

# **W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY**

## **TOPOS DOMU DOŚWIADCZANIE ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI**

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

**Recenzenci:**

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz  
dr hab. Alina Orłowska  
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB  
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

**Projekt okładki:**

**Redakcja i korekta**

Barbara Piechowska (jęz. polski)  
Agata Rozumko (jęz. angielski)  
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)  
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

**Redakcja techniczna i skład:**

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-490-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa:

## SPIS TREŚCI

### Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności

<b>Wanda Supa</b> Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков	15
<b>Matylda Chrząszcz</b> Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku	31
<b>Элеонора Шестакова</b> Феноменология бездомности героев мотива <i>русский человек на rendez-vous</i> в русской словесности XIX – первой трети XX вв.	41
<b>Людмила Авдейчик</b> Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева	65
<b>Анна Булгакова</b> Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева <i>Жизнь человека</i>	83
<b>Марина Красильникова</b> Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века	95
<b>Алексей Овчаренко</b> Безбытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы	109
<b>Татьяна Комаровская</b> Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли <i>Частная жизнь</i>	117

<b>Янина Солдаткина</b> Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова и романе М. Петросян <i>Дом, в котором...</i>	123
<b>Надежда Злобина</b> Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского <i>Дом у дороги</i>	137
<b>Nadzieja Monachowicz</b> Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines	145
<b>Наталья Ковтун</b> <i>Изба – квартира – перекресток</i> : к вопросу о самоопределении героев в поздних текстах В. Шукшина	161
<b>Ирина Середа</b> Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина 1990-х–2010-х	179
<b>Олеся Никитина</b> Дом в сказках Леонида и Ирины Тютчевых <i>Зоки и Бада</i> и <i>Школа зоков и Бады</i>	187
<b>Paulina Charko-Klekot</b> Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami niektórych uralskich dramaturgów	195
<b>Grażyna Król</b> „Tylko mi Ziemi całej do życia brak”. O bezdomnościach Andrzeja Babińskiego	209
<b>Beata Morzyńska-Wrzosek</b> Doświadczenie zamieszkiwania bez zadomowienia. Na przykładzie twórczości Julii Hartwig	227
<b>Marta Niedziela-Janik</b> Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa <i>Koniec wieku</i>	245
<b>Сергей Преображенский</b> Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого дома	259

**Святлана Лясовіч**

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча) 267

## **Doświadczanie przestrzeni**

**Neonila Pawluk**

Печаль воспоминаний... Пространство – время – телесная проксемиа в рассказе *Поздний час* Ивана Бунина 279

**Вера Шульган**

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка 289

**Наталья Кнэхт**

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание 297

**Ілона Смаглій**

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко 307

**Юрий Подковырин**

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме 317

**Елена Гулевич**

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня* 333

**Ірина Кропивко**

Речовий світ людини у створенні метафоричного художнього простору у творах С. Поваляевої *Ексгумація міста* та М. Туллі *Сни й камені* 345

**Анна Кононова**

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков 363

**Елена Лепишева**

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси 377

**Ірина Кропивко**

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

Речовий світ людини у створенні метафоричного  
художнього простору у творах С. Поваляєвої  
*Ек্সгумація міста та М. Туллі Сні й камені*

Постмодерністська література в плані специфіки художнього відтворення матеріального світу в художньому тексті відштовхується від традицій, що вже існували. Однією з них є традиція нового роману, а саме – речизм («шозизм»), уведений у науковий обіг автором і теоретиком французького нового роману Аленом Роб-Ґрійє. Новороманісти, хоча й відрізняються між собою художніми експериментами, проте їх усіх об'єднують бунт проти «тиранії реальності» й «диктатури факту», спрямований проти класичного роману й позитивізму, та система «мінус-приймів», таких як відмова від персонажа, характеру, фабули, життєподібності<sup>1</sup>. Результатом мінус-приймів став шозизм, завдання якого – через зовнішнє дістатись до потаємних глибин свідомості, адже персонажі новороманістів втрачають здатність пізнання зв'язків дійсності, тоді як предметний світ стає нейтральним, не відбиває традиційні людські орієнтири, постає у своїй фізичній суті. А. Роб-Ґрійє наголошував на незалежності відтворюваних у тексті уявних предметів як метафоричному еквіваленті незалежних речей або техніки від людини в розвинених промислових суспільствах<sup>2</sup>. Акцент на метафоричності образу речі, яка постає у своїй фізичній, а не смисловій суті, не випадковий. Метафоричність властива художньому образу в цілому<sup>3</sup>, а тепер ця здатність посилюється, стає художнім прийомом.

---

<sup>1</sup> В.В. Шервашидзе, *Практика текста и проблема «ренарративизации» во французском романе 80-90-х гг. XX в.*, „Вопросы филологии” 2007, № 1 (25), с. 85.

<sup>2</sup> О.В. Романова, *Кіноромани Алена Роб-Ґрійє. Аспекти синтезу кіномистецтва*, Черкаси 2012, с. 30.

<sup>3</sup> В.В. Мартынова, *Художественный образ и временной характер восприятия*, „Мова і культура” 2003, Вип. VI, т. 6, ч. 1. Художня література в контексті культури, с. 42.

Показовими творами постмодерністського періоду в аспекті виявлення метафоричної специфіки світу речей уважаємо *Ексгумацію міста* Світлани Повалєвої та *Сни й камені* Магдалени Туллі. Зокрема Д. Корвін-Пйотровська відносить *Сни й камені* до типу «deskриптивної нарації, позбавленої і дії, і прямої мови; нарації, що використовує метафоричні описові картини як спосіб ведення розповіді»<sup>4</sup>. До того ж обидва твори можна віднести до тієї категорії текстів, що становлять «топос неописуваності»<sup>5</sup>, тобто орієнтовані на опис того, що апіорі непідвладне опису через свою «замежовість», і тому зображення відбувається за допомогою багатьох метафор, які є формою відмови від адекватнішого опису, бо предметом зображення у творах виступають а) абстрактні поняття (ідеологія, закони світобудови) – *Сни й камені*, б) позасвідомий світ людини (марення, зумовлені різними чинниками) – *Ексгумація міста*.

Одним із принципів, запозиченим постмодерністами в новороманістів, є спроба відчитати експресію реальності замість експресії героя (його внутрішнього світу), коли «зображений світ, багатовимірний, як і реальність, трактують як нагромадження багатьох різних знаків і сигналів, що домагаються постійного відчитування»<sup>6</sup>, коли «процес спостереження і процес deskрипції схоплені майже одночасно *in statu nascendi* – без сегрегації й початкового оцінювання імпульсів, без оцінювального фільтра, немовби нараційна «камера» працює сама, без наратора-режисера»<sup>7</sup>. Читачу пропонується актуалізація «методу», наголошується на семіотичному, а не міметичному характері зображеного світу, через що його зображення вимагає додаткових семантичних операцій, читача запрошують до гри. Однозначність мімезису замінено на багатозначність знаку, а отже, інакомовність закладено як методологічний принцип художнього текстотворення.

Найочевидніша концептуальна метафора художнього світу твору – у тексті М. Туллі. Письменниця прямо зазначає про зіставлення в одному образі образу міста як ідеологічної концепції й образу дерева як міфологічно-архетипного образу природного уособлення всього живого:

<sup>4</sup> Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики прозового опису*, пер. З. Рибчинська, Львів 2009, с. 73.

<sup>5</sup> Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики...*, с. 130.

<sup>6</sup> Там само, с. 37.

<sup>7</sup> Там само, с. 37.

Коли дерево світу спалахнуло живим вогнем і спопеліле листя опало з його гілок, із запропалої кісточки невдовзі почало щось проростати. [...] Одночасно почали рости громадські й житлові будівлі, великі, середні й невеличкі, стрункі й громіздкі, оздоблені чи звичайні. Виростали вони з-під землі й тяглися все вище, оточені дерев'яними риштованнями, у хмарах вапняного пилу...<sup>8</sup>.

С. Поваляєва ж прямо не наголошує на метафоричності свого образу міста. Однак воно виступає одразу в двох іпостасях – як цілком конкретне місто, в обрисах якого іноді вгадуються, іноді прямо згадуються топографічні назви Києва (до речі, М. Туллі дає недвозначні підказки читачу, що місто її тексту – Варшава), воно передане значною кількістю побутових деталей, а з іншого боку – це місто-символ, у якому абстраговані риси великих індустріальних українських міст постколоніального періоду та відображена специфіка світовідчуття, світопереживання його мешканців, від яких залежить його майбутнє. Саме тому це місто не має назви й подається з великої літери. Натомість М. Туллі не раз зазначає, що назва її міста, написана на брамі чи огорожі, «найжачена чорними стрілами літер W і A» (с. 49), або там «стирчать вістря W і A» (с. 98) та ін. А отже, обидві письменниці використовують літерацію як смислотворчий і образно-виражальний прийом.

Іноді спостерігаються навіть словесні «збіги» між теоретичними постулатами представників нового роману й художніми текстами цих письменниць. Наприклад, у монографії Д. Корвін-Пйотровської читаємо: «По суті, процес споглядання в «новому романі» сам став наратором і героєм, дія складається з творення і затирання образу...»<sup>9</sup>, Магдалена Туллі зазначає: «...Події за природою своєю незрозумілі, схильні розливатися широко й затирати свої межі» (с. 89), і на підтвердження думки наводить приклад сну:

Сон потребує кімнати й ліжка, однак у крайньому випадку може задовольнитися лавкою у вокзальній почекальні чи навіть клаптиком тротуару, стаючи чимось, що можна сплутати із зомлінням, з пияцтвом і зі смертю. Саме тому такими необхідними є навігаційні знаки: буї слів (с. 89).

Героїня С. Поваляєвої майже дослівно реалізує ідею сну на тротуарі, що може бути сприйнята і як сон, і як смерть. Українська письменниця значно менше, ніж М. Туллі, звертається до оголен-

<sup>8</sup> М. Туллі, *Сни й камені*, пер. В. Дмитрук, Львів 2010, с. 7. Далі текст цитується за цим джерелом. Номер сторінки зазначений у дужках після цитати.

<sup>9</sup> Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики...*, с. 36-37.



ня прийому руйнування текстової ілюзії через залучення читача до безпосереднього осмислення мовної природи буття та художнього тексту. Відчутний мотивний перегук аналізованих творів, але інтертекстуальним елементом його назвати важко, бо мотив сну й інших маргінальних щодо усвідомлення дійсності станів людини є одним із найуживаніших у постмодерністських текстах.

М. Туллі майже позбувається у своїй повісті персонажів-людей, вони виходять на авансцену епізодично й «частково», як певна таємниця, що водночас є смисловим ключем та узагальнено-предметним образом, уведеним нерідко за допомогою метонімії. Тому сні стосуються не стільки людей (хоча мотив сну подорожніх на вокзалі отримує незначне сюжетне розгортання, але теж позиціонується як предметно описане явище: «Їхні чужі сні єднаються з тутешніми... Без неповної і невпевненої присутності цих занурених у напівсон цілість не була б завершеною. На місці Казахстану, Трансильванії та ще в багатьох пунктах цього міста з'явилися б зяючі пустокою виломи» (с. 56), скільки міста в цілому як істоти (реалізація концепту міста як метонімічної метафори: «місто спить», «місто живе», «місто вмирає», що наділяється ознаками біологічної матеріалізованої істоти зі збереженням властивостей абстрактного явища – поняття та метонімічним позначенням людей, які в ньому проживають), каменів як матеріалу, що символізує першоджерело міста (буквальне значення), та «глину», з якої може бути «виліплена» ідеальна кам'яна людина ідеального міста майбутнього (надання прямого значення метафорі «людина з каменю» чи «людина з кам'яним серцем»).

С. Поваляєва, навпаки, деталізує й дробить мотив межових станів свідомості. Час від часу вона включає в текст есеїстичні вставки-роздуми, даючи зрозуміти ще один – філософсько-світоглядний аспект тексту-ребусу:

Одного разу, доки ще не остаточно прокинулася, я зрозуміла, що в іграх нема правил. У жодній. Всі думають, що є, а їх немає. Тому нам так важко жити. // Але ж, є розклад... Його існування не важко перевірити на собі, як тільки переймешся остаточно. Отже, важко живеться не тому, що нема правил, а тому, що існує розклад. Але, коли знищено останні рештки сновидіння, пояснити різницю між цими поняттями просто неможливо. А ще через мить зникає, наче хвостик ящірки під камінням, і саме відкриття, і навіть начерк самої думки. А трохи згодом забувається непевне відчуття, ніби щось трапилось<sup>10</sup>

<sup>10</sup> С. Поваляєва, *Екзгумація міста*, Львів 2006, с. 18. Далі текст цитується за цим джерелом. Номер сторінки зазначений у дужках після цитати.

та пояснюючи вибір такого «галюциногенного» способу створення художньої реальності: «Було щось важливе, цікаве і радісне. Радісне від того, що криштально просто пояснювалося і не вимагало жодних обґрунтувань, натомість спрощувало все до прозорої дощової краплі...» (с. 18). Можливо, тому образ дощу є одним із провідних мотивів твору.

Поєднання межових станів дозволяє письменниці вставляти в сюрреалістичні марення героїні псевдонаукові пасажі:

*Хмарина пливла у вигляді живої цитати, і звук був – срібне соль на ксилофоні. Серед тюльпанів вмивалися білі кролики – ті самі, якими знудило Кортасара у Країні Див. Вони нарешті здобули волю. // У переважаності сновидінь персоналіями, цитатами, алюзіями можна звинувачувати хіба що агресивний вплив ноосфери на підсвідомість кожної більш-менш інтелектуально розвиненої людини. // Потім були червоні плаї над морем і спека (виділення курсивом – автора. І.К.) (с. 22).*

та критичні погляди на деякі соціальні реалії, подані зі знятим драматизмом:

*Опинившись серед розпорошеного автами сонячного сяйва, Ліка [...] ще якусь мить перебувала у щасливій прострації просторового кретина... адже фізичні відчуття завжди випереджають розумову інтерпретацію (на час пересування сигналу)... а розумова інтерпретація майже завжди випереджає рефлекторну реакцію – шок... це звучить парадоксально, але так є – у великих містах, серед переобтяжених невпинним процесом мислення сучасних урбанізованих людей... їхні рефлекси перетворилися на розумові штампи: вони знають, що за певних обставин мають пережити...» (с. 101).*

У центрі твору С. Поваляєвої – героїня Еліка, яка постійно перебуває «в іншій реальності» алкогольного чи наркотичного сп'яніння, сну чи коми. Текст становить справжній колаж ілюзорних світів. Події розгортаються нелінійно, інформація подається уривками, герої можуть змінювати імена. Другорядні персонажі, витворені яскравою й цілком реалістичною, проте хворою Елікіною уявою й пам'яттю, імена не змінюють. Однак вона сама постає в трьох іпостасях: Еліка – повне ім'я, яке згадується в ті моменти, коли героїня повертається до реальності після чергового «угару», поряд згадуються чоловік, двоє дітей і кішка з п'ятьма кошенятами; Еля – цим іменем її називали батьки і цей образ виникає як текстовий персонаж-вигадка фантазії Ліки, яка витворює уявний образ себе, але відокремлений від її існу-

вання як текстова умовність, що персоніфікується в реальності свідомості Ліки; Ліка – так героїня називає себе, коли перебуває під дією психотропних і наркотичних засобів (вживає алкоголь, пігулки, курить марихуану, використовує «бульбулятор», героїн). Якщо розібратися в речах, що оточують дівчину в різних епізодах (включаючи другорядних персонажів, що незначно відрізняються від інших об'єктів уяви героїні), то саме вони дають можливість відокремити один від одного різні пласти її свідомості. Чоловік, діти, кішка – сфера «реального», фізичного буття героїні; Майк та інші персонажі з вигаданими іменами – фіктивний світ марень Еліки. Ці світи прориваються наскрізно образами з її минулого. Завдяки цьому читач отримує змогу витворити власну версію життя героїні, у якому вимальовуються різночасові епізоди її буття: сучасне (вона – письменниця, відзначає день народження з родиною і друзями-музикантами, які приїхали зі Львова), минуле (вона – студентка-журналістка, яка набуває досвіду професійної діяльності й богомного життя, що виявляється в тому числі у вживанні наркотичних засобів, подорожуванні автостопом, спілкуванні з різними людьми, не зіпсутими культурними обмеженнями), марення. Останній хронотопічний пласт твору найбільш всеохопний, адже об'єднує плани її «несвідомості», а минуле й сучасне читач має сам виокремити з прочитаного.

У цілому весь твір можна трактувати як алкогольне марення Еліки, викликане значною дозою алкоголю, що нагадало їй часи молодості, коли вона вживала наркотики, та породило образи не такого давнього минулого. Перехідним образом між сном і дійсністю є образ Майка, який на початку твору виступає оповідачем і повідомляє новину, що Ліка померла в реанімації, бо потрапила в аварію. Така «затравка» змушує читача в подальшому розгортанні тексту вишукувати підтвердження чи спростування заявленої сюжетної лінії. Автор пропонує читачу різні ключі: епізоди від імені Ліки («Літо в реанімації» тощо, що наводять на думку, що героїня вже померла й подальший текст – це історії з її попереднього життя), від імені Елі («Біле реггі» – що вона перебуває на шляху до потойбіччя після чергової спроби самогубства й у такий фрагментаризований спосіб пригадує своє життя), сюжетна реалізація її давньої еротичної фантазії (бо її переживає Еля), яка, ніби метастазами, пов'язана з іншими світами, зокрема світом сну, крізь який вона усвідомлює, що це її фантазія, та світом, що є зовнішнім по відношенню до неї та її уявних світів, проте який керує її світом, адже не лише вона пише власну історію (її бажання, її воля, її образ, створений її фантазією, як образ Елі в знайденому фоліанті),

а й інші Творці, якими виступають Гапагавор – «різьбяр з галюцінацій параноїдальної гарячки ворогів» (с. 76) та його сусід Сновида. Останні є їх власною алкогольно-наркотичною галюцинацією, що створює текст, у якому живе Еля. Цей галюциногенний світ виписаний стисло, проте містко, він упізнаваний читачем через побутові деталі: «Кава з тарганями. Пиво з недопалками. Безсонне комп'ютерне око...» (с. 76).

М. Туллі в іншому ракурсі вибудовує фантомні світи. Фантомні для свідомості реципієнта, однак цілком реальні в художньому просторі твору. Письменниця актуалізує поняття власного суб'єктивного світу, яким володіє кожен предмет, а не лише людина. Центральний світ – міфологізований – це світ міста, що існує в нерозривній єдності з антимістом, виключення одного з них призводить до небуття іншого. Також існує світ, наприклад, газетних знімків, які

стикалися з нашим світом поверхнею паперу, однак мали власну глибину, в якій фіброві валізки, що лежали під двоярусними ліжками в кімнатах на двадцять осіб, повні були не кілець ковбаси, не бумазейних кальсон, а книжок про життя мулярів. Бо що ж могло бути в тім світі цікавішим для мулярів, ніж життя муляра, ніж праця муляра, ніж думки муляра (с. 19–20).

Світу окремої людини в цьому творі не існує, лише світ схематизованих, узагальнених і абстрактних людей, категоріями яких мислили ті, хто впроваджував у життя ідеологію соціалізму і які згодом почали існувати не фізично, а як портрети:

Це вони, висячи на стінах і проникливо дивлячись крізь оправлене в рамки скло, щодня силою свого погляду відпихали від міста антимісто. Під їхнім поглядом прибиральниці прибирали, службовці сортували документи, механіки чистили й змащували машини. [...] А діти цих людей заради цього вчилися в дитячих садочках зашнуровувати й розшнуровувати черевики [...], щоби притьмом вирости й поповнити ряди тих, котрі дбають про порядок (с. 23).

Життя таких людей створювалося не лише насаджуваними масмедіа ідеологічними штампами, а й просторами власної пам'яті («Погляди, інтер'єри й предмети затиралися у спогадах у міру того, як спостерігачі звикали до нових образів» (с. 64), яка не завжди робила їх відмінними одне від одного, проте виявляла залежність від пам'яті інших:

Люди в гумових чоботах були так одне на одного схожі, наче вийшли з-під одного штампа. Мали руки й ноги, мали носи, вуха й очі. Зда-

валосся б, коли вони стоять у шерензі, то повинні бачити ті самі речі. Однак вони ледь кидали на них погляд. Дивилися кожен у свій бік: на спогади, які прагнули зберегти для себе, на сцени, які завжди розігруються на першому плані, на випадковому тлі риштовань. [...] Нащадки цих портретів, окрім елементів зовнішності, успадкували – як вексель до сплати – нетривкість форми. Із дітей перетворені на дорослих і самі цілковито залежні від чужих спогадів, вони зберігали в пам'яті неіснуючі адреси й інтер'єри, носили з собою будинки, площі, вулиці, з якими не могли розстатися (с. 63).

Існування міста – подвійна симуляція (наголошення на його художній алегоричності та словесно-знаковій умовності водночас), воно живе ніби у фотографіях, у нього немає минулого (лише спогади) і немає майбутнього, бо існує лише тепер і тут:

Місто вчорашнє й місто сьогоднішнє можуть видатися парою малюнків-близнят із головоломки, де, напруживши зір, відкриваєш брак прапорця на даху, додаткову квітку в горщику на вікні чи горобця на карнизі. Там люди лягали спати увечері, тут прокидаються вранці. Кожної ночі в ритмі обертів ранкових газет на барабанах ротаційних машин, згортаються і зникають учорашні міста (с. 58).

Кожен день – то новий світ у ризоматичному принципі його існування, реальністю минулого стає лише слово, знак, не підтверджений означуваням:

Коли новий день мине, місто буде зужите повністю й до кінця, і не залишиться від нього нічого, крім витаючих повсюди іменників, дієслів, прикметників, ствердних і заперечних речень. Вчорашні стілець, капелюх, чайник вже недосяжні для сьогоднішньої руки, безтілесні й непридатні для вжитку. А ті, які лягали спати вчора увечері, існують сьогодні таким же безтілесним чином, як і вчорашні чайники» (с. 58).

Тілесність сьогоднішнього дня – єдина справжня реальність, бо «тільки тут можна торкнутися того, що лежить на відстані простягнутої руки» (с. 59). До речі, відстань простягнутої руки – знаковий атрибут для шозизму. Цей образ зустрічаємо і в С. Пovalaєвої: «Еля відчула, як її охоплює параноїдальна паніка: комфортно вона могла почуватися лише тоді, коли усі її речі перебували в зоні простягнутої руки і не дали!» (с. 144).

Отже, художні світи обох аналізованих творів можна порівняти із міражами, бо логічно-детермінаційна реальність існує в них як культурний код, добре відомий реципієнту і який він активно залучає для

витворення художньої реальності. Тому фактично маємо твори, де симулякрами є як їхні художні світи, так і смисл текстів, що постійно зникає від читача. Тільки реципієнт начебто починає здогадуватися про шифр, як він тут же змінюється, і потрібно знову шукати підказки й нові шляхи для розуміння смислу твору, який вимальовується лише після прочитання його в цілому й усе одно залишається в досить аморфному вигляді.

Особливе значення в цьому аспекті надається перетворенню світу на мовний знак, що було характерно для французьких новороманістів («Отказываясь от «заданного» смысла произведения, новороманисты заменяют его текстом, в котором смысл создается на глазах читателя. [...] Предметы становятся «материальными текстами», знаками породившей их цивилизации»<sup>11</sup>), а також властиве творам їх наступників у французькій літературі. Говорячи про романну реальність французького роману кінця ХХ ст., Е. Шевякова зауважує, що об'єктивне стає компетенцією мовлення й об'єктивна реальність зникає, перетворюється на рефлексію про реальність та її текстову природу<sup>12</sup>. Така рефлексія уможлиблюється не лише завдяки звичайним описам речей, а й такому їх різновиду, як енумераційність – уподібнення опису до переліку як «чистого» каталогу ознак і об'єктів або до переліку з дескриптивними ознаками<sup>13</sup>. Обидві письменниці використовують (але не зловживають) ці види енумераційності. Переважають переліки з дескриптивними ознаками. Наприклад, М. Туллі створює яскравий образ пам'ятників-людей, котрі позбуваються метафоричної двозначності, проте людьми так і не стають, чим витворюється своєрідний образ «нового франкенштейна», який ще остаточно не ожив:

Постаті з каменю були одягнені в камінні фартухи, камінні сорочки з закасаними рукавами й камінні штани. Незворушна постава, банькаті очі без зіниць, кельма в руках або кайло на плечі. Це була раса з твердими долонями, яка носила одяг, пошитий камінними швачками, яка їла булки з каменю: найздібніші з майстрів, що на початку світу творили з цегли, бляхи й штукатурки всі чудеса цього міста. Всередині камінних кишень лежать камінні документи з фотографією і штампом про прописку, камінні посвідчення й камінні похвальні грамоти. Але побачити їх не можна, бо для нас камені мають тільки

<sup>11</sup> В.В. Шервашидзе, *Практика текста...*, с. 85.

<sup>12</sup> Э.Н. Шевякова. *Метаморфозы художественного мышления во французском романе конца XX столетия*, „Вопросы филологии” 2006, № 1 (22), с. 193.

<sup>13</sup> Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики...*, с. 76-78.

поверхню. Монолітні нутрощі каменя належать уже іншому світові. Світові, в якому панує однорідність матерії (с. 25).

Це характерний для поетики твору М. Туллі приклад використання прийому енумераційності, однак він протирічить розумінню шозизму новороманістами, адже підпорядкований відтворенню якості. Якщо зважити на те, що описується власне предмет з метою дійти до його первісної сутності, то в цьому – концептуальному сенсі прийому – прямий перегук з позицією представників французького нового роману.

Більш послідовна в дотриманні властивої шозизму техніки опису С. Пovalaєва. В її тексті декілька разів зустрічаємо розлогі переліки з дескриптивними елементами, а також і значні за обсягом «чисті» каталоги. Таким є перелік того, що героїня любить і чого не любить, який займає майже п'ять сторінок (с. 97–101). Зрозуміло, що «інформаційний хаос» виключає можливість цілісного сприйняття, завдяки чому читач доповнює / замінює запропонований перелік власними впадо-баннями. Однак такі розлогі переліки зустрічаються нечасто. Водночас варто зауважити метонімічну специфіку деяких переліків, як-от:

Куфайки і куфайці, тілогрійки й тілогрійці, ватянки та ватяниці про-воджали модну еліну дублянку чимось на кшталт єдиного каламутно-го колективного погляду, сповненого тупої, але пасивної агресії, який, утім, не віщував нічого доброго дублянці, якій заманулося б раптом зупинитися, чи – не дай боже – щось запитати, а ще гірше – послизну-тися; або – найгірший з усіх варіантів – просто зупинитися і закурити (с. 142).

Це приклад того, коли метонімія отримує метафоричне контек-стуальне наповнення й використовується не як інакомовність на мов-ленневому рівні, а як оповідний прийом, мета якого полягає в есте-тичній «деавтоматизації» сприйняття світу.

Деякі предметні образи в аналізованих творах сприймаються споч-атку як подробиці речового світу, але поступово набирають символіч-ного значення (М. Туллі) або виступають у ролі внутрішньотекстових вказівок на взаємозв'язок художніх світів – внутрішньо-суб'єктивних і подієво-об'єктивних (С. Пovalaєва: побут – чоловік, діти кішка; ми-стецтво – музика, скульптура, комп'ютер). Серед них – образи, які підтверджують зв'язок поетики твору з постулатами новороманістів. Зокрема, в їх маніфестах звучить заклик покінчити з бутафорією, «му-лом повсякдення», з психологізмом та ідеологією<sup>14</sup>. У С. Пovalaєвої ре-

<sup>14</sup> В.В. Шервашидзе, *Практика текста...*, с. 85.

альне життя постає як декорація до життя-марення. М. Туллі заклик покінчити з ідеологією перетворює на провідний мотив повісті, чим надає йому історико-філософського звучання, бо в тексті наявні численні згадки про реалії, котрі можна сприймати як натяки на історичне минуле країни та переосмислення цього досвіду в контексті сучасного розвитку соціологічної та культурологічної думки.

Представники «нового роману» прагнули зруйнувати стереотипи буржуазної культури, зокрема антропоцентризм і суб'єктивізм. В аналізованих творах ці питання оминаються, бо в одному випадку (М. Туллі) в центрі уваги постають стереотипи не стільки буржуазної, скільки соціалістичної культури (що в цілому характерно для країн постсоціалістичного табору, які переживають чи вже подолали постколоніальний період свого розвитку), і навіть не культури, а вужче – ідеології, та речовий аспект її втілення – предметний та інакомовний, де людям відведено роль предмета, а не суб'єкта, який творить ідеологію та підвладний їй (до речі, розуміння предмета як об'єкта зображення в обох творах відповідає новороманістичному – зображати можна все те, що сприймається розумом, тобто літературними об'єктами стають матеріальні речі, учинки персонажів, їх спогади, ілюзії, прагнення, нав'язливі стани<sup>15</sup>). В іншому (С. Поваляєва) – антропоцентризм як усвідомлення людини в ролі доцентрового об'єкта, від якого залежить розуміння та перетворення дійсності відповідно до її потреб, замінено на тілесність, тобто персонажем стає людина тілесна, позбавлена здатності тверезо мислити в прямому, а не переносному значенні, адже свідомість залишається поза кадром, у центрі зображення – позасвідоме, стан людини, яка знаходиться за межею реальності в ілюзорному світі марення, тоді як суб'єктивізм передбачає концентрацію на значенні, що надається окремою особистістю. В аналізованих творах такою суб'єктивністю наділяється не персонаж, навколо якого вибудовується смислове поле твору, а реципієнт, який включається до твору як учасник літературної гри та її смисловий фокус. Таким чином, можна говорити про те, що змінюється розуміння понять антропоцентризм і суб'єктивність, бо вони переносяться з концептуального смислового навантаження фабули твору та її реалізації на реципієнта, його особистісний досвід переживання дійсності й відчуття.

Отже, неможливим стає створення цілісної інтерпретативної картини твору. Кожна окрема ситуація вимагає власного розкодування, але послідовного ланцюжка смислів, смислової структури не витво-

<sup>15</sup> О.В. Романова, *Кіноромани...*, с. 11.



рюється, бо смисл розпадається на окремі скалки, з яких не постає мозаїчна картинка, хіба що візерунок, ритм елементів у якому створює певне емоційне наснаження та відчуття безлічі смислів. Твір С. Поваляєвої – це ребус, а М. Туллі – лабіринт з багатьма виходами, де кожен читач знайде свій шлях, бо кожне прочитання не може бути апріорі правильним чи помилковим, адже твори побудовані на перетині інтелектуальних асоціацій автора й реципієнта. Реципієнт – не просто повноправний учасник творення тексту, він перетворюється на персонажа, учасника подій, якому належить інтерпретаційний кут зору. Якщо новороманісти створювали літературний код, адекватний завданню сприйняття світу без смислової інтерпретації<sup>16</sup>, то сучасні письменниці пропонують читачу на основі певної сукупності інакомовних знаків витворити власну інтерпретацію світу твору, ставши його героєм.

Із певною мірою умовності можна говорити про наявність в аналізованих творах екзистенційної проблематики, що реалізована за допомогою архетипу дороги (шляху). М. Туллі використовує цей архетип у двох перспективах – смисловій (як пропозиція читачу способу переусвідомлення власної приналежності до суспільства, держави, особистої відповідальності за вибір шляху людства) та сюжетній (через зображення реалізованої метафори про народження, становлення, руйнування міста), які пов'язані між собою, бо людина, яка набуває рис монолітної цілісності й через те втрачає свою людську сутність, зіставляється з образом міста, яке уособлює цю непорушну монолітність, проте проживає своє життя, наче істота, доля якої не залежить від неї самої. Шлях символічно постає як вибір ціннісних орієнтирів, життєвих установок, віри – отже, це приклад художньої реалізації вертикальної площини архетипу дороги. С. Поваляєва пропонує читачу подорож героїні дорогами власної суб'єктивності, що стала можливою завдяки міражам, які витворювалися хворобливою уявою героїні в стані марення. За сюрреалістично яскравими образами, іронічно-епатажною манерою викладу та колажною композицією приховано безліч ціннісно орієнтованих питань та проблем сучасності, тоді як просторові переміщення світами підсвідомості героїні є умовними, хоча й розмаїтими, а значить, у цьому випадку так само маємо реалізацію вертикальної площини архетипу шляху, націлену на основи самоусвідомлення та самоідентифікації людини в сучасному світі.

<sup>16</sup> В.В. Шервашидзе, *Практика текста...*, с. 86.

М. Туллі ускладнює метафору дороги, створюючи різні варіанти її сюжетної реалізації. Одним із варіантів є осмислення видів шляху (за В. Н. Топоровим) до сакрального центру й до чужої й страшної периферії. Неперсоніфіковані люди, мешканці міста проживають шлях до сакрального центру в зворотному порядку: від ідеального міста в момент початку його існування, що супроводжується буянням сили, віри й надії працьовитих робітників, до втрати містом сакральності через появу варіативності конкретних шляхів реалізації ідеального плану міста, що додатково ускладнюється уведенням причинно-наслідкових зв'язків (як алюзія до реально буттєвого досвіду реципієнта, коли місто уподібнюється машині, яка мала вади при проектуванні, її обслуговували не зовсім кваліфіковано, відбувалося «стомлення» матеріалу), що створює несумісний зв'язок між ідеалістичною абстракцією міста та реалістичними умовами її існування.

Також у зворотній перспективі зображується відцентровий шлях людей з іншими поглядами. Мається на увазі епізод, де представлено період існування міста в минулому, коли його поділяла річка на дві частини – прозахідну і проросійську – як згадка про колоніальне радянське минуле Польщі та умовний розподіл її мешканців на два табори за вибором власної позиції:

Місто це збудоване з уявлень двоякого роду, до яких приводять дві залізничні мережі. Одна розвивається в бік Москви й Петербурга, друга – в бік Парижа й Лозанни. І не можуть вони вийти поза рогатки, що не заважає їм обплести весь світ своєю сіттю... (с. 68-69).

Ті, хто не міг витримувати ідеологічного тиску, вмирили або тікали за межі міста, не розуміючи, що це біг не від центру зла, а до його лігва, що є дуже широким (перераховуються знакові міста Радянського Союзу, такі як Петербург, Москва, Тула, Омськ, Томськ, Астрахань, Одеса, Хабаровськ, Владивосток з наданням їм характеристик, що є стереотипними для цих міст, наприклад, Астрахань – склад «криги й шкур, у якому кав'яр їдять ложками, а шампанське п'ють просто з пляшок» (с. 71) тощо).

Концепція абстрактної й водночас предметно точної реалізації метафори міста поглиблюється не тільки історичними й політичними алюзіями минулого, а й відтворенням сучасного антиглобалістського погляду на недавні в історичному масштабі події. М. Туллі ніби пропонує читачу замислитися над можливими варіантами подальшого розвитку не лише свого міста, країни, а й ширше – планети, бо ідеологічний вибір кожного впливає на її долю. Розуміння такого планетар-

ного погляду на художній світ-метафору твору підкреслюється вибором часопросторової специфіки його організації. Зокрема у *Снах і каменях* витворюється декілька хронотопічних площин. Це лінійний час життя міста від народження до стану на межі припинення його існування, коли перед людством постає проблема усвідомлення необхідності переродження в іншій – кам'яній – якості. Це також міфічно циклічний час, адже введенням паралельного образу дерева світу, існування якого неможливе без антидерева (як і інші паралелі місто – антимісто, місто – хаос), що росте вглиб землі відповідно до росту крони дерева й має таку ж розгалужено-плутану систему, письменниця наголошує на циклічній повторюваності існування всього живого, що водночас уміщує в собі несумісне:

Коли період вегетації наближається до кінця, дерево світу все обсіпає плодами. Плоди досягають, падають і гниють. У кожному сидить кісточка, в кісточці – зав'язь дерева й антидерева, крона і корінь. Усі майбутні періоди вегетації чекають свого часу в кісточках, у зав'язях, у зав'язях зав'язей. Плід належить дереву, але містить у собі все майбутнє дерево разом із плодами, які на ньому виростуть (с. 5-6). Тож коли місто зав'язується, воно містить у собі всі наразі можливості та весь план світу. Воно є частиною й цілістю, безкраєм і глухою дірою, забитою дошками (с. 6).

Третій час – абстрактний, позаісторичний і позачасовий, зумовлений вибором параболічного типу інакомовлення в творі. Незважаючи на чіткі історичні алюзії, у художньому світі твору вимальовується умовно-абстрагований образ міста:

Міста, які досягають на дереві світу, замкнені у своїй формі, як яблука. Усі такі самі: кожне інакше. Втіленням одиначної можливості з реєстру того, що можливе, є навіть назва, виписана над перонами. [...] ...Правило, яке впорядковує більші й менші цілості, твердить, що мале міститься у великому, а велике в малому. І тільки завдяки цьому світ помістився в собі. І тільки в такий спосіб може тривати. Бо інакше не мав би куди подітися (с. 6-7).

Художньою особливістю відтворення глобалізму як соціального явища є вибір параболічного типу сюжету, що не передбачає одностороннього трактування й морального висновку, як це властиво притчі як жанру.

Ще один важливий аспект розуміння шизизму, який знайшов втілення в постмодернізмі й зокрема в аналізованих текстах, – фети-

шизм щодо товарів народного споживання, що наголошує на «всюдиприсутності» предметів у світі, де панує техніка масового вжитку<sup>17</sup>. Вище вже наводилися приклади зі *Снів й каменів* впливу мас-медіа на створення образу ідеалу в суспільстві, на формування в ньому уявлень про те, які речі повинні використовувати люди в своєму повсякденні. Механізація постіндустріального світу виступає руйнівником цінностей, і тому С.Поваляєва говорить про одноразовий посуд як «пластмасові сліди життєдіяльності пластмасового покоління» (с. 119), а М. Туллі узагальнює роль індустріалізації в житті суспільства, створюючи метафоричний образ суцільних різнорівневих механізмів, що в меншій мірі забезпечують життєдіяльність людей і міста, а в більшій – самих себе, а згодом, як і все інше, вони перетворюються на дешевину й мотлох (с. 105), хоча призначення деяких із них – відділяти добро від зла та відсівати хаос від порядку, тобто відділяти місто від антиміста. Ознакою руйнування машинерії й загрози міста ставало все більше накопичення бруду. Тому образ бруду й сміття стає знаковим як такий, що починається з думок і веде до глобальної катастрофи.

Насамкінець зауважимо концептуальний перегук *Снів і каменів* та *Ексгумації міста* на смисловому рівні. Зокрема, однією з ключових фраз у повісті М. Туллі є така: «Місто змін, будоване пам'яттю й знищене забуттям, є містом смерті» (с. 93). С. Поваляєва також говорить про місто смерті: «Настане літо й запашні коноплі у Місті Мертвих зазеленіють солодкою тишею [...] ...спека у мертвому Мертвому Місті перетворить кожен мить гудіння комах і цвітіння конопель на марсіанські хроніки...» (с. 137).

На відміну від шозизму новороманістів, речі в зазначених творах обох письменниць не перетворюються на головних героїв, а посилена увага до них та використання принципів шозизму стають одним з основних наративних прийомів. А. Роб-Грійє писав за зразками класичного роману, але виповнював цю форму нагромадженням самоцінних речей, які панують над людиною, через що шозизм вважають «школою речей». М. Туллі продовжує й максималізує ідею «школи речей», бо предмет – камінь – стає тим матеріалом, який символізує бездуховність ідеології й поширюється врешті-решт на суспільство, коли людина мусять перетворитися на камінь. Об'єктивне зображення об'єктивної дійсності в А. Роб-Грійє перетворюється в М. Туллі на умовно об'єктивне зображення параболічної дійсності, позбавленої правдоподібності.

<sup>17</sup> О.В. Романова, *Кіноромани...*, с. 14.

С. Поваляєва теж уникає зображення об'єктивної дійсності, зосереджуючись на станах позасвідомого існування людини. Письменниця обрала як один із прийомів, характерних для новороманістів і шозизму зокрема, принцип кінематографічного зображення. Її звернення до внутрішнього світу людини більш суголосьне творам Н. Саррот. Прийом кінематографічності в *Ексгумації міста* можна вважати одним зі способів вияскування зображеного, також можна відчутти в ньому іронію щодо специфіки відтворення зовнішньої дійсності як об'єктивної в шозизмі. Персонажі С. Поваляєвої спостерігають дійсність крізь вікно транспорту, що рухається, але ця дійсність існує лише в мареннях героїні, тому сприйняття не можна вважати об'єктивованим. Водночас письменниця не уникає, а навпаки, підкреслює принцип фетишизації предметів, але цьому процесу піддаються переважно предмети, що існують у ризоматичному просторі мас-медіа, зокрема реклами, та впливають на життя людей. Питання впливу мас-медіа на свідомість людини прямо не ставиться, героїня тільки гротескно іронізує з реклами, її всюдиприсутності, що навіть люди перетворюються на ризоматичні істоти, стають одноразовими, як той посуд і та їжа, які рекламуються і які вони вживають. В обох випадках втрата людяності веде до десакралізації, перетворення людини не образно, а по суті на річ, лише в одному випадку – на вічно бездуховний камінь (символ тривалого існування), а в іншому – на пластмасу, що легко руйнується, втрачаючи форму (символ одноденного існування). Ознакою початку руйнування людини, її світу стає забруднення думок і накопичення сміття, що є взаємозалежними.

Отже, проаналізовані твори не створюють можливості для однозначної інтерпретації, чому сприяє відсутність послідовного сюжету, нарощування інтриги, взаємопов'язаних подій, порушення логіки їх подачі, проте простежується чітка логіка художнього розгортання історії, котра вимагає максимального залучення читача, його інтелектуального й емоційного досвіду. Художній світ твору вибудовується не через доповнення авторського образу читацьким розумінням чи співпереживанням герою, а через позиціонування читача як інтерпретативного фокусу, від якого залежить сама структура твору. Обидва твори – інтелектуальні й художні лабіринти або пазли чи ребуси, читач сам обирає шлях інтерпретації тексту та розуміння як знакових певної сукупності запропонованих образів, на основі яких витворює вже власний, а не відтворює авторський художній світ.

## SUMMARY

**Human material world in the creation of metaphorical art space  
in the works *Exhumation of the city* by S. Povalyayeva  
and *Dreams and stones* by M. Tully**

This article discusses peculiarities of the implementation of the French new novel basic principles in the postmodern texts on the basis of the works *Exhumation of the city* by S. Povalyayeva and *Dreams and stones* by M. Tully. There are such peculiarities as shozyzm (a thing arises in its physical, rather than semantic essence, it is a metaphor for the thing's independence in the industrial society; thing serves as a sign of civilization) and emphasizing the semiotic nature of reality, its allegorical ambiguity, game nature of the text. It is traced that in the analyzed texts an industrial thing through its mass conquers a person to himself. A person is perceived as "footprint" of the thing; having lost his own essence, it becomes a simulacrum of postindustrial society - society of the replicated products and advertised requirements. Evaluation is not actualized, there is irony, even in relation to the cinematographic method of "eye camera" that would objectively attest to the physical nature of objects without regard to the evaluation in terms of human. It's growing writers' attention to the text reality which does not require a direct correlation with reality, only at the level of allusions, text codes, semantic clichés. Recipient is not a member of creative play, but its dominant figure, the interpretive focus. The character is represented on the border of existence / disappearance or reality / fictitious (textual convention). The role of the recipient is changed, now it creates its own interpretation of the world and become the hero of the work and its interpretive focus.

Keywords: art space, human material world, metaphor, recipient, postmodernism, S. Povalyayeva, M. Tully.

Ключові слова: художній простір, світ речі, метафора, реципієнт, постмодернізм, С. Поваляєва, М. Туллі.