночас, як підкреслює сама авторка, йдеться про зміцнення її позицій насамперед серед інтелектуальної та художньої еліти: “Зрештою – і я це розумію – мої п’єси до вподоби лише невеликій групі людей, як чорних, так і білих, які здатні перейнятися моїми відчуттями. Мої твори ніколи не входили до літератури мейнстріму. Вони подобаються студентам та професури”¹.

Рання драматургія Кеннеді постійно спантеличувала критиків та дослідників, що намагалися знайти їй місце в річищі одного з численних “ізмів” неміметичного письма. Було очевидно, що авторка знаходить стимули для творчості не стільки у соціальній дійсності, скільки у надрах власної (під)свідомості. Відсутність сюжету в традиційному розумінні; мозаїчність композиції, що вибудовувалася не стільки послідовністю подій, скільки химерними “гронами” багатозначних словесних та предметних образів; матеріалізована на сцені розщепленість персонажів, за обрисами яких вгадувалися alter ego авторки; густа метафоричність та асоціативність – всі ці риси зумовлювали віднесення доробку письменниці до символізму чи абсурдизму, експресіонізму або сюрреалізму. Безперечно, у творчій манері драматурга 1960-1980-х рр. присутні елементи всіх цих художніх напрямків. Але цікавіше, на мою думку, те, що через посередництво драматичної форми Кеннеді об’єктивізувала небезпечний краєвид своєї душі (“inscape” за терміном художника-сюрреаліста А.Масона, або “mindscape”). Похмурі та зловісні образи її п’єс передають своїми ніби довільними комбінаціями комплекс тривожних, збентежених почуттів. Світобачення, відбите у них, глибоко конфліктне; колізії є проекцією назовні болісних суперечностей, котрі роздирають розум та емоції героїні-протагоністки, яка постає на сцені у множинних іпостасях. Водночас, у страхітливих фантасмагоріях Кеннеді, де повторюються, зокрема, образи волосся, крові, птахів, є “своя логіка”, обумовлена, бодай вельми опосередковано, суспільними наслідками конструктора раси. Метання її протагоністки – жінки “змішаної крові”, мулатки – визначені полюсами “чорноти” та “білизни”, що в американському соціумі не можуть бути вартісно нейтральними, а неминуче несуть тягар соціально-психологічного навантаження. Героїні Кеннеді, втілюючи в черговий раз висловлену У.Дюбуа ще 1903 року думку про “подвійність” негритянської свідомості, самовбивчо поривалися до цілісності єдино можливим, як їм здавалося, способом – шляхом знищення однієї із складових свого міжрасового “я”. Їхня поразка засвідчувала відсутність на тодішній американській сцені (театральній та соціальній) простору для гібридності, для гетерогенності, для суміші².

У 1990-і рр. творча манера драматурга зазнає істотних змін. Найзначніший здобуток цього періоду – цикл одноактів, об'єднаних образом письменниці Сюзанни Александер. Як і раніше, кожна п'єса центрується навколо протагоністки; але на противагу героїням попередніх творів, Сюзанна має не лише ім'я, а й прізвище, а разом з ним – стабільну ідентичність і навіть біографію, окремі епізоди якої і лягають в основу сюжетів. Їхні події контури нерідко відповідають фактам із життя самої Кеннеді; проте, як і раніш, йдеться не про зовнішню, а про внутрішню автобіографічність, про життєпис душі. Найвагомим текстом цього циклу є п'єса “Вбивства в Огайському університеті” (1992), поштовхом до написання якої, за свідченням авторки, стало запрошення прочитати лекцію в університеті штату Огайо, де вона колись вчилася. Тоді, на початку 1950-х, коли рух за громадянські права чорних лише несміливо здіймав голову, саме в університетському кампусі відбулося перше (і від цього, мабуть, особливо болісне) зіткнення обдарованої дівчини із забезпеченої та інтелігентної афро-американської родини з “повзучим” расизмом. “Вбивство душі”, яке вона пережила через принизливу необхідність доводити своє право на вивчення літератури, через глузування або мовчазне нехтування з боку білих дівчат, через свою “невидимість” для інших студентів та викладачів, наклало незгладимий відбиток на її подальшу творчість. У творі це метафоричне вбивство буквализується у вигляді реальних жаклих злочинів.

Як і саму письменницю, героїню запрошено виступити в університеті і, зокрема, пояснити, чому в її п'єсах так багато образів насильства та смерті. Серед бібліотечних полиць, що зберігають надбання західної культури (місце дії обрано аж ніяк не випадково), Сюзанна готується до виступу. Її пам'ять програє для неї (і для читача/глядача) ключові епізоди трьох університетських років, які і є відповіддю на запитання. Зовнішньо спокійно переповівши страшну історію загибелі своїх донечок-немовлят, Сюзанна в останній репліці сухо підсумовує: “Ось це й є головне джерело образів насильства в моїх творах. Дякую за увагу”. Незважаючи на досить складну часову організацію (всередині визначеного часового континууму дія курсує зигзагами між його різними точками), можна виділити загальний – лінійний – вектор руху, що формально відрізняє цю п'єсу від статичних образних колажів ранньої Кеннеді. В історії, що її розповідає Сюзанна, є початок,

кульмінація та кінець. Крім того, твір якщо і не справжній детектив, то принаймні “прикидається” ним, що обумовлює причинно-наслідкову структуру, притаманну, в свою чергу, класичному реалізмові. Отже, попри всю фрагментарність драматичної форми, можна говорити про значно більшу “конвенційність” цієї п’єси у порівнянні з попередніми.

Зокрема, твір можна розглядати як варіант поширеної в драматургії ХХ століття жанроформи – п’єси пам’яті, де наратив/монолог протагоніста створює рамку для дії, яка розгортається згідно з закономірностями (умовного) “пригадування” (як хрестоматійний приклад з американської практики можна навести “Скляний звіринець” Т.Вільямса). Водночас, ознаки детективу (бодай доволі специфічного, про що йтиметься далі), присутні і в назві, і в змісті твору, дають підстави прочитувати його як історію розкриття загадкових вбивств. Таким чином, Кеннеді наче повертається від міфопоетичної горизонтальної одночасовості та нелінійності своїх ранніх п’єс, що провіщували постмодерну поетику, до більш традиційної причинно-наслідкової моделі, характерної для реалізму. На запитання критика про причини цього Кеннеді відповіла: “Я багато чого навчилася, коли писала “Вбивства в Огайському університеті”, оскільки це був перший випадок, коли я вмістила події саме в той час, коли вони відбувалися, а потім додала уяву до створення сюжету та підтексту... З роками я зрозуміла, що часто намагаюся щось вигадати, тоді як реальність набагато потужніша; вона просто прохає, щоб її використали”³. Водночас, міф як такий не зникає з її поля зору – просто він використовується в інший спосіб: не як матриця організації тексту, а як приховане звернення до давньогрецького праматеріалу.

На мою думку, до п’єси інтегрований у переверненому вигляді сюжетно-образний комплекс міфу про Медею, зокрема, в його еврипідівській протOVERCERII. Але його присутність не експліцитна, як в більшості відомих переробок⁴, а імпліцитна. На відміну від творів П.Корнеля і Ф.Грільпарцера, Дж.Гарднера та Б.Брехта (й багатьох інших), у Кеннеді ім’я та історія Медеї не фігурує у назві твору і навіть не згадується у тексті. Інтертекстуальний зв’язок здійснюється на глибинному рівні. Його зашифровано в сюжетній конструкції та в розстановці персонажів, він нагадує про себе композиційними особливостями, атмосферою та тонко інкорпорованими до тексту

натяками (так, вже на третій сторінці, словесно накреслюючи “топографічну карту” кампуса, серед інших університетських споруд Сюзанна називає і “грецький театр”...). На відміну від численних атрибутованих цитат та алюзій, якими рясніє текст, виявлення інтертексту “Медєї” потребує “ретельного прочитання”, хоч саме він є, на мій погляд, смислотворчим. Щоправда, текст Кеннеді залишиться відкритим для розуміння і без впізнання “Медєї” як гіпотексту, хоч в такому випадку його інтерпретація дещо втратить у своїй повноті⁵. Водночас, якщо прийняти ріффатерівський поділ інтертекстуальності на “обов’язкову” та “факультативну”/ “випадкову” (*aléatoire*), то відсилання до “Медєї” все-таки варто віднести до першого типу, який “читач не може не помітити, оскільки інтертекст залишає в тексті незгладимий слід, якусь формальну константу, що відіграє роль імперативу читання і спрямовує у певний бік дешифрування послання...”⁶. Окрім інверсованої сюжетної схеми, п’єса Кеннеді містить у модифікованому вигляді і формальні ознаки грецької трагедії – переорієнтування уваги читача/глядача зі змісту фабули на процес її розгортання, доволі статичний характер дії, винесення фізичного насильства “за лаштунки” (попри свою суттєву роль у семантиці творів, воно присутнє лише в нарації, а не в дії). Придивимося ближче до механізму та результатів функціонування сюжетно-образного стрижня “Медєї” в тексті Кеннеді.

Реконструючи фабулу з-під навмисно переплутаних часових пластів та спрощуючи психологічну неоднозначність ситуації, отримуємо таку схему подій: чорношкіру студентку Сюзанну зваблює, а потім кидає білий викладач літератури Роберт Гемпшір; у неї народжуються дві дівчинки-близнята; Роберт викрадає та вбиває спочатку одну з них, а згодом, остаточно збожеволівши, і другу, після чого вкорочує собі віку. Виокремлення структурного каркасу унаочнює своєрідну дзеркальність застосованої моделі щодо першоджерела: ядро сюжету – інфантицид в стані афекту – зберігається, проте агентом його, на протилежність “Медєї” Еврипіда, стає не жінка – “чужинка” та “варварка”, а білий чоловік, професія котрого робить його символічним втіленням західної цивілізації; замість двох синів фігурують дві доньки. Втім, квазидетективність “кримінального” сюжету відсилає і до іншого античного джерела, а саме “Царя Едіпа” Софокла, тоді як текстуальні

стратегії Кеннеді – розкриття сюжетної “таємниці” десь у середині п’єси, постійне “зазирання вперед” (антиципація), що сприяє створенню фатальної атмосфери невідворотної катастрофи, – наслідують поетологічні риси грецької трагедії. Переосмислення, якого вони при цьому зазнають, відповідає, з одного боку, багатовіковій загальнокультурній тенденції “перечитувати / “переписувати” традиційні сюжети згідно з (усвідомленими або неусвідомленими) запитами свого часу, а з другого – запропонованій Г.Л.Гейтсом афро-американській інтертекстуальній моделі “сигніфікації” як “тропологічного перегляду або повторення з відмінностями”⁷.

Зацікавленість Кеннеді еллінською міфологією та драмою не виглядає випадковою в очах читачів, які стежать за еволюцією драматурга. В широкому сенсі вона органічно вписується до культурно-психологічного комплексу, з якого виросла драматургія Кеннеді. Насамперед античність мала привернути увагу письменниці як одна з “точок відліку” західної цивілізації, котра, в свою чергу, завжди присутня в її мистецькому світі як об’єкт амбівалентного тяжіння / відштовхування. В нестандартній автобіографії Кеннеді “Люди, які спричинили до моїх п’єс”, де промінь пам’яті немов на мить вихоплює з темряви забуття як реальних, так і вигаданих, як “високих”, так і “низових” культурних героїв різних епох та народів, афро-американка Лорейн Хенсберрі згадується поруч з британкою Бронте, Діккенс співіснує в авторській уяві з Джо Луїсом, а Братець Кролик – з Міккі-Маусом... Англійські, російські, іспанські письменники не менш важливі для становлення Кеннеді-літератора, ніж негритянські. Проте зачарованість іменами, артефактами та символами європейської культури, цілком природна для художньо обдарованої особистості, набуває в її творчості патологічного забарвлення через тиск соціального дискурсу раси. Подовгу вдивляючись в зображення Бетховена та давньоєгипетської правительки Хатшепсут, згадує Кеннеді, вона не усвідомлювала, що розривається між уособленими в них “джерелами свого походження... європейським та африканським”, і що це колись “вибухне” в її творах⁸. У ранніх п’єсах мотив нестерпності перебування у “сірій зоні” між двох (аксіологічно нерівних) культурних всесвітів сягає масштабів обсеїї. Трагічний дуалізм свідомості протагоністки змушує її водночас тягтися до образів “білої” культури й ненавидіти

їх, прагнути до знищення “чорного” складника власного “я” заради “чистоти/білизни” через символічне вбивство чорного батька та до саморуйнації шляхом божевілля і/чи самогубства задля неможливості суцільного “очищення”. (Знову пригадаємо Дюбуа: “...дві душі, дві думки, два непримиренні прагнення, два ідеали, що змагаються в одному чорному тілі, і лише його вперта сила не дає йому розірватися на шматки від цієї ворожнечі”⁹. Саме це – “розривання на шматки” – і відбувається із психічними структурами кеннедівських героїнь.

У період, до якого відноситься цикл про Сюзанну Александер, художня функція корпусу західної культури у Кеннеді суттєво змінюється в рамках нового, більш оптимістичного підходу авторки до проблеми афро-американської ідентичності. Не йдеться про просте повернення до утопічного ідеалу Дюбуа, який мріяв про синтез, завдяки якому американський негр зможе “досягти самосвідомої зрілості, з’єднати своє роздвоєне “я” у кращу та справжнішу особистість”; наразі мається на увазі продуктивніша, на погляд сучасних теоретиків, модель гібридності. Твори Кеннеді останніх десятиліть свідчать, що її героїня шукає і знаходить екзистенційну й творчу нішу, де існування гібридної культурної ідентичності стає можливим. Відповідно, образи “білої” культури змінюють свою деструктивну роль на конструктивну, гармонійно сполучаючись з елементами культури негритянської. (Так, в одній з п’єс Сюзанна Александер працює над розвідкою про Бетховена в охопленій полум’ям повстання африканській країні; під час кризової ситуації (зникає її чоловік, прогресивний журналіст), геніальний композитор, оживаючи в уяві героїні, прикладом свого стоїцизму надає їй моральну підтримку та надію). Таким чином, імпліцитна присутність античного спадку в художньому світі письменниці знаходить пояснення в динаміці її ставлення до проблеми культурної ідентифікації.

У низці творів Кеннеді інтерес письменниці до давньогрецького театру виявляється безпосередньо. За її свідченням, вона відкрила для себе давньогрецьких авторів, коли їй було трохи за 20, паралельно з “перекладами” грецьких міфів мовою танцю, здійснених відомою балериною Мартою Грехем. “У поєднанні ці враження стали для мене справжньою ревеляцією, – згадує вона. – Я подумала, що раптом і мої персонажі можуть заговорити так само довгими монологами про свої

найглибші переживання”. На початку 1980-х років Кеннеді пропонує власні обробки трагедій Евріпіда (“Орест” та “Електра”), а у 2001 працює над текстом “Царя Едіпа” Софокла для афро-американської трупи. Хоча дію у постановці гартфордського театру (Коннектикут) перенесено до Африки із відповідними змінами у сценічній характеристиці дієвих осіб, на думку рецензента, мета вистави полягає не в бажанні виокремити специфіку негритянського досвіду, а у ствердженні його “вписаності до матеріальної та духовної долі людства”, а також до загальнолюдської літературної традиції. Отже, стратегічна спрямованість твору відповідає інтегративним тенденціям у культурному самовизначенні чорних американців.

Разом з цим, аналіз інтертексту “Медеї” у “Вбивствах...” свідчить про те, що зміна на протилежне культурних знаків, розставлених Евріпідом у міфологічному сюжеті, узгоджується не лише з критикою теперішнього расово- та гендерно-асиметричного соціуму, але й з частковим переглядом первісних підвалів західної цивілізації з позиції її маргіналізованих елементів. Здійснене Кеннеді перевертання сюжетної моделі можна розглядати в параметрах переосмислення концепту суб’єктивності. Раніше предметом зображення драматурга був збентежений стан душі протагоністки, яка позиціювалася щодо читача/глядача виключно як об’єкт; тепер вона бере на себе суб’єктну функцію наратора. Таким чином, текст виступає проти культу логосу в його репресивній іпостасі з одночасним підтвердженням його уможливлюючої функції у створенні наративу пам’яті.

На думку Лінди Кінц, яка досліджує категорію трагічного під феміністичним кутом зору, західні концепції суб’єктивності формувалися значною мірою саме на ґрунті античної трагедії; і сьогодні, вважає дослідниця, “специфічні жанрові вимоги грецької трагедії продовжують функціонувати як прихована структурна модель теорій суб’єктивності...”¹⁰. Саме трагедія легітимізувала асоціювання чоловіка з активним, а жінки – з пасивним началом, відмову їй у праві на суб’єктність через її рецепцію як матеріалу, засобу. Так, про сприйняття Медеї як “пристрою” для дітонародження свідчить у Евріпіда, зокрема, Ясонів жаль з приводу того, що чоловік не може обійтися в цій справі без посередництва жінки (у передісторії драми Медея виконує ще одну, але також допоміжну функцію – сприяє

здобуттю аргонавтами золотого руна). Суб'єктності позбавлена в очах оточення і Сюзанна в епізодах з минулого. Навіть отримавши незаперечні докази її високого інтелекту та літературного таланту, тонкий та чутливий в інших ситуаціях Роберт Гемпшір не здатний одразу “почути” та “побачити” її. Характерна траєкторія “чоловічого [білого] погляду” підчас його розмови з дівчиною¹¹. Він спочатку не дивиться на неї (“Він повернув мені роботу, дивлячись на стіл”), потім “зненацька підняв очі”, і різко перервав бесіду, вже “пильно дивлячись” (“staring”) на Сюзанну¹². Рух його очей передає динаміку зав'язування у свідомості героя фатального вузла з двох взаємовиключних істин, – засвоєної на ранньому етапі соціалізації переконаності у неймовірності такого феномену, як блискуче обдарована негритянка, та її неспростовної присутності в його життєпросторі. Неспроможність у жодний спосіб примирити ці полярно протилежні, але однаково об'єктивні, з погляду Гемпшіра, факти, і призведе його до нав'язливої ідеї знищити матеріальний доказ своєї збентеженості – власних дочок від Сюзанни.

Позбавлення жінки права на суб'єктність безпосередньо пов'язане з постулюванням її непричетності до логосу в широкому розумінні (як слова-мовлення, як раціональності, як наявності центру), а відтак, близькістю до безумства, ненормальності. Топос “божевільної жінки”, відсунутої подалі, на “горище” західної цивілізації (саме цей образ – “Mad Woman in the Attic”, запозичений з роману Ш.Бронте “Джен Ейр”, винесено до назви хрестоматійної гінокритичної розвідки С.Гілберт та С.Губар), посідає важливе місце у теоретичних побудовах феміністичної літературної теорії. Він стає звинуваченням раціоцентричної просвітницької моделі, що визнає єдино можливим підґрунтям та гарантом суб'єктивності раціональний первень. Відмовляючи в ньому жінці на підставі її “інаковості” щодо панівного логоцентричного дискурсу, така система аргументації ставить знак рівності між “жіночим” та “позбавленим раціо”, тобто божевільним. “Єдиним твердженням, що постійно повторюється у західній філософській думці щодо раціональності та маскулінності, – зазначає Г. Лонгіно, – є констатація зв'язку між ними”¹³.

“Цивілізація – варварство”, “чоловіче – жіноче”, “раціо – емоція” – на цих опозиціях зводиться споруда “Медеї”, причому між першими (привілейованими) членами опозицій ставиться знак рівності (так

само, як і між другими, меншовартісними). Згадаємо, що відома вимога Платона щодо вигнання поетів з його ідеальної республіки пов'язана, серед іншого, і з “фемінізуючим” впливом поезії, яка “пробуджує, і нуртує, і зміцнює почуття та псує розум... [Цей останній] притаманний чоловіку, а те інше... жіноці” (Держава 10:605). “Дикунство” (етнічна “іншість”) колхідки Медеї вкупі з її жіночою природою виявляється саме в тому, що її душа “розпалена гнівом страшним”, та “повна люті”, в її “шаленому серці” та “невгамовності”, які зводять її на щабель позбавлених розуму тварин. В автокоментарі Медея висловлює провідну думку трагедії – “Та гнів сильніший від усіх бажань моїх, – /Він горя людям завдає найгіршого”¹⁴(1079-1080). (Англійський переклад в даному випадку точніше передає ідею катастрофічності верховенства пристрасті – “But passion overmattereth sober thought/And this is cause of direst ills to men”). Натомість “красномовний” Ясон виправдовує свої дії апелюванням до логосу – “учинив розумно я/ї розсудливо” (548-549). Ідеал зрілої еллінської культури втілено в словах годувальниці – “Слово “міра” найкраще у мові людській, / Знати міру в житті – то найбільше добро. / А що міру над край переступить свою, /То ніколи людині не йде на користь...” (125-129). Щоправда, Медея – мудра чаклунка; але природа її темного “знання” інша, ніж осяяний світлом розуму еллінський логос, – воно інтуїтивне, містичне, окультне, одним словом, “жіноче”. Крім того, навіть її слава чарівниці – прямий результат руху з “периферії” до “центру” (“а лишалась би /Край світу, то про тебе й не згадав ніхто б” (540-541). Ясон впевнений, що зробив для неї набагато більше, аніж вона для нього, бо привіз її з “варварських країв” до Еллади, де вона користується “захистом законів”, тобто благами цивілізації. Після дітовбивства Медею загалом виключають з кола людських істот – вона “нелюдь”, “страшна потвора”, “левиця”.

У п'єсі Кеннеді оскаржується виключеність (небілої) жінки із світу логосу, а відтак її нібито природний зв'язок з пільмою божевілля. У семантичному полі “Медеї” назва популярної пісеньки, що лейтмотивом лунає у спогадах Сюзанни, – “Don't Go Away Mad” (“mad” позначає і “розлюченість” і “навіженість, божевілля”) – може викликати в уяві образ безумної дітовбивці, що проноситься над Коринфом на чарівній колісниці з тілами убитих дітей. Але, на протилежність звичній

асоціації, тут божевілля стає атрибутом не жінки, а чоловіка. До нього доведе Гемпшіра негнучкість психіки, нездатність переглянути расово-гендерні шаблони, що зумовлює, в термінах давньогрецької трагедії, його гамартію – трагічну провину. На мою думку, абсурдно короткий, дводенний “роман” між ним та Сюзанною – це не стільки актуалізація архетипної ситуації “збаблення” у її мелодраматично-расовому варіанті (“білий рабовласник – чорна рабіня”), хоч цей мотив у переінакшеному вигляді і відлунує тут, скільки (з його боку) невдала спроба через сексуальне зближення “приручити” істоту, чие існування суперечить законам його всесвіту. “Бажання” Гемпшіра спрямоване не на дівчину, а на самореалізацію в рамках академічної кар’єри; так само об’єктом “бажання” Сюзанни є не Гемпшір-чоловік, а західна культура, втіленням якої вона його бачить. Дивно, але простором зустрічі їхніх бажань, що мімікують під сексуальний потяг, на мить стає “англійська література”.

Як ми пам’ятаємо, в ранніх п’єсах Кеннеді жертвою внутрішнього роздвоєння, яке зрештою тягло за собою божевілля/смерть, поставала інваріантна героїня. Вербальний та невербальний текст вистави продукувався її (під)свідомістю, відбиваючи своєю кричущою дисгармонійністю та незв’язністю хворобливість цієї останньої. Тепер шизофренічним комплексом наділено персонажа-чоловіка.

До його внутрішнього світу, однак, немає текстуального доступу. Фокалізатором дії, як і раніш, залишається жіноча свідомість. Проте тепер наратив протагоністки набуває зв’язності, каузативності, впорядкованості. Як у давньоафриканській усній традиції, як в історії людської цивілізації взагалі, потреба та спроможність розказати свою історію слугує ліками від болю та ненависті. “Здатність людей розповідати історії, – пише Дж. Гіллс Міллер – це один засіб, за допомогою якого чоловіки та жінки колективно будують значущий та впорядкований світ навколо себе”¹⁵. Хтось вважає, що “розказані історії” виявляють світопорядок, що існує незалежно від них; хтось – що вони самі й створюють цей порядок; у даному контексті важлива їхня здатність поновити його для травмованої психіки. Світ Сюзанни, пошматований страшною загибеллю дітей від рук їхнього батька, повертає собі форму та смисл в результаті “проговорювання” вголос того, що опирається раціональному поясненню. “Якщо логіка безсила

пояснити щось..., ми потім розповідаємо про це історії". На відміну від колишньої маніпульованої Сюзанни-студентки, теперішня Сюзанна-письменниця, Сюзанна-нараторка подій набуває суб'єктності саме завдяки своїй владі над наративом.

Однією з умов, уможливлених оповідь, є, в свою чергу, наявність аудиторії, здатної, на думку оповідача, на розуміння та емпатію. Субституттом первісної монолітної спільноти має стати у Кеннеді університетська громада, та сама, що чотири десятиліття тому виштовхнула Сюзанну з себе як чужорідне тіло. Зверненість наративу до неї, віра в її бажання та спроможність виконати цю терапевтичну роль – свідчення радикальних зрушень як у психічному складі героїні, так і у суспільному кліматі країни. Текстуальні рішення дубльовані на рівні дійсності – цю п'єсу поставлено, зокрема, в театрі Огайського університету.

Таким чином, у "Вбивствах..." логос відіграє амбівалентну роль. Пам'ятаємо, що в устах "цивілізованого", "красномовного" Ясона хитромудре аргументування, засвідчуючи досконале засвоєння ним популярних в еврипідівські часи прийомів софістики та риторики, слугувало знаряддям підступного ошукування "нецивілізованої" Медеї – адже він блискуче доводить за допомогою слів, що чорне – це біле, що його зрада – це благо для неї та їхніх синів! У Кеннеді логос, з одного боку, виконує аналогічну функцію, виступаючи у генералізованій формі західної культурної традиції – адже саме залюбленість Сюзанни в європейську літературу створює передумову для зав'язки конфлікту. Носієм цієї традиції є Роберт Гемпшір як викладач літератури; відтак, у стосунках із Сюзанною Гемпшір-чоловік виступає лише медіатором її символічного зваблення "білою культурою". Парадоксальність конфлікту полягає у прагненні "білого" суспільства за будь-яку ціну перешкодити чорним в опануванні цього логосу, що йшло ще з часів рабства (згадаємо сувору заборону, накладену на навчання рабів читанню та письму, та спричинений нею щільний зв'язок між потягом до свободи та писемності, що спостерігається на всіх етапах розвитку негрівської культури). Навіть у середині XX ст. чорні студенти, як от Сюзанна Александер у п'єсі, мали доводити своє право на спеціалізацію у галузі літератури через складання додаткових тестів та іспитів, на яких їх нещадно "різали". Загалом, Кеннеді обіграє

динаміку ставлення білої цивілізації до її чорного компонента, алегорично представлену в програмній драмі Л.Джонса (А.Бараки) “Толландець” (1964) як фатальну “зустріч” між білою жінкою та негром у вагоні нью-йоркської підземки: спокуса – відштовхування – заподіяння шкоди/смерті. Проте, на відміну від спрощеної “чорнобілості” драматургії бурхливих 1960-х, Кеннеді уникає однозначності як на тематичному, так і на формальному рівні. Навіть після того, що сталося, Сюзанна не зненавиділа європейську культуру. І той наратив пам’яті, що долає заподіяну їй травму, наслідуює не лише афроцентричну оповідну матрицю циклічності та повторюваності, а й раціональні, хронологічно лінійні та причинно-наслідкові структурні принципи, притаманні класичному західному дискурсу. Зрештою, набуття Сюзанною суб’єктності відбувається на кросс-культурних теренах – як афро-американської письменниці, яку надихають імпульси, почерпнуті з гетерогенних джерел.

Пам’ять діє в п’єсі зовсім по-іншому, ніж у ранніх творах або у постмодерній драмі, де, за спостереженням Дж.Малкін, відсутнє “експліцитне джерело пригадування”, а “зв’язок між суб’єктом, що переживає, та членороздільним спомином розірваний, так само, як і віра у здатність пам’яті схопити істину, знайти витoki або зіцелити”¹⁶. У “Вбивствах...” наявність такого зв’язку та віри очевидна. “Локусом спомину” виступає тут автономне “я” Сюзанни, яке відповідає розумінню “суб’єкта – як – свідомості”. Як у Міллера та Вільямса, наратив пам’яті виконує тут “відновлювальну та пояснювальну функцію”. Джон Роджерс, постановник п’єси, відзначає: “Через оповідання своєї історії вона може попрощатися [з дочками, зі своїм минулим, з колишнім жахом – Н.В.]. Через оповідання своєї історії вона збирає своє “я” в єдине ціле”. У “Тезах до філософії історії” В.Беньямін зауважує, що неперервність, тяглість пам’яті притаманна переможцям, а її перервність – переможеним. Протагоністка Кеннеді переходить з однієї категорії до іншої, від перервного до когерентного дискурсу пам’яті. Це пов’язано зі ступенем близькості/віддаленості до/від моменту травми.

За З.Фройдом, під час травми руйнується захист психіки від подразнення. Психічний апарат переповнений надто великою кількістю подразників, з якими організм не в змозі впоратися, що й спричиняє

до фрагментованості сприйняття¹⁷. Отже, раніше в драматургії Кеннеді мала справу з безпосереднім переживанням травми, тут – з її подоланням з певної часової дистанції через “наративні форми пам’яті, які принципово інтегративні”¹⁸ та сприяють “відновленню або встановленню зв’язності, завершеності і, можливо, відчуттю спокути”¹⁹. Саме цю якість наративу покладено в підґрунтя психопсихологічного аналізу як терапії – розповідь психотерапевту дає пацієнту змогу знову пережити витіснені зі свідомості афективно забарвлені спомини і таким чином “знешкодити” їх. Потреба в оповіді, у свою чергу, притаманна й афро-американській культурі ще з її першоначал за часів рабовласництва – “присутність людського голосу необхідна для самоперетворення та його репрезентації – перетворення з об’єкта, що мовчить, на суб’єкта, що говорить...”²⁰.

Для того, щоб психічно зв’язати величезну масу подразників з метою подальшого зведення їх нанівець, потрібний час. Звідси велике значення, що його приділено часовій організації дії. Прийоми залучення драматичного часу до смислопородження пов’язані з модифікацією жанрових умовностей давньогрецької трагедії. Наголошуючи на присутності, вона зосереджувала увагу на подіях теперішнього, тоді як минуле, необхідне для розуміння теперішнього в межах причинно-наслідкової світоспоглядальної парадигми, відтворювалося у розповідях про нього. Ретроспективна композиція у Кеннеді переносить фокус дії на минуле, в якому розгортається основна сюжетна лінія, тоді як теперішнє вміщує його в необхідну перспективу. Об’єкт маніпуляцій в минулому, в теперішньому Сюзанна є повноцінним суб’єктом свого життя.

Специфіка організації часопростору пов’язана і з квазидетективністю сюжету. Ми знаємо, що завдяки загальновідомості міфологічних сюжетів інтерес глядачів грецької трагедії зміщувався зі “що?” на “як?”. Порушення головної умовності детективного жанру – якомога довшого приховування особи злочинця – відіграє в творі Кеннеді аналогічну роль, хоч для авторки, вочевидь, ще важливішим за “як?” є питання “чому?”. Хоча Сюзанна начебто випадковою реплікою розкриває таємницю вбивств десь у середині п’єси, певні текстуальні стратегії ще довго інтригують читача/глядача. Неодноразове застосування, скажімо, прийому “утриманої інформації” заважає одразу

ототожнити того “Боббі”, у маленькому котеджі якого вона проводить два дні і від якого вагітніє, зі згаданим мало не в наступному рядку “професором Гемпшіром”²¹. Лише ближче до розв’язки Сюзанна прямо ідентифікує свого коханця із викладачем – “Я була в його офісі двічі до того, як пішла до нього додому після Різдва”²². Заплутує реципієнта також вищезгадане взаємонакладання різних часових координат, змушуючи, тепер вже у згоді з законами жанру відтворювати картину злочину по розкиданих у тексті деталях, натяках та “речових доказах”. Чим ближче до кульмінації, тим частіше дієслівні часи йдуть у своєрідний *danse macabre*, змінюючись кілька разів у реченні і ускладнюючи для сприймаючої свідомості реконструкцію подій. Так само, як і грецька трагедія, твір Кеннеді широко застосовує антиципації, вміщені, проте, у багатопланову часову конструкцію. Теперішній час у “Медеї” є водночас текстуальним і реальним; події розкриваються перед глядачем мірою їхньої актуалізації на кону. Годувальниця в “Медеї” передбачає кошмар інфантициду, зазираючи із “теперішнього” в “майбутнє”, що має такий самий статус (для цього, до речі, використовується зоровий троп: “На діток і не гляне – їй ненависні/Вони, – коли б чогось не заподіяла”(36-37); “Я ж бачила, як люто на дітей вона / Дивилась, мовби щось лихе намислила”(91-92)). Сюзанна в текстуальному і реальному “теперішньому” (глядач спостерігає за нею в ті хвилини, коли вона готується до виступу, і ця підготовка є водночас її оповіддю/сповіддю перед реальною театральною аудиторією) віщує реальне “майбутнє у минулому”, те саме *Future in the Past*, пам’ятне всім, хто колись вивчав англійську граматику, яке оживає у сценічному “теперішньому”. Ця гра з часом починається вже на перших сторінках твору, причому фрази-передвісники вкраплено в загальний плин емоційно притлумленого, стриманого нараторського тексту – так, у вступній “екскурсії” по кампусу поруч з назвами факультетських будівель цілком буденно виникає “*The ravine that would be the scene of murder...*”²³ [курсив мій – Н.В.]. Неодноразово повертаючись подумки до місця злочину – яру, що переслідуватиме її свідомість, нараторка вживає ту саму часову форму: “*A year and a half later one of my baby twin daughters would be found dead there*” – адже події, про які йдеться, відбудуться після того моменту в минулому, про який вона зараз розповідає. Проте вже в наступному реченні

щодо тих самих подій виникає минулий час – “That was later”, демонструючи їхній статус щодо перманентного “теперішнього”, яким завжди позначена безпосередність спенічної презентації.

У порівнянні з першоджерелом зазнає змін функціональний розподіл персонажів – віддавши функцію вбивства та божевілья герою-чоловіку, головний жіночий персонаж Кеннеді натомість компресує в собі функції декількох дієвих осіб “Медеї” – заголовної героїні як скривдженої “нецивілізованої” жінки та матері; годувальниці в її безпосередній ролі (спеціальну увагу приділено саме “годувальній” функції Сюзанни щодо її дітей у прямому та фігуральному значеннях); тієї ж годувальниці та хору як коментаторів подій. У цьому аспекті цікаве й дублювання функції Гемпшіра у постаті Вела, чорного залицяльника Сюзанни. Якщо Гемпшір наляканий її чорнотою, то Вел боїться її сексуальності (символ “прірви”, про який йтиметься далі, досить значущий в обох цих сенсах). Він не хоче повірити в її вагітність – адже Сюзанна в своїх “хлопчикових блузах”, із скромною зачіскою, “була майже класичною незайманою”. Вел, “здавалося, боявся подивитися” на немовля, яке Сюзанна тримає в руках, і лише перед тим, як піти, він “кидає погляд на Керол, хмуриться та виходить”.

Інтертекст “Медеї”, хоч і найсуттєвіший, не єдиний у творі; його доповнюють перегуки з іншими текстами західної культури, як “серйозної”, так і масової. Їхній добір, що виглядає довільним, насправді має безпосереднє відношення до проблематики та поетики твору – згадувані тексти або так чи так досліджують “анатомію” зваблення, зради та знищення жінки, або суголосні образній системі Кеннеді. На початку п’єси виникає назва фільму “Місце під сонцем” – екранізації “Американської трагедії” Т.Драйзера (він використаний також у п’єсі “Кінозірка має бути в чорно-білому”; захопленість Кеннеді кінематографом виявляється і в інших творах). Далі, на лекціях з літератури вивчається роман Т.Гарді “Тесс з роду Д’Ербервілів”, про який Сюзанна навіть напише роботу (ту саму, що викличе збентежене захоплення Гемпшіра). Назви англійських містечок на карті напівлегендарного Вессекса, яку викладач креслить на дошці, чарують Сюзанну, так само, як і роман. Її блукання кампусом паралельні блуканням Тесс. Класовий підтекст трагедії, змальованої Гарді, замінюється в історії Сюзанни на расовий – до свого есе про “самотність та расові стосунки в Огайському університеті” вона

додає карту, на яких її перебування в кампусі “уподібнювалося до життя Тесс у Блекмурській долині”²⁴. Водночас, цей епізод сповнений іронії. Адже наведений в п’єсі уривок з лекції Гемпшіра перекидає закономірний місток від гардівського тексту до єврипідівського, акцентуючи опозицію “природних інстинктів” та “соціальних умовностей” та наголошуючи на ролі “Випадку” (який, додамо, приходить на зміну античному Фатуму). А його думка про те, що “Гарді вписує особисту ситуацію Тесс до широкої системи причинно-наслідкових зв’язків”, застосовна й до історії Сюзанни, в якій самому Гемпшіру доведеться зіграти роль Фатуму-Випадку. Беручи до уваги гардівські міркування про людину в категоріях давньої трагедії, масштабність його героїв, які кидають виклик світопорядку, саму сюжетну канву роману про Тесс, що кульмінує в епізоді здійсненого в стані афекту вбивстві, неважко побачити інтертекст Медеї і в ньому – в такий спосіб всі три тексти виявляються пов’язаними між собою. Великий вплив на Сюзанну справляє ейзенштейнівський “Броненосець Потьомкін” – його візуальний ряд входить до тексту (і свідомості протагоністки) образами смерті, краху усталеного ладу, насильства у вигляді відокремлених ланок (“розчленування” царського пам’ятника, мертвий кінь, бойня на Потьомкінських сходах в Одесі...), які “римуються” з образами самої Кеннеді. Є серед них і “безкінечний проліт сходів” – і хоча в тексті немає згадки про дитячий візок, що моторошно торохає по цих сходах у фільмі, цей неназваний щемкий кадр за асоціацією “працює” на мотив загибелі дітей.

Наступна ремінісценція – з артурівського циклу лицарських романів; Гемпшір читає уривок про смерть Артура, інтерпретуючи його гріх як “надмірну обережність”, що завадила йому стати на бік Гавейна у битві. Хіба не в такому ж гріху повинен і сам Гемпшір, не насмілившись стати на бік Сюзанни проти істеблішменту, боячись остаточно зруйнувати свою і так не надто вдалу кар’єру зв’язком зі студенткою, ще й негритянкою. Ще одна артурівська лекція тематизує концепт “прірви”, який Гемпшір трактує як подвійний символ глибини та нижчості (“inferiority”, що позначає також і “меншовартість”), нерозривна єдність яких і обумовлює приналежність прірви. Важко не прочитати цю інтерпретацію як алегорію його сприйняття Сюзанни саме в такому біфокальному модусі, який заважає йому “побачити” її цілісно.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що сюжетно-образний комплекс "Медеї", підкріплений допоміжними культурними алюзіями, залучається у "Вбивствах в Огайському університеті" як один із засадних текстів західної цивілізації. Його ідейна трансформація спрямована на критичну ревізію процедури застосування логосу як знаряддя маргіналізації расових та гендерних "інших" через позбавлення їх категорії суб'єктності. Втім, ця ревізія відбувається в рамках (модифікованого) логоцентричного дискурсу – об'єкт маніпуляцій в минулому, протагоністка стає легітимним суб'єктом свого життя через опанування влади над наративом.

- ¹ Diamond E. An Interview with Adrienne Kennedy // *Studies in American Drama, 1945-Present*. – 1989. – Vol.4. – P.157.
- ² Докладніше про ранню драматургію А.Кеннеді див. Висоцька Н.О. На перехресті цивілізацій: Афро-американська драма як мультикультурний феномен. – К.: КДЛУ, 1997. – С.144-147.
- ³ Цит. за Schroeder P. *The Feminist Possibilities of Dramatic Realism*. – Madison: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1996. – P.163.
- ⁴ Див. Нямцу А.С. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – С.124-131.
- ⁵ Про такі вияви інтертекстуальності див. Piégay-Gros N. *Introduction à l'intertextualité*. – Paris: Dunod, 1996. – P.20.
- ⁶ Riffaterre M. La trace de l'intertexte // *La Pensée*. – #215. – 1980. – Octobre.
- ⁷ Gates H.L. *The Signifying Monkey*. – N.Y.- Oxford: Oxford Univ. Press, 1989. – P.88.
- ⁸ Kennedy A. *The People Who Led to My Plays*. – N.Y.: Knopf, 1986. – P.96.
- ⁹ Dubois W.E.B. *The Souls of Black Folk // Three Negro Classics*. – N.Y.: Avon, 1965. – P.215.
- ¹⁰ Kintz L. *The Subject's Tragedy: Political Poetics, Feminist Theory and Drama*. – Ann Arbor: The U-ty of Michigan Press, 1992. – P.1.
- ¹¹ Як критичне знаряддя, що набуло широкого вжитку, метафору “чоловічого погляду” (male gaze) запровадила Лора Малві у дослідженні голлівудської кінопродукції (див. Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen 16 (Autumn)*. – 1975).
- ¹² Kennedy A. *The Ohio State Murders // The Alexander Plays*. – Minneapolis: U-ty of Minnesota Press, 1992. – P.33-34. Троп “погляду” взагалі важливий у семантиці п'єси – “великим планом” виділене “позирання” (glance) Гемпшіра на Сюзанну, яку доводить до сліз читаний ним уривок з роману Гарді; незадовго до першого вбивства, коли вона з дітьми сидить в машині, хтось “дивився на них у вікно” (в ретроспективі зрозуміло, що це був знов-таки Гемпшір). Не на неї, а “вбік” дивиться білий санітар в університетському медпункті, до якого Сюзанна змушена звернутися через кровотечу з голови (зверніть увагу на повторювані образи крові та волосся). В акцентуванні зорового рецептору дається взнаки не лише давнє захоплення Кеннеді кінематографом, а й один з найстійкіших мотивів афро-американського культурного дискурсу – мотив “невидимості” чорних у світі, де домінують білі.
- ¹³ Longino H.E. *Feminist Critique of Rationality: Critiques of Science or Philosophy of Science?* // *Women's Studies International Forum*, 12. – 1989. – P. 263.
- ¹⁴ Текст трагедії Евріпіда “Медея” цитується за виданням: Евріпід. Трагедії. К., Основи, 1993, пер. з давньогрецької Б.Тена, із зазначенням в дужках номеру рядка.
- ¹⁵ Hillis Miller J. *Narrative // Critical Terms for Literary Study*. – Chicago & L.: U-ty of Chicago Press, 1990. – P.69.
- ¹⁶ Malkin J. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. – Ann Arbor: U-ty of Michigan Press, 1999. – P.7.
- ¹⁷ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // *Психология бессознательного*. – М.: Просвещение, 1990. – С.398.
- ¹⁸ Malksn J. *Op.cit.*, p.31.
- ¹⁹ Friedlander S. *Trauma, Memory, and Transference* // *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, ed. G.Hartman. - Oxford: Blackwell, 1994. – P.254.
- ²⁰ Gates H. *Op. Cit.*, p.165.
- ²¹ Kennedy A. *Op.cit.* (1992), p.31, 41.
- ²² *Ibid.*, p.46.
- ²³ *Ibid.*, p.28.
- ²⁴ *Ibid.*, p.43.

Чому оглянувся Орфей? Гендерне перецентрування міфологічного сюжету (“Евридіка” Сейри Рул)

Якщо відкрити сторінку міфологічного словника (або натиснути клавішу комп'ютера) на імені “Евридіка”, замість окремої статті на вас, як правило, чекає посилання – “див. Орфей”¹. Цей факт може слугувати коментарем як до п'єси сучасного драматурга Сейри Рул (нар. 1974), зірка якої стрімко сходить на небосхили американського театру, так і до цієї розвідки, що ставить за мету дослідити шляхи трансформування традиційного матеріалу в її тексті. Хоч би як неоднозначно оцінювали критики драму Рул “Евридіка” (прем'єра відбулася у жовтні 2004 р.), лейтмотивом всіх відгуків стала одна думка: авторка “бере історію, яка була присутньо чоловічою, й перетворює її на жіночу”. Дійсно, легендарний фракійський музикант, “наділений магичною силою мистецтва”², зручно уособив для західної цивілізації архетип “поета” *par excellence*, архімітця, яким, звісно, впродовж тривалого часу бачився лише чоловік. (Не випадково у блискучому постмодерністському романі П.Акройда “Нотатки про Платона” (1999), де пропонується іронічно очуднена історія людства, вся антична стародавність іменується “епохою Орфея” – “Орфей став символом цієї чарівної доби”, – пояснює наратор, – “позаяк саме він відкрив силу музичної гармонії...”³). Отже, саме герой-чоловік опинився у фокусі численних обробок даного міфологічного комплексу і варіацій на його тему, зокрема, у минулому столітті. Щодо Евридіки, вона, як і у найпоширенішому варіанті міфу, надовго залишилася у культурній пам'яті лише “тінню”. (Звернувшись до більш ранніх варіантів реінтерпретації міфу, можна пригадати, що в опері К.В.Глюка “Орфей і Евридіка” (1762) жінку представлено як винуватицю свого нещастя, оскільки саме вона своїм лементом примушує чоловіка озирнутися, а в опереті Ж.Оффенбаха “Орфей у пеклі” (1858) дружина співця взагалі постає “фліртуючою дамочкою”⁴). За спостереженням М.Брузеліус, Евридіку “забувають двічі” – по-перше, тому що пам'ятають її лише як привід для здійснення Орфеем свого першого дива, сходження у підземний світ, а по-друге, через те, що її друга (і остаточна) смерть наділяє голос Орфея такою всевладною силою, що втрата Евридіки здається дріб'язковою⁵. Як слушно наголошує О.Фрейденберг, “ми не

знаємо міфів про жінок, що вмирають і воскресають, лише про чоловіків. У жінок “воскресіння” замінено на метафору “пологів” і “народжень”. Народжуючи, жінка народжується”⁶, а отже, бездітна Евридіка приречена назавжди залишитися в царстві мертвих. Безпосереднім попередником Рул у розробці “орфеївського” мотиву в американському театрі був, зазвичай, Т.Вільямс (“Орфей спускається до пекла”, 1957), де у центрі також перебував чоловічий образ, давньогрецька міфологічна символіка котрого не дуже переконливо, на думку критиків, контамінувалася з християнською⁷. Логічно було очікувати, що у теперішній атмосфері тотального перегляду всієї історії культури з позицій постмодерністського й мультикультурного перевертання і деієрархізації бінарних опозицій такій само операції буде піддано і орфеївський міф. У цьому контексті п’єса Рул – лише один з численних проявів загальнокультурної тенденції кінця ХХ – початку ХХІ ст. Проте, авторку навряд чи можна вважати піонером у намаганні похитнути традиційний маскуліноцентризм саме цього міфу. Перші спроби у цьому напрямку відбулися ще за попередньої культурної доби, що проходила під егідою модернізму.

Для модерністської свідомості особливо актуальним став один з аспектів міфу – Орфей, розчленований менадами, зберігає цілісну ідентичність і завдяки цьому, “як визнають такі несхожі літератори ХХ ст., як Кокто, Ануй, Рільке, Бланшо, втілює ситуацію сучасного (modern) поета – стражденного, проте красномовного”⁸. Орфеєвої дружини ж, на думку деяких фахівців, спочатку взагалі не було в цій історії – вона лише пізніше з’явилася в ній як доповнення до центральної міфологеми всемогутності мистецтва. Не дивно, що саме цю останню “вичитав” з історії Орфея (або “вчитав” у неї) модернізм з його успадкованою від романтиків вірою в деміургічний статус митця у світобудові. Проте, оскільки рубіж ХІХ – ХХ століть позначений також зростанням жіночої самосвідомості та новим усвідомленням потужної (хоча й амбівалентної) ролі фемінного начала в культурі, ідея автономності модерністського митця ускладнилася гендерною проблематикою, що нерідко виражалося через неоміфологізм як улюблений модус доби. Якщо говорити про англomовний контекст, на думку спадає не лише лоуренсівська “філософія віталізму” з її аксіологічним центруванням тілесного кохання⁹, не лише джойсівська

життєдайно-деструктивна Пенелопа-Моллі, а й шовіанський Пігмаліон-Хігінс з його відчайдушним відстоюванням “своїї душі, своєї іскри божественного вогню”¹⁰, тобто свого творчого/чоловічого первня від зазіхань руйнівної, як йому здається, жіночності ним же створеної Галатеї-Елізи. Популярною (і теж “пігмаліонівською”) метафорою асиметричних міжгендерних стосунків (чоловік як активний суб’єкт дії, жінка як її пасивний об’єкт) виступає троп “погляду”, зокрема, чоловічого як креативної субстанції, що пробуджує до життя пасивну матерію – жінку (згадаймо серію робіт П.Пікассо “Художник і модель”). Зважаючи на важливість мотиву “погляду” у міфі про Орфея (адже саме порушення ним заборони оглядатися на Евридіку призводить до її остаточної загибелі), виділення його у світлі зазначеної проблематики цілком закономірно. Так, М.Бланшо в есе “Погляд Орфея” (1955) акцентує увагу не лише на вищезгаданій дихотомії чоловіка-творця – жінки-матеріалу, а й на їхній взаємозалежності; жінка потрібна чоловікові як “еротичний Інший”, що слугує генератором творчого імпульсу (“Евридіка не репрезентує нічого, окрім цієї магічної залежності, що перетворює його на тінь, коли він не співає, і дозволяє йому бути вільним, живим і могутнім лише у просторі орфічного виміру”¹¹). Адже лише наявність Евридіки дозволяє Орфею стати Орфеєм, і, таким чином, її “порожнеча” дублюється “порожнечею” її коханого, чий прорив у творчість можливий лише у мить повного самозабуття, коли натхнення поєднується з бажанням¹². (Цікаво у цьому зв’язку зауважити, що найяскравіші поети-жінки російського модернізму – Анна Ахматова і Марина Цвєтаєва – так само, як і Гільда Дулітл, про яку йдеться нижче, – позиціонуючи себе як “творців”, тим самим ототожнювали свій статус з чоловічим у царині мистецтва, відокремлюючись від “звичайних”, “буденних” жінок (див., наприклад, декларування Ахматовою засадної внутрішньої “порожнечі” красивої “матерії” – Наталії Гончарової поруч з до вінця “наповненим” креатором-Пушкіним, або вірш М.Цвєтаєвої “Спроба ревнощів”).

Отже, контрапунктом до чоловічого дискурсу модернізму лунають художні висловлювання жінок, які саме в той період активно борються за право бути почутими. Причому мисткині нерідко беруть на себе функцію медіумів щодо своїх реальних або уявних сестер з минулого, у тому числі, міфологічних та літературних героїнь, чії голоси

“замовчувалися” домінантною чоловічою культурою. На мою думку, одним з джерел для п’єси С.Рул міг стати вірш відомої англо-американської поетеси Гільди Дулітл (псевдонім Г.Д.) під назвою “Евридіка” (1916). На відміну від, скажімо, Овідієвої версії міфу, викладеної у “Метаморфозах” (кн.Х, 60-64), де Евридіка покірно приймає свою долю –

Вдруге звдавши смерть, на Орфея, свого чоловіка,

Не нарікала вона: на любов хіба хтось нарікає?

Тільки востаннє гукнула “Прощай!” – та до нього долинув

Шепіт, – і знову, сумна, подалась у похмурі глибини ¹³,

– першоосібна героїня Дулітл палає люттю на чоловіка, який через свою “зарозумілість” та “безжалісність” знову ввергнув її у змертвілий потойбічний світ. Водночас, вона наголошує, що має більше внутрішньої сили, ніж він, – позбавлена золотих квітів землі, вона залишається володаркою “власних квітів і власних думок”, які не здатний відняти у неї жоден бог. “Присутність” для неї – це її внутрішнє полум’я (fervour), а за світло постає власний дух (чи не є це твердження прихованою жіночою антитезою хіггінсовій “іскрі Божій”?). Хай вона маленька у порівнянні з чорнотою безформних каменів – пекло загине раніше, ніж вона ¹⁴.

Відтак, модерністська Евридіка Дулітл пристрасно стверджує свою рівність чоловікові-творцю (а отже і богорівність); її сучасна “тезка” доби панування “локальних наративів” вщент позбавлена мистецьких амбіцій, усереднено “звичайна” – це підкреслюється, зокрема, її нездатністю запам’ятати та відтворити бодай одну з мелодій, так щедро продукованих її геніальним чоловіком. Обробка міфу у Рул йде по лінії його опобутовлення, приземлення, психологізації; проте водночас із застосуванням всіх цих стратегій деміфологізації йде й протилежний процес – реміфологізації, мета якої досягається через створення потужного силового поля вербальної та сценічної образності. При цьому словесна й дієва тканина твору пройнята гумором, як правило, доволі чорним.

Подієвість розгортається паралельно у двох планах: наземному – царині живих, і підземному – юдолі мертвих, де на момент початку дії вже перебуває батько героїні. Крізь всю п’єсу проходить мотив листування між світами – послання “пишуть”, промовляючи їх вголос,

кидають в уявну поштову скриньку або віддають хробакові – і вони незмінно знаходять адресатів. Інша річ, що ті не завжди здатні їх прочитати... Коло дійових осіб обмежене – окрім головних героїв, до нього входять померлий батько Евридіки; “негативно привабливий чоловік” (він же повелитель царства мертвих); а також “хор”, що складається з трьох каменів (іронічний “кивок” у бік конвенцій античної трагедії). Тут варто зазначити, що поняття “пекла” не зовсім відповідає античному “підземному світу” (рос. “преисподняя”), оскільки пов’язано радше з аксіологічно маркованою християнською картиною космосу, тоді як міфотворча свідомість, за спостереженням О.М.Фрейденберг, створювала “особливий план, особливий сценарій природи-людини”, що “метафорично виражався у горизонті, який уявлявся і небом, і підземністю”¹⁵. Щодо Рул, вона взагалі наполягає на тому, що її підземний світ має бути більш схожим на світ “Аліси у Дивокраї”, ніж на Аїд¹⁶. Тим більше, що і потрапляє туди рулівська Евридіка нетрадиційним шляхом – замість укусу змії, її смерть спричинена падінням зі сходів, а цей мотив не може не викликати асоціації з довгим падінням-польотом Аліси крізь кролячу нору. Поведінка Евридіки в царстві мертвих нагадує поведінкові моделі Аліси, причому керроллівські алюзії підкріплюються наявними у його текстах натяками на можливий зв’язок алісіної “пригоди” з досвідом смерті. Таким чином, Рул безцеремонно (і цілком у постмодерністському дусі) “прищеплює” на стовбур давньогрецького міфу “пагінці” літературної казки вікторіанської доби. Результатом стає її авторський неоміф, позачасова і позатопографічна природа котрого підкреслюється відсутністю вказівок на час і місце дії – замість них авторка “вдягає” персонажів в костюми різних часів (у першій дії це “купальники 1950-х рр.”, далі – “костюм 1930-х рр.” тощо). В той самий час спогади Евридіки і її батька міцно прив’язують хронотоп до американських реалій, що підтверджує висновок рецензентів про вміння драматурга “зіставляти тривіальні аспекти повсякденного життя з міфологічними темами”¹⁷. Попри всі модифікації, створений Рул пейзаж потойбіччя не суперечить міфологічному “образу смерті як країни, де мешкають померлі, котрі то вмирають, то воскресають, але і в тому, і в тому вигляді діють, і хоча б як це для нас дивно, живуть”¹⁸.

Невелику за обсягом п'єсу (авторка наполягає на виконанні всіх трьох дій, або "тактів", як вона їх називає, поспіль, без антракту) можна назвати багатофокусною – хоча її рушійною силою виступає один центральний конфлікт (достатньо далекий від міфічного протосюжету), в ній також чутно лунають інші, не менш істотні мотиви. Як годиться в якісній драматургії, всі вони намічаються просто на початку дії – в начебто ідилічній сцені між юними закоханими, коли мовчазний Орфей щедро "дарує" Евридіці все, що є навколо – море, небо, зірки... Вже тут, однак, у короткій мізансцені розігрується майбутня катастрофа: "Не дивись на мене", гукає дівчина, біжить до хлопця, стрибає у його обійми, але він "не встигає її впіймати, і вони разом падають долу"¹⁹. І одразу після цього драматург оголює нерв колізії – на запитання, про що він думає, Орфей відповідає "Про музику". "Музика" Орфея як маркер семантичного поля "творчості" не може не стати в опозицію до "немузикальності", "звичайності" Евридіки, ключовим для якої є поняття "цікавого" в його буржуазно-обивательському вимірі, неприйнятному для її коханого – пісня, яку він склав, вважає він, не є "цікава або не цікава. Вона просто – є"²⁰. Своєрідність постмодерної версії романтичного (і модерністського) протистояння "поета" та "філістера" полягає у тому, що, на відміну від попередніх епох, увагу автора зосереджено не на креативній постаті митця-Орфея, а на пересічній фігурі "споживачки" Евридіки. Якщо, за Бланшо, Орфеєві не потрібна "денна Евридіка" як втілення "інтимності буденного життя"²¹, то Рул цікавить саме вона. Заявлено тут і другий важливий мотив п'єси – мотив пам'яті/забуття. Можна погодитися з оглядачем газети "Окленд трибюн" у тому, що п'єса постулює тотожність пам'яті життю, а втрати пам'яті – смерті. Розмова про запам'ятовування мелодії непомітно переростає у болюче питання щодо механізму дії пам'яті в цілому – як можна "запам'ятати", що ти когось кохаєш? Щоб Евридіка не забула про це, Орфей обв'язує її палець струною, яка спочатку стає тимчасовим субститутом шлюбної обручки, а мірою розвитку дії отримує й інші метафоричні значення (у підземному світі батько влаштовує для дочки "кімнату" зі струн/мотузок).

Як і в більшості версій міфу, Евридіка гине в день свого весілля, що черговий раз актуалізує одну з констант західної культури – нерозривність Еросу й Танатосу. Опосередкованим винуватцем її

смерті стає “негативно привабливий чоловік” – повіривши його обіцянці віддати їй листа від покійного батька, молода жінка зголошується піти до його оселі на найвищому поверсі захмарно високого будинку (тут починає вибудовуватися вертикаль, що складає просторову й метафізичну вісь вистави). Незнайомець – це одна з аватар володаря підземного світу, і водночас семантика його образу, вочевидь, включає риси біблійного змія-спокусника. Ще з однієї перспективи він постає “нормальним чоловіком”, антитезою зануреному в творчі фантазії Орфесві. В короткому діалозі між ним та Евридікою банально-світське визначення “цікавий” (особи, події, сукня, ім’я тощо) повторюється близько десяти разів, сигналізуючи про різке зниження інтелектуального градусу дії. Трагічна провина Евридіки полягає у тому, що, кохаючи Орфея, вона не здатна розділити з ним єдиний природний для нього модус буття – на духовній висоті; отже, вона на мить піддається спокусі спілкування з “земною” (як виявляється пізніше, навіть “підземною”) сутністю. Лише після смерті героїня отримує здатність словесно оформити цю свою дилему: “Ось що означає кохати митця: Над твоїм будинком завжди сходить місяць. Будинки сусідів виглядають нудними й їм бракує місячного сяйва. Проте він завжди йде від тебе. У нього в голові завжди є щось прекрасніше”²². Отже, “спокуса” у даному випадку полягає в озвученні незнайомцем потаємних побоювань самої Евридіки – “Орфей надто зайнятий прислуханням до власних думок. У нього в голові музика”²³ – та в одвічному аргументі мачо – “Тобі потрібний справжній чоловік. З широкими плечима, як у мене”. Оговтавшись від хвилинної слабкості, Евридіка намагається втекти, спотикається на сходах і котиться по них все нижче й нижче – аж доки не опиняється у підземному царстві, де, за міфологічною картиною світу, їй і належить перебувати як жінці – “хтонічному персонажу”, уособленню космічного “долу”²⁴. На це натякає й ім’я героїні – адже “Евридіка” означає “широко-права”, а “в міфі епітети “широкого” завжди носять втілювачі царства мертвих...; широке, обширне царство є смерть”²⁵.

Далі на перший план виходить тріада забування – згадування – пам’яті. Культура ХХ ст. буквально одержима мотивом втраченої та поверненої пам’яті, особливо актуальним у наш час, який сприймається

деякими теоретиками постмодернізму як “вічне теперішнє”, що навмисно ізолює себе від минулого й майбутнього. Художня репліка Рул своєрідно вписується у цей дискурсивний пласт, чому сприяє, зокрема, оречовлення концепту забуття через різні іпостасі води. Іманентний міфології Аїду образ Лети множинно репродукується у п’єсі, то знижуючись до побутово-натуралістичної колонки з водою, де й відбувається зустріч Евридіки з таємничим незнайомцем (можливо, тут обіграються і біблійні алюзії – адже саме криниці є в Біблії доленосним місцем зустрічі персонажів – посланця Авраама і Ревекки (Буття 24: 11-22), Якова та Рахілі (Буття 29: 1-7) тощо), або заіржавілих труб, то набуваючи сюрреалістичних абрисів (до підземного світу потрапляють у ліфті, в якому йде дощ). Дивні “водяні” звуки супроводжують сцени “на споді”, краплі води падають у ставок, знову спонукаючи до аналогій з “Алісою” (озеро сліз). Орфей намагається потрапити до царини мертвих за допомогою краплі дощу, що просочується в землю. Значеннєвий діапазон цих образів розширюється завдяки асоціації між водною стихією та жіночим началом, притаманній архаїчним системам світобачення. Головне, що відбувається “по той бік” життя, – це забування: втрата пам’яті рівнозначна втраті ідентичності. Мертва Евридіка поводить як туристка, що прибула в не дуже гостинне місце; її слова і вчинки автоматичні, а емоційна сфера вимкнена. За логікою міфу, втрата індивідуальної, особистої пам’яті ідентична втраті спільної культурної пам’яті, адже онтогенез є філогенезом у згорнутому вигляді. Проте зусилля батька (він не піддався забуттю, бо його не дуже ретельно занурювали в Лету) та лист від Орфея повертають їй пам’ять (поширений казковий мотив забутого-пригаданого нареченого/ої). Для демонстрації цього процесу авторка вдається до примхливої мовно-театральної гри з літерами і словами, жестами й пантомімою, за допомогою яких героїня, поринувши у своє родинне минуле, водночас начебто ще раз проходить цивілізаційний шлях людства від самого початку. Інтертекстуальні ремінісценції включають не лише “Пігмаліона” Б.Шоу (процес навчання Елізи), а й шекспірівського “Короля Ліра”, уривки з якого, цитовані персонажами, утворюють паралель з ситуацією п’єси і акцентують тему стосунків “батько-дочка”, що набувають і фрейдівських обертонів (“весілля – це для батька й дочки. В цей день вони припиняють бути одруженими одне з одним”²⁶).

Третій “такт” концентрується на невдалій спробі Орфея вивести Евридіку з царства мертвих. Залишивши в силі відому умову (“не оглядатися”), авторка увиразнює значущість внесених нею змін тим, що, на відміну від класичного варіанту, її Евридіці відомо про цю умову. Більше того, вона ще до початку спроби “виходу” переконана у її невдачі, бо обіцяє батькові повернутися. І хоч навіть камені, які до того намагалися перешкодити будь-яким порушенням “правил” підземного світу, тепер на боці Орфея, Евридіка не впізнає (не хоче впізнати) чоловіка, її охоплює паніка – “Я хочу додому! Я хочу до батька!”²⁷. У такий спосіб драматургічно готується кульмінація – вигук Евридіки до Орфея, який змушує його озирнутися.

Тут варто бодай коротко зупинитися на мотиві оглядання, одному з центральних у міфі (“Все поставлено на кін у рішенні подивитися”, зауважує М.Бланшо²⁸). Різні мотивації вчинку Орфея зумовлюють розмаїття інтерпретаційних підходів до міфу в цілому. Як зазначає фахівець, заборона на оглядання має архаїчне підґрунтя; згідно зі стародавніми віруваннями, будь-який шлях має значення смерті, “дороги до царства мертвих”. Щоб оновитися, знову ожити, людина має пройти цей шлях до кінця. “Вона не повинна ані оглядатися на подоланий шлях, ані повертатися ним, бо це означає знову “померти”²⁹. Ту саму міфологему зустрічаємо і в біблійній оповіді про дружину Лота, і у гримівській казці про Гензеля і Гретель. Проте системи світосприйняття наступних епох, що відійшли від первинного міфологізму, намагалися дати вчинкові Орфея більш-менш вірогідні раціональні пояснення – він стає символом сумніву в чесності богів; зарозумілої гордині, яка штовхає його на порушення їхньої заборони; марності спроб обдурити смерть; або, як у того ж таки Бланшо, одвічних законів творчості. Інколи, як ми бачили, у всьому звинувачують нетерплячість і нерозумність Евридіки. Є й химерніші версії – скажімо, у новелі німця Г.Носсака “Орфей і...” причиною фатального погляду Орфея стає те, що під час відвідин царства мертвих він закохується в його володарку Персефону³⁰, а вже згадуваний П.Акройд устами свого персонажу висуває іронічне припущення – Евридіка навмисно примусила Орфея озирнутися, бо зістарилася й не вірила, що він зможе любити її такою³¹. У Рул також сама Евридіка провокує Орфея, але спонукою до цього стає її страх

перед його творчою силою. Синкоповані репліки героїв, що одночасно лунають одразу після рокової миті, свідчать про їхню глибинну невідповідність одне одному, відсутність “гармонії”, висловлену через музичні терміни – Орфей констатує брак почуття ритму у дружини, тоді як вона гарячково й безрезультатно намагається вимовити це “важке слово” по літерах. Отже, справжня причина “другої” (духовної) смерті Евридіки – її інфантильність та пересічність; попри кохання, вона внутрішньо не готова піднятися на щабель орфеевого буття у світі. Немоżliвість бути разом графічно ілюструє лінійний рух персонажів у протилежні боки сцени. Фінал твору похмурий, позначений суїцидальністю – повторне, тепер вже добровільне, занурення у Лету безповоротно забирає пам’ять старого, і найсумніші епізоди п’єси демонструють даремні намагання Евридіки пробудити її, тобто “оживити” батька (перевернена паралель до ламентаций Ліра над тілом мертвої Корделії). У відчаї жінка також пірнає у води Лети; забуття огортає й Орфея, що назавжди приєднується до своєї коханої у царстві мертвих.

Знаменно, що “звичайність” героїні жодним чином не позбавляє її переживання й загибель катарсичного ефекту для читача/глядача. Це узгоджується з загальною тенденцією до демократизації трагедійного у наш час, звуження його масштабів, зміщення центру ваги з піднесено-героїчного на буденне й персональне. Джерелом трагічних імпульсів, вже не сконденсованих у космічному антагонізмі між титанічними силами, а розчинених у дрібницях повсякдення, тепер стає “окреме життя”, а не міфологізована історія полісу. “Особисте”, навіть “побутове”, – зауважує дослідник категорії трагічного у мистецтві ХХ ст. П.Топер, – тепер часто стає важливішим за високі діяння та історичні завдання”³². Відтак, за допомогою візуальних образів і вербальної магії, інтертекстуальних алюзій і тонкого сценічного аранжування Сейра Рул стверджує, з одного боку, центральність пам’яті для виживання індивідууму й культури, а з другого – право жіночої “звичайності” на справжній трагізм.

- ¹ Напр., Мифологический словарь. – М.: Просвещение, 1965. – С.96.
- ² Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. – М.: БСЭ, 1998. – С.262.
- ³ Акرويد П. Повесть о Платоне. – Иностранная литература, 2001, № 9. – С.23.
- ⁴ Орфей в аду. Музыкальная трагикомедия в 2-х действиях. – М.: Изд-во Московского театра оперетты, 1965. – С.4.
- ⁵ Bruzelius M. H.D. and Eurydice – woman author Hilda Doolittle; mythological character // Twentieth-Century Literature. – Vol.144. – Winter 1998. – P.322.
- ⁶ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Восточная литература, 1998. – С.105.
- ⁷ Berkowitz G. M. American Drama of the Twentieth Century. – L. & N.Y.: Longman, 1992. – P.97.
- ⁸ Sword H. Orpheus and Eurydice in the 20th century: Lawrence, H.D. and the poetics of the turn // Twentieth-Century Literature. – Vol.35. – Winter 1989. – P.407.
- ⁹ Див. Жлуктенко Н.Ю. Девід Герберт Лоуренс та його утопія “легкого полум’я” // Лоуренс Д.Г. Коханець леді Чаттерлі. – Харків: Фоліо, 2005. – С.8.
- ¹⁰ Шоу Дж.Б. Пьесы. – М.: Правда, 1981. – С.251.
- ¹¹ Blanchot M. The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays. – N.Y.: Station Hill, 1981. – P.101.
- ¹² Ibid., p.103.
- ¹³ Овідій. Метаморфози. Пер. А.Содомори. – К.: Дніпро, 1985. – С.174.
- ¹⁴ H.D. Collected Poems, 1912-1944. Ed. by L.L.Martz. – N.Y.: New Directions, 1983. – P.55.
- ¹⁵ Фрейденберг О.М. Цит. твір, с.36.
- ¹⁶ Ruhl S. Eurydice // Ruhl S. The Clean House and Other Plays. – N.Y.: TCG, 2006. – P.332.
- ¹⁷ Ibid., p.2.
- ¹⁸ Фрейденберг О.М. Цит. твір, с.51.
- ¹⁹ Ruhl S. Op. cit., p.334.
- ²⁰ Ibid., p.337.
- ²¹ Blanchot M. Op. cit., p.100.
- ²² Ruhl S. Op. cit., p.385.
- ²³ Ibid., p.354.
- ²⁴ Фрейденберг О.М. Цит. твір, с.183.
- ²⁵ Там само, с.396.
- ²⁶ Ruhl S. Op. cit., p.345.
- ²⁷ Ibid., p.395.
- ²⁸ Blanchot M. Op. cit., p.104.
- ²⁹ Фрейденберг О.М. Цит. твір, с.639.
- ³⁰ Носсак Г.Э. Избранное. – М.: Радуга, 1982. – С.555-556.
- ³¹ Акرويد П. Цит. твір, с.24.
- ³² Топер П.М. Трагическое в искусстве XX века //Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.:ИМЛИ РАН, 2002. – С.336.

Метаморфози метелика: контрорієнталістський дискурс у п'єсі Д.Г.Хуанга "М.Баттерфляй" (компаративний аспект)

Метелик, істота ефемерна й майже нематеріальна, відіграє тим часом важливу символічну роль у багатьох культурах, починаючи з архаїчних і аж до масової паракультурної продукції наших днів. Семантичне наповнення символу мало не безмежне, й, не маючи можливості розкрити його у всій повноті, зосередимося лише на одній іпостасі строкатого літуна. Образ метелика як втілення тендітності, недовговічності, швидкоплинності краси, та й земного буття в цілому, міцно асоціювався у західній свідомості з далекосхідною філософсько-художньою парадигмою. Саме цей аспект обіграний у хокку, винесеному на суперобкладинку романної дилогії Б.Акуніна «Діамантова колісниця»: «Не берегти краси/Й не лякатися смерті:/Метелика політ»¹. Конотації образу амбівалентні: світлий смуток, що супроводжує усвідомлення/відчуття скороминушості кожної миті, неможливості її затримати, тільки підсилює гостроту бажання. На початку минулого століття, коли орієнталістський дискурс перебував у стадії формування, цей неясний комплекс ідей та емоцій матеріалізувався в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» (1904), що надала йому гендерно-расового ухилу. Міф про чарівну японку Чіо-Чіо-Сан («метелика»), до смерті віддану своєму європейському коханцеві, заради котрого вона без вагань пориває з власним життєсвітом, увійшов до колективної свідомості Заходу як неспростовна істина про колонізований Схід – надто хотілося в нього вірити. Закономірно, що доба постмодерністської відмови від «великих наративів», перевертання бінарних опозицій (супроводжуване руйнуванням їхніх ієрархій), принципової децентралізації мислення, та ще й забарвлена у мультикультурні тони, піддала деконструкції, серед інших, і цю міфологему. У першій частині цієї статті розглядаються варіанти її демонування, реалізовані у п'єсі китайсько-американського драматурга Девіда Генрі Хуанга «М.Баттерфляй» (1986/88) та романній дилогії російського письменника Б.Акуніна «Діамантова колісниця» (2003). Друга частина присвячена компаративному аналізу підходів до проголошеної теми, представлених у двох фільмах, – однойменній голлівудській екранізації п'єси Д.Хуанга (1993) та російській стрічці «Поцілунок метелика» (2006), де в координатах «західно-східного» любовного роману експлуатується расово-гендерний комплекс «метелика».

Ідеологічні та естетичні параметри “переписування” культурно-психологічного “тексту”, персоніфікованого в постаті пуччинівської героїні, не в останню чергу задані концепцією орієнталізму.

Згідно з її провідним теоретиком Е.Саїдом, орієнталізм – це “стиль мислення, що ґрунтується на проведенні онтологічної та епістемологічної відмінності між “Сходом” і... “Заходом”². Як наслідок для західної (під)свідомості сконструйований нею самою “Схід” стає одним з “найулюбленіших та найчастіших образів Іншого”³, який фігурує у контрастному протиставленні “ми” – “вони”. Для цілей нашого аналізу істотне те, що в процесі міфологізації уявний “Схід” піддається ще й фемінізації, пов’язаній з прагненням Заходу керувати та “володіти” ним. Адже саме жінка, за відомим визначенням Сімони де Бовуар, постає в європейській цивілізації базовим “Іншим”⁴. Коли Саїд говорить про транссубстанціалізацію Сходу від “ворожості, що опирається, до слухняного й покірливого партнерства”⁵, традиційно асиметричні гендерні ролі, що мають тут на увазі, переносяться на стосунки уздовж осі “Захід-Схід”. Псевдонауковий поділ рас на вищу – “чоловічу”, і нижчу – “жіночу” – здавна застосовувався, наприклад, апологетами рабства в США. Так, відомий історик Дж.Бенкрофт проголосив панівною расою англо-саксонську, водночас відносячи негрів до жіночої раси, схильної до самопожертви, чим вона начебто й прирікає себе на рабський статус⁶. Характерно, що порубіжжя XIX-XX ст. марковано фобіями щодо обох “Інших” – як расового, так і гендерного, – що часто суміщуються в єдиній цілісності, яка стає об’єктом зневаги й відторгнення. Так, у впливовому дослідженні Отто Вейнінгера “Стать і характер” (1903) “жіночі” характеристики приписуються євреям: «іудаїзм пройнятий жіночністю, саме тими рисами, сутність котрих, як я показав, найбільш суперечить чоловічій природі»⁷. У післямові до “М.Баттерфляй” Д.Хуанг саркастично коментує зв’язок сексизму з расизмом у колоніальному дискурсі: “Оскільки вони покірні й слухняні, гарні тубільці обох статей у колоніальному світі обов’язково наділяються “жіночими” характеристиками”⁸. Щодо Сполучених Штатів, процес фемінізації расового Іншого (поряд з демонізацією) заторкнув образ і вихідця з Азії; американець китайського

чи японського походження поставав або у вигляді зловісної “жовтої загрози”, або як асексуальна істота, радше фемінна, ніж маскулінна у своїй абсолютній покірливості та метушливій догідливості білим. Повною мірою оцінити перестановки акцентів, здійснені сучасними авторами у традиційному розподілі расово-гендерних ролей, можливо лише з урахуванням цього соціокультурного контексту.

Текст Д.Хуанга викликаний до життя такими історичними реаліями “Азії в Америці”, як хвороблива ситуація “не-вибору” між “невидимістю” для більшості та спотворенням власного образу у кривому дзеркалі євроцентричних забобонів; вище згадана фемінізація східного Іншого; патріархальність традиційної китайської культури. Створюючи свою “деконструктивістську” (за власним визначенням) “Баттерфляй”, Д.Г.Хуанг парадоксально використовує сплав етнічних та гендерних кліше, доводячи їх до межі ймовірного. Віра у казково-нереальний “Схід” струнких, сором’язливих жінок, що вмирають від кохання до “надчоловіків”-іноземців, настільки засліплює непоказного героя п’єси, французького дипломата Галлімара, що упродовж багатьох років він не сумнівається у жіночій ідентичності своєї “коханки”, співачки Сонг Лі-Лінг, під маскою котрої приховується чоловік, агент китайських спецслужб. Після викриття Сонг гірко іронізує: “Захід бачить себе у чоловічій ролі – велика зброя, велика промисловість, великі гроші – тому Схід жіночний: слабкий, тендітний, бідний... але має чудове мистецтво і сповнений незбагненої мудрості – жіночої містики”⁹. Хуанг не просто викриває цей стереотип як такий, що не відповідає дійсності, але й перевертає його: справжньою “мадам Баттерфляй”, трактованою як згусток покори, відданості, безумовного й жертвовного кохання, зрештою, виявляється не східна жінка, а західний чоловік. Наприкінці п’єси європеєць усвідомлює, що смертельно поранений коханням “метелик” – це він сам... Меті деміфологізації тенденційного бачення Сходу слугує не лише гротесковий сюжетний хід, а й послідовна сексуалізація політичної метамови. Засліплений своїм “ідеальним романом” із Сонг, Галлімар віщує успіх вторгнення США у В’єтнам у термінах стосунків “чоловік – жінка”: “між Заходом і Сходом існує природний взаємопотяг”¹⁰; “якщо американці продемонструють волю до перемоги, в’єтнамці охоче укладуть з ними взаємовигідний союз” [там само]. Його помилка – одна

з багатьох у п'єсі, побудованій на колективних та індивідуальних помилках, непорозуміннях, хибах, а відтак наскрізь просякнутій іронією. В очах Сонга галлімарівський “взаємовигідний союз” викazuje “менталітет гвалтівника” (чоловіка, Заходу), непорушно переконаного у тому, що хоча “її (жінки, Сходу) вуста кажуть “ні”, її очі кажуть “так”¹¹.

Соціокультурний месидж Хуанга втілений у яскравій сценічній формі. Постмодерністську природу твору підкреслює інтертекстуальна гра. П'єсу можна розглядати як палімпсест, написаний “зверху” опери Пуччіні, “текст” котрої, своєю чергою, “проступає” з-під пізнішого художнього шару у вигляді численних прямих цитатій – музичних і вербальних, – а також постійних алюзій. Перед нами драматургія не аристотелівського, а брехтівського типу, з нелінійною фрагментованою структурою, миттєвими “перестрибуваннями” дії між віддаленими хронотопами, змішуванням “реального” та “ілюзорного” (це особливо суттєво у творі, побудованому на ілюзії), періодичними виходами акторів зі своїх ролей заради безпосереднього звертання до глядачів. У п'єсі ефективно задіяний мало не весь арсенал європейської театральності (світло, костюми, пантоміма, не кажучи вже про музику). До того ж, її сценічність ще підсилюється завдяки використанню незвичних для європейців умовностей пекінської опери (що виправдано сюжетом). Глузуючи із західної екзотизації Іншого, драматург не без лукавства експлуатує ту саму екзотику задля власної творчої (та й комерційної) мети.

Водночас, попри всю ідейну гостроту і нищівну критику на адресу європоцентризму, сексизму та орієнталізму, потужний емоційний вплив “М.Баттерфляй” – тексту, вистави, фільму – визначається ще й певним осадом, що залишається після винесення за дужки її дотепно розгорнутого політичного дискурсу. Звернений у порожнечу вигук Сонга “Баттерфляй? Баттерфляй?” у фіналі п'єси, коли Галлімар у подібні східної красуні вже здійснив у нас на очах ритуальне самогубство, змушує замислитися про природу кохання. Про частку в ньому “реальності” та уяви, про його силу і слабкість при зіткненні з неблаганними позаособистісними системами, про його право на існування у формах, не санкціонованих суспільством (ці мотиви ще підсилені у порівнянні з п'єсою в однойменному фільмі Д.Кроненберга). Саме тема кохання перекидає природний місток від хуангівського “метелика” до акунінського.

Окрім цитованого вище епіграфа, образ крилатої комахи виникає на початку другої частини “Діамантової колісниці” – фокалізатором оповіді у першому розділі обрано лазурову-білу омурасакі. Показавши сцену прибуття Фандоріна до Йокогамського порту (дія відбувається на рубежі XIX-XX століть) “з точки зору метелика”, наратор без жалю обриває “коротеньке життя” цього останнього, що ще раз акцентує семи скороминущості краси й необхідності якомога насиченіше прожити відпущений короткий термін. У світлі подальших подій очевидно, що ці мотиви “римуються” з образом героїні – О-Юмі/Мідорі. На відміну від драми Хуанга, акунінська версія не відсилає безпосередньо до опери Пуччіні; матриця «Баттерфляй» проступає на рівні прихованої полеміки з нею. Враховуючи широку культурну ерудицію російського автора, вельми ймовірно, що під час творення тексту він взяв до уваги і досвід свого американського попередника. На цю думку, окрім спільного ідейного вектора, наштовхує, зокрема, збіг низки деталей, наприклад, однакові посади героїв (обидва – віце-консули), а також прямі образні перегуки з фільмом “М.Баттерфляй” (ловець бабок). Зазвичай, історія взаємин юного російського дипломата Ераста Фандоріна з японською куртизанкою О-Юмі (вона ж – синабі Мідорі) вельми відрізняється від роману французького віце-консула Галлімара з уявною співачкою. Змістовне ядро у цих історій різне (хоча й не такою мірою, як може здатися на перший погляд), й розказані вони у несхожих тональностях. Кого-кого, а Фандоріна жодною мірою не можна звинуватити в орієнталізмі – навпаки, однією з найпривабливіших рис цього чарівливого без нудотності героя є саме імунітет проти будь-яких упереджень щодо людей іншого стану, раси або національності. Його просто-таки войовничий (і, безумовно, анахронічний) мультикультуралізм, природно, звернений своїм вістрям у наш час. Власне кажучи, ця принципова для автора тема червоною ниткою проходить крізь весь фандорінський цикл і особливо різнобічно представлена у “російсько-японській” діалогії, де ми зосереджуємо увагу лише на одному її аспекті.

У перспективі образу Фандоріна друга частина діалогії, “Між рядками”, являє собою Bildungsroman; Йокогамський період для героя – роки навчання, що включають не лише доторк до духовної мудрості Сходу, здатної незмірно розширити і фізичні можливості людини, а й

виховання почуттів. Істотна роль у цьому процесі належить стосункам з О-Юмі/Мідорі, які спонукають героя піддати сумніву цілу низку (євроцентричних) життєвих настанов, що здавалися йому непорушними, – від естетичних (виявляється, настовбурчені вуха у жінки можуть бути неймовірно привабливими!) до моральних (бути куртизанкою зовсім не соромно) та інтимно-психологічних (кохання – не обов’язково спонтанність, йому аж ніяк не шкодить майстерна штучність, дзедзюцу). Вже не кажу про виховання еротичне, де бідолошний Ераст Петрович виглядає у порівнянні зі своєю вчителькою жалюгідним хлопчиськом. А від сумніву у безумовній правильності “свого” лише один крок до визнання за Іншим права на якусь іншу правду. “Зворотність” акурінської моделі по відношенню до традиційного “комплексу Баттерфляй” (чоловік-європеєць як суб’єкт дії – жінка-азіатка як її пасивний об’єкт) полягає у тому, що саме Мідорі виступає в їхніх стосунках активним началом. Від самого початку – нібито випадкової (і вельми романтичної!) ситуації їхнього знайомства – і до кінця, її інсценованої смерті, вона постає високопрофесійним (проте аж ніяк не байдужим) “драматургом/режисером” цієї історії кохання. Фандоріну відведено роль актора в її (невідомому йому) сценарії. Як будь-який талановитий виконавець, він вносить у “гру” чимало від себе; проте загальний малюнок ролі накреслений не ним. Не випадково підступний Дон Цурумакі згадує у цьому зв’язку ляльководу, що керує маріонеткою. З’яви та зникнення Мідорі відбуваються виключно за її волею (спрямованою, проте не повністю контрольованою інтересами клану синобі). Всі спроби Фандоріна конструювати взаємини у відповідності до гендерних стереотипів (“Що я їй, хлопчисько? Схотіла – зникла, схотіла – свиснула, і я вже тут?...” У сутичці двох світів, іменованій “коханням”, завжди є монарх і підданий, переможець і переможений... Бути підданим і переможеним Фандорін не бажав і не вмів”) ¹² зазнають фіаско. У результаті отриманих болісних “уроків” йому частково відкривається можливість іншого типу стосунків між чоловіком та жінкою, так само, як і між Сходом та Заходом – не як “сутички двох світів”, а як руху до гармонійного синтезу.

Оскільки у творах суттєву сюжето- й смислотворчу роль відіграє когнітивний компонент – відсутність, неповнота або викривленість знань про Іншого, – вони обидва вирішені в іронічному модусі. Як

зауважує Хуанг про анекдот, що утворює підґрунтя його п'єси, “враховуючи ступінь взаємного нерозуміння між чоловіками та жінками, а також між Сходом та Заходом, помилка подібного масштабу мала колись трапитися”¹³. Проте природа іронії у творах різна і за ступенем, і за якістю. “Подвійна оптика” п'єси Хуанга, де герой озирається назад, на минуле, що вже відбулося, обумовлює його жорстку самоіронічність. Авторська іронія щодо Фандоріна набагато м'якше, але його “незнання” надано більш абсолютного характеру за допомогою вишуканих наративних стратегій. Факти, які стають відомі читачеві з передсмертного листа “штабс-капітана Рибнікова” (цей викритий Фандоріним японський агент виявляється його сином від Мідорі), так і не доходять до “адресата”, що надає іронії відчутний відтінок трагізму.

Отже, два розглянуті різнонаціональні варіанти “східно-західного кохання” об'єднує орієнтація письменників на художнє подолання європо- та маскуліноцентристських упереджень та стереотипів. А ще – щемка нота, що нагадує про вразливість кохання, хоч би яких неймовірних абрисів воно не набиало, в умовах, де “ми всі – полонені свого часу й місця”¹⁴.

II

Перенесення гірко іронічної і викладеної блискучої театральною мовою історії Хуанга на екран, тобто перекодування її засобами іншого виду мистецтва, природно, спричинило потребу у низці змін. Свою роль зіграв і неписаний кодекс Голівуду, що автоматично має на увазі дотримання певних законів, які гарантують масовий (він же касовий) успіх. Тим самим законам намагається слідувати (щоправда, далеко не завжди так само успішно) сучасний російський комерційний кінематограф. Мене цікавить, з одного боку, якою мірою екранний глянець пом'якшив різкість хуангівського оригіналу, в який спосіб режисер Девід Кроненберг переставив акценти, а з другого – наскільки орієнталістським (або контрорієнталістським) виявився дискурс фільму Антона Сиверса.

У кінострічці Кроненберга «М.Баттерфляй» (1993), передусім, «спрямляється» ретроспективна композиція першоджерела – історія взаємин Галлімара і Сонг Лі-Лінг оповідається в хронологічній

послідовності. Причиною цього, на мій погляд, могло бути прагнення полегшити для середнього глядача сприйняття цієї (і без того доволі нетрадиційної) «історії кохання». Ціла низка епізодів, які у п'єсі лише згадуються або переказуються – арешт і «виправлення» Сонг, спалах «культурної революції» тощо у фільмі драматизуються, що, знову-таки, постає необхідною поступкою видовищно-візуальній та динамічній природі кінематографу. З тих самих міркувань у багатьох сценах дію винесено «на натуру» – художній хід, що впливає і на ідеологічні конотації, оскільки в непрямий спосіб посилює «екзотичну» для західного глядача ауру фільму через візуалізацію китайського краєвиду з його характерними маркерами – Великою Китайською стіною або вузькими пекінськими вуличками. Просторове рішення, монтаж і рух камери в цілому працюють на протиставлення східних і західних топосів, що підкреслює й кольорова гамма.

Відхід від стрижневого задуму п'єси очевидний і у виборі на головну роль «зіркового» Джеремі Айронса, актора, який навіть попри власне бажання не може не виглядати сповненим шарму (що абсолютно протипоказано Галлімару). Той самий меті «реабілітації» героя слугує і відсутність у кіноверсії п'єси ретроспективних сцен, що в оригіналі демонструють його суцільну неспроможність у спілкуванні з протилежною статтю. Нарешті, переведення останньої розмови між Галлімаром і Сонг(ом) з віртуальної/уявної площини в умовно «реальну» істотно змінює смисл не лише цієї сцени, а й всієї ситуації. Якщо в оригіналі Галлімару до фінальної фрази жорстково відмовлено у розраді з боку його підступної «коханки», то у кіноваріанті сцена в авто й особливо останній крупний план Сонг(а) перед посадкою у літак змінює розстановку акцентів, виводячи на передній план тему нездійсненності близьких людських стосунків в умовах протистояння глобальних метасистем.

Та сама тема, але у зниженій формі зіткнення двох мафій – російської та китайської – визначає параметри міжрасової любовної історії і в «Поцілунку метелика» А.Сіверса. Протиставлення «Схід – Захід» (роль цього останнього у даному разі відведено Росії, що ще раз змушує задуматися про умовність цих географічних визначень) проводиться за допомогою певних стандартних артефактів, спільних для обох фільмів, – це китайські ліхтарики, віяла, лялечки. У тому ж

ряді перебуває й крупний план набілених вузькооких облич героїнь, що екзотизує та еротизує образ жінки-азіатки під поглядом як героя, так і глядача, котрий, «ідентифікуючи себе з протагоністом-чоловіком»¹⁵, отримує скопофілічну насолоду від «використання іншої людини як об'єкта для досягнення сексуального збудження через посередництво зору»¹⁶. Фільм, по суті, експлуатує міф про містичне сексуальне мистецтво азіаток, підкреслюючи нездоланну привабливість для героя його випадкової нічної подруги-китайки й виносячи у назву особливий та вишуканий різновид поцілунку, що асоціюється саме зі Сходом.

Сполучення супертехнологій (герой у виконанні Сергія Безрукова – геній промислового/електронного шпionaжу) з начебто застиглим у віках китайським антуражем, на думку творців фільму, мало надати видовищу непереборної пікантності. Два світи – західний хай-тек ХХІ століття та азіатська позачасова давнина – «зустрічаються» у комп'ютерному паролі: «Мій метелику/ Навіщо летиш на вогонь/ Там смерть» (у хепі-енді «смерть» замінюється на «світло»). По всій партитурі фільму розставлені смислові акорди, що привертають увагу до відмінностей у культурних практиках – невже героїня і справді збирається їсти живого краба? Чи це безглузда помилка героя, який нічого не знає про китайські звичаї? Героїня постійно постулює неможливість порозуміння між расами («Ти їх не розумієш і не зрозумієш ніколи; вони думають по-іншому») – тим самим повторюючи орієнталістську тезу про Схід як про радикального Іншого/Інакшого. Не можна сказати, що автори не роблять спроб викрити орієнталізацію цього азіатського «Іншого» – протест проти неї лунає, скажімо, у словах героїні «Ми всі для вас на одне обличчя», а також у важливому сюжетотворчому мотиві взаємозамінності імен (за законами китайської мафії, документи її померлих членів передаються новим, щоб забезпечити їхній постійний приток до Росії). Власне, всі ситуації фільму, пов'язані з «китайською» лінією, виставляють напоказ невідповідність стереотипів дійсності – зокрема, до них відноситься і архетип Чіо-Чіо Сан. За сюжетом героїня, вдягнена у традиційне вбрання, звертається до клієнту масажного кабінету з покірливими словами «Чого бажає мій пан?», але насправді виявляється норавливою й цілком самостійною. Так само явно розвінчується й романтизація

східної жіночності – героїня бере на клини готовність Орланова повірити у щойно вигадане нею сентиментально-поетичне значення її імені. Водночас, сама фабула закріплює стереотипи – під час смертельного двобою, умовно кажучи, «західного» і «східного» претендентів на її прихильність китаєць сприяє вбивству «свого» китаєця заради врятування «чужого»/ росіянина. Таким чином відтворюється расово-гендерна модель, що народилася у європейській (під)свідомості під час перших контактів з не-європейським світом: його підкорення корелює з утвердженням сексуальної вищості білої раси, для доказу котрої й був винайдений міф про жінку-«тубілку», яка віддає перевагу «чужому» чоловікові над «своїм». Останні кадри фільму – усміхнена героїня-китаєцька на тлі типової середньоросійської природи – мають, як і у попередньому випадку (але тепер зі знаком «плюс»), утвердити глядача в думці, що кохання здатне подолати не лише будь-які організовані системи, а й обставини народження – як раси, так і статі.

Підбиваючи підсумки, можна дійти висновку, що обидва фільми непослідовні й навіть амбівалентні у своєму ставленні до орієнталізму. Кроки у напрямі його викриття (безумовно, набагато чіткіше виражені у «М.Баттерфляй» у зв'язку з критичною спрямованістю оригіналу) сполучаються з експлуатуванням східної екзотики і з утвердженням сентиментальних кліше, що, поряд з динамікою дії, складають одне з перевірених часом, безвідмовних знарядь комерційного кінематографу.

Водночас, сам факт звернення до цієї проблематики несхожих митців з різних країн, що до того ж працюють у різних видах мистецтва, засвідчує всеосяжні масштаби глобалізації, яка спричинює у різних соціально-культурних спільнотах потребу (нехай вона не завжди якісно задовольняється) у постановці питання не лише про взаємини «Я» з «Іншим», а й про те, наскільки правомірний й доцільний у сьогоднішньому мультиполярному світі сам принцип бінарного розподілу на «своїх» та «чужих».

-
- ¹ Акунин Б. Алмазная колесница. Т.2. Между строк. – М.: Захаров, 2003.
- ² Said E. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient.* – L.-N.Y.: Penguin Books, 1991. – P.2.
- ³ Ibid., p.1.
- ⁴ Бовуар, С.де. Друга стаття. Т.І. – К.: Основи, 1994. – С.27.
- ⁵ Said E. *Op.cit.*, p.92.
- ⁶ Див. Денисова Т.Н. Литература и публицистика аболиционизма // История литературы США. Т.ІІІ. – М.: Наследие, 2000. – С.307.
- ⁷ Weininger O. *Sex and Character.* – L.: William Heinemann, 1906. – P.204.
- ⁸ Hwang D. H. *M.Butterfly.* // *The Heath Anthology of American Literature.* Ed. by Paul Lauter, Third Edition, Vol. 2. – Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1998. – P.2875.
- ⁹ Ibid., p.2867.
- ¹⁰ Ibid., p.2849.
- ¹¹ Ibid., p.2867.
- ¹² Акунин Б. Цит. твір, с.227.
- ¹³ Hwang D. H. *Op. cit.*, p.2874.
- ¹⁴ Ibid., p.2849.
- ¹⁵ Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* // *Screen 16:3.* – Autumn, 1975. – P.12.
- ¹⁶ Ibid., p.10.

THE UNITY OF THE PLURAL

Late 20th – early 21st cc. American Literature in the context of cultural pluralism

Natalia Vysotska

Summary

The book addresses contemporary American literature from the perspective of plurality as the master principle underlying the national cultural paradigm over several past decades. For the first time in Ukraine, this period in US literary history gets under scrutiny in a book format. A variety of texts are explored in terms of their multiple strategies aimed at putting into effect the national culture's officially declared intention to give voice to every formerly marginalized sector, in particular, racial, ethnic and other minorities that had been long deprived of representation in America's socio-cultural space or misrepresented there by means of stereotyping. In dealing with individual works, the focus is on possible modes of interaction between heterogeneous cultural elements resulting in the texture's hybridization and Creolization. It is argued that relations between cultural traditions in each text develop differently, with their forms ranging from harmonious synthesis to fierce rejection. Another conclusion is that no matter how dramatic the changes in US self-identification prompting it to accept its original plurality, writers in late 20th – early 21st cc. still remain inside the field created by potent national ideological and esthetic force lines even while fighting and/or transforming them to fit new realities. This dialectics imparts the US literary scene with "unity in diversity" even today, when scholars insist upon the "dissensus" as the key concept informing current literary process.

The book consists of three sections.

Section I – *From Universum to Pluriversum: Transformation of Cultural Paradigm in the USA* – casts a retrospective glance at historical and cultural factors triggering off dramatic changes in formulating national

identity experienced by America in the last third of the past century, as well as their gains, failures, and short- and long-time consequences. The first chapter ("The multicultural concept in the USA as the source/product of social practices and as the object of theoretical reflection") focuses on historical preconditions leading to the development of the idea of multiculturalism in the USA; on the dynamics in two visions of the national culture – as monolithic, or as multi-vector; on debatable issues inherent in cultural pluralism (philosophical, political, social, educational); and on the demands placed by multi/intercultural consciousness upon identity formation. The second chapter – "Literary process in pluralistic space: areas of transformation" – shifts the emphasis to literature-centric dimensions in multicultural turn. It elucidates reshaping the process of texts' production and reception factoring in new players on the literary arena; arguments resorted to by opposing parties in recent bitter "cultural wars" around the canon; the links connecting literary diversity within the country with the world's globalization trends; the revision of US literary history in terms of its basic hybridity; and the discussions of esthetic value and art assessment criteria provoked by American literature's ever increasing diversity.

The two sections that follow seek to apply the theoretic tenets laid out in Section I to explore and interpret individual texts written within the specified timeframe. Section II – *New Names – New Texts – New Esthetic Models: Fragments of American Literary Mosaic* – studies works of fiction published in late 20th – early 21st cc. Its first chapters offer general reviews of books that had caught the author's attention as representative for new cultural climate, developing original writing techniques and, arguably, possessing considerable esthetic worth. A brief outline of Asian-American literature (the first to appear in this country) places it within broader historical and cultural context, delineating its generic and poetics constants, and making a mention of its principal practitioners. Another essay aims to introduce to Ukrainian readers and literary scholars Michael Chabon, who, in the author's opinion, is one of the most promising middle generation writers. His predominantly humane writings are treated as emerging at the intersection of two motive forces recognized by the writer himself – his Jewish ancestry and his infatuation with genre literature.

Other essays deal with new texts authored by writers of acclaim (Ralph Ellison, Toni Morrison), or with novels and short stories penned by the authors who had not so far made it to Ukrainian literary mainstream (Francine Prose, Audrey Niffenegger, Jhumpa Lahiri, Alice Randall, Sigrid Nuñez).

Selected contemporary drama is discussed in Section III – *Diversity on Stage: Tradition and Experiment in US Multicultural Drama of Recent Decades*. Regrettably, drama as a genre, and American drama in particular, had not often moved center stage in Ukrainian literary or theater research, and therefore, this section is deemed necessary to present a more objective and comprehensive picture of US pluralistic culture. Its introductory chapter surveying main trends in American drama of recent decades is followed by a study of later (less known here) work created by Arthur Miller, one of the seminal figures in the 20th c. American theater. Other essays dwell on individual plays by renowned African American dramatists Adrienne Kennedy and Suzan-Lori Parks, as well as now popular Sarah Ruhl. The section comes to its conclusion in the essay approaching David Henry Hwang's world-acclaimed *M. Butterfly* from a comparative perspective and analyzing it against the Russian writer's Boris Akunin's diptych of novels *A Chariot of Diamonds*, and in terms of inter-semiotic recoding in its film version.

Наукове видання

Висоцька Наталія Олександрівна

ЄДНІСТЬ МНОЖИННОГО

Американська література
кінця XX – початку XXI століть
у контексті культурного плюралізму

Монографія
(Українською мовою)

Редагування та коректура автора

Комп'ютерна верстка – *Руденко М.В., Семененко Т.О.*

Підписано до друку 10.12. 2010р. Формат 60X84 1/16
Папір друк. №1 Спосіб друку офсетний. Умовн. друк. арк. 28,90
Умовн. фарбо-відб. 29,01 Обл.-вид. арк. 29,01
Тираж 300. Зам. № **1369**

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво: серія ДК № 1596 від 08.12.2003 р.

ЗАТ "ВПОЛ"
03151, Київ -151, вул. Волинська, 60.

НАТАЛІЯ ВИСОЦЬКА



ДОКТОР ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ПРОФЕСОР
КАФЕДРИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ
ЛІТЕРАТУРИ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ЛІНГВІСТИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ.

КОЛО НАУКОВИХ ІНТЕРЕСІВ – СУЧАСНА
ЛІТЕРАТУРА США, ПРОБЛЕМИ
МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ, ЕТНІЧНІ ЛІТЕРАТУРИ,
АФРО-АМЕРИКАНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ І
ПРОЗА, ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ США.

АВТОР МОНОГРАФІЇ “АФРО-АМЕРИКАНСЬКА
ДРАМА ЯК МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН”
(1997) ТА ЧИСЛЕННИХ ПУБЛІКАЦІЙ З
ПРОБЛЕМ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.
УПОРЯДНИК ПОСІБНИКІВ-ХРЕСТОМАТІЙ
“ЛІТЕРАТУРА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ” (2003), “ЗОЛОТА ДОБА
ЗАРУБІЖНОЇ ДРАМИ. XVI-XVII СТ.” (2005).

ЧЛЕН ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АСОЦІАЦІЇ ДОСЛІДНИКІВ
АФРОАМЕРИКАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ. ВИПУСКНИЦЯ
ПРОГРАМИ АКАДЕМІЧНИХ ОБМІНІВ ІМЕНІ
СЕНАТОРА ФУЛБРАЙТА (УНІВЕРСИТЕТ ШТАТУ
МІССІСІПІ 1995), ПРОГРАМИ СТАЖУВАННЯ
В ІНСТИТУТІ КЕННАНА ПРИ МІЖНАРОДНОМУ