

Зарубіжна література

Джонатан Сафран Фоер, якому присвячено дві статті, що пропонуються увазі читача, ще не став класиком американської літератури. Може, він ним ніколи й не буде. Але перший роман письменника “Усе освітлено” викликав справжню сенсацію і серед критиків, і серед читачів. Не менший успіх мав і фільм, знятий за цим романом. Події, відображені у творі, відбуваються в Україні, отож завдяки молодому авторові наша країна опинилася в центрі уваги американської культурної громади.

І ще. Іхаб Хасан, дослідник, який знає американську повоєнну літературу чи не найкраще (він був автором статті про неї ще в трьохтомній академічній історії літератури 1947 р. і прискіпливо вивчає її вже понад півстоліття), в одній зі своїх статей останніх років задається питанням: що буде після постмодернізму. На думку вченого, час сумнівів, переглядів життєвих настанов, універсальної іронії й тотальної негації мав би вже минути. Настає пора збирати каміння. А відповідно й література має переформатуватися, у ній має ствердитися фермент **довіри**. На зміну констатації трагічної алієнтованості особистості в сучасному посттехнократичному апокаліптичному західному світі (інтелектуальні герої французького популярного письменника Мішеля Ульбека доходять висновку, що діти взагалі їм не потрібні) має прийти певний комунікативний позитив, оснований хоч і на старих, але обов'язкових для людства гуманістичних цінностях, принаймні на довірі людства до них. І слово “має” в такому контексті – це не свідчення інфантильного оптимізму автора. Воно базується на глибокому, довготривалому осмисленні культурних і культурологічних процесів сучасності. Книжки американського письменника-початківця Дж. С. Фоера можна вважати талановитою відповіддю на тривожні запитання Іхаба Хасана, підтвердженням правоти його майже оптимістичного прогнозу.

Тому, на мою думку, доцільно запропонувати читачеві-професіоналу різні проєкції творчості письменника: загальну характеристику його прози (стаття Т. Денисової) та вузол травмованої свідомості, який служить чи не центром художніх пошуків автора (стаття Ю. Ткачук, аспірантки відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, яка нині працює за програмою PhD у США).

Тамара Денисова

ВСЕСВІТНІ ТРАГЕДІЇ ВІД ДЖОНАТАНА САФРАНА ФОЕРА

У статті створено портрет одного з наймолодших і найпопулярніших сучасних прозаїків США Джонатана Сафрана Фоера. Широко послуговуючись постмодерністськими естетичними здобутками, письменник робить спробу вийти за межі постмодерністських сумнівів – у площину загальнолюдських цінностей. Його протагоністи, опалені реальними історичними трагедіями, віднаходять своє “я” і власне місце на мапі реальності.

Ключові слова: Голокост, наратор, постмодерністська наративна стратегія.

This paper offers a creative portrait of one of the youngest and the most popular writers of the present-day USA, Jonathan Safran Foer, who adopted the postmodernist aesthetic techniques in order to push the envelope of postmodernist doubts, thus reaching the sphere of the values, common for all the mankind. Having been parched with genuine historic tragedies, his protagonists try to find out their own self and their unique place on the reality map.

Key words: Holocaust, narrator, postmodernist poetics, narrative strategy.

Без перебільшення, однією зі стержневих тем західної культури після Другої світової війни – від “Щоденника Ганни Франк” до “Списку Шиндлера” С. Спілберга – стала трагедія Голокосту. Зважаючи на політичну ситуацію, деактуалізації цієї тематики не передбачається. Пафос у її висвітленні зазвичай посилюється **особистою** трагедією людини, що виступає **жертвою**, приреченість якої аж ніяк не залежить ані від її поведінки, ані від її діяльності, ані від персональних якостей – усе в її долі наперед визначене в часі і просторі лише її приналежністю до певного народу. І от через багато років після Другої світової війни з’являється твір, написаний молодим автором, який знає про Голокост лише зі свідчень інших, але виявився здатним запропонувати абсолютно **інший** ракурс світової трагедії.

Перший роман двадцятип’ятирічного Джонатана Сафрана Фоера “Усе освітлено” (*Everything Is Illuminated*, 2002) викликав бум серед читачів і критиків, став справжньою сенсацією.

Дж. С. Фоер – американець у другому поколінні. Він з’явився на світ у єврейсько-американській родині 1977 року, виріс у Нью-Йорку, закінчив Принстонський університет, де навчався майстерності літератора. Писав новели, що здобували премії, “освоїв” різні професії – від асистента в морзі до ghost-writer (письменника-привида, тобто людини, що пише на замовлення під чужим іменем), а тепер навчає студентів письменництву, пише лібрето для опери на замовлення Берлінського театру, користується славою як відомий автор.

На 22-му році життя онук польського єврея, що, рятуючись від фашистів, емігрував в Америку, помандрував до Східної Європи, аби відшукати коріння своєї родини й написати про це документальний репортаж. Нічого достеменного знайти не пощастило, зате надзвичайно швидко (за свідченням автора, впродовж двох тижнів) у Празі “написалася” проза художня. Як це вже не раз траплялося в літературі США, перший роман приніс авторові славу, нагороди, був перекладений багатьма мовами, у серпні того ж року успішно екранізований американським режисером (колишнім одеситом) Левом Шрайбером.

“Дж. С. Фоер написав блискучий перший роман про пошуки своєї родинної історії – цього найближчого й найзагадковішого таїнства – і впорався з цим із великим гумором, симпатією, шармом і відвагою. Кожна сторінка пройнята світлом” [5], – написав про книжку Джеффри Еуженідес.

“Усе освітлено” – роман, сповнений чудесами магічними і рукотворними. Дж. С. Фоер виявився здатним на блискучу словесну еквілібристику, але що ще важливіше, молодий автор глибоко занурюється в обрану тему. “Він завоює ваше захоплення і розіб’є ваше серце” [5], – так захоплено відгукнулася про книжку одразу після її виходу прінстонська вчителька автора відома письменниця Дж. К. Оутс. Класик американської літератури Дж. Апдайк охарактеризував перший роман Дж. С. Фоера як “дивний, блазнівський, емотивний, зі складним та екстравагантним сюжетом” [6].

Отже, на думку американських літературних авторитетів (Фоер зізнався, що був дуже зворушений увагою Дж. Апдайка до його книжки), автор роману “Усе освітлено” досконало володіє письменницькою технікою, його творчій манері властиві екстравагантність, винахідливість, розважальність... Усе це повною мірою присутнє у згаданому творі.

В Україні про роман Дж. С. Фоера “Усе освітлено” вперше дізналися від бостонського професора Аскольда Мельничука [4], згодом глибоко й досить докладно цей твір був прорецензований Т. Потніцевою [1], на яку особливе

враження справила надзвичайна мовна майстерність автора. На думку дослідниці, у фреймі постмодерністської поетики він зумів розкрити фрагмент історичної реальності в зовсім несподіваному, оригінальному ракурсі.

2005 року вийшов український переклад роману під досить умовною назвою “Все ясно” [див.: 2] і майже водночас російський під назвою “Полная иллюминация” [3], яку, зважаючи на домінантне значення слова “ілюмінація” (святокове яскраве освітлення), не можна вважати адекватною оригіналу, тобто такою, що передає її іронічну полісемантику.

На противагу тій реакції, яку книжка Дж. С. Фоера викликала на його батьківщині, переклади її були зустрінуті значно стриманіше. У короткій рецензії, уміщеній в українському досить оригінальному російськомовному журналі “ШО смотреть, слушать, читать”², Ю. Володарський наголошує на невідповідності тривіального, на його думку, сюжету нетривіальному стилю твору. “Усе б нічого – гумор Фоера іноді гострий, думки глибокодумні, опис почуттів викликає співчуття – та ось яке нещастя: на кінець книжки літературні ігри добігають сорокових років ХХ сторіччя і на зміну маркесовсько-павічським метафорам та фантазмагоріям приходять простий і ясний Голокост. І його наявність в контексті хлопчачих літературних забав виглядає набагато більш дикунським, ніж самі ці експерименти” (2006. – № 4. – С. 97). Мабуть, для вітчизняного ординарного читача роман надто умовний і незвичайний, адже зазвичай про народну трагедію пишуть пафосно, а тут – трагікомедія, більше того – фарс, пасти на українське сучасне буття. Зовсім не “все ясно”, як декларує українська назва.

В одному з інтерв’ю сам автор передає зміст роману так: “Улітку, після першого року навчання в коледжі, Джонатан Сафран Фоер залишає прінстонську вежу із слонової кістки і вирушає на убогі лани Східної Європи. Озброєний лише фотоапаратом сумнівного походження, він сподівається знайти Августина, жінку, яка може слугувати лінком між ним і дідом, якого він ніколи не знав. Роль гіда під час подорожі виконує Олександр Перцов, юний український перекладач, абсолютно неосвічений і абсурдний, який також шукає втрачену родину, хоча в його випадку вона поруч. За цим ідуть донкіхотські невдалі пригоди, що в пікові моменти перетворюються на трагедію і комедію, а зрештою резюмуються в екзистенціальних питаннях: хто я? і що я маю робити?” [5].

Фактичним сенсом романних перипетій стає пошук двома такими несхожими персонажами своєї ідентичності, зрозуміти яку неможливо, не знаючи власного коріння і витоків, що, як з’ясувалося, нерозривно пов’язані Голокостом.

Основний масив тексту – це листування юнаків уже після їхньої короткочасної спільної подорожі Україною. Своєрідний “дуєт” ідентичностей складається з двох нашарувань – листів одесита, в яких він розповідає про подорож, і фіктивної історії єврейського містечка – штетля, де народилися предки американського Героя (так одесит називає свого супутника) і про яке після повернення додому він пише роман.

Отже, липень 1997 року – поїздка, 1997-1998 – листування; фікціональний текст, тобто фрагменти роману Фоера – це віртуальна двохсотрічна історія штетля Трахімброд/Софіювка в Україні/Польщі тих часів. Місце дії цілком конкретне – Одеса та Західна Україна (що й забезпечило роману сталий інтерес у нашій країні). Авантюрна частина твору найкомічніша; при зображенні характерів і ситуацій автор удається до іронії й навіть фарсу, адже українська реальність, в якій опинилися мандрівники, не так смішна, як безглузда.

Наратор – одеський студент – в очах свого іноземного супутника прагне виглядати модерновим, тобто органічно вписаним у сучасний контекст масово властивих пострадянській молоді уявлень про довколишній світ та його цінності. Але в романі контекст цей існує лише в уяві наратора, а фактично хлопчина живе за принципами своєї родини, яка й нав’язує йому роль гіда/перекладача, аби підтримати родинний бізнес. Одеса у творі Дж. С. Фоера постає як замкнений безликий топос, місце проживання родини із досить скромними прибутками, стандартним одеським патріотизмом, не проясненим минулим... Мова в багатьох епізодах структурується (і це блискуче молодому авторові на відміну від

перекладачів його твору вдається) під впливом ідішу, особливо коли йдеться про старших персонажів, і одеського жаргону російської мови, яким розмовляє наратор. Коли вся дивна компанія – Герой, перекладач, його напівсліпий дід-водій із собакою-повидирем на ім'я Джуніор-Джуніор – зустрічається з місцевими селянами, Алекс почуввається досить незатишно, особливо через необхідність спілкування з ними. “...Якщо чесно, то йти до мужиків у полі мені теж було страшно. Я ніколи не спілкувався з людьми такого типу, бідними сільськими трудівниками, а також із простими людьми в Одесі. Я ж розмовляю російсько-українським суржиком, а вони – тільки по-українськи; і хоч російська й українська на слух дуже навіть подібні, люди, які розмовляють тільки українською, часто ненавидять тих, що розмовляють російсько-українським суржиком, бо ті, що говорять суржиком, частіше всього міські й відчувають себе вищими за тих, що говорять тільки по-українськи і як правило живуть у селах. Ми так думаємо, що ми вище, ніж вони, але то вже інша історія” [2, 178].

Знання Алекса про рідну країну дуже сумнівні. “Львів – це велике і вражаюче місто, але воно не таке, як Одеса. Одеса дуже красива, там є багато відомих пляжів... А Львів нагадує американський Нью-Йорк. Мені здається навіть, що Нью-Йорк, фактично, будували на зразок Львова” [2, 49], – розповідає він Героєві своєю фантастичною англійською. “Розбіжності” між уявленнями перекладача з примусу та реальністю пояснюються не тільки тим, що Алекс прагне вразити своєю “ерудицією” заокеанського гостя, а й елементарною його неосвіченістю. Фактично під час поїздки відбувається зустріч з Україною не тільки приїжджого Героя, а й “тубільця” Алекса. Дорогою наратор уперше бачить безкраї українські лани, зустрічається з тими, хто на них працює (Герой дивується, що працюють в основному старі жінки або чоловіки у спідньому). Ці люди чи то через власне бажання, чи то з примусу позбавлені історичної пам'яті, адже НІХТО з них не може (чи не хоче?) пригадати, де був Трахіброд і чи був він загалі.

Отже, Україна – лише простір, тло для Голокосту? Очевидно, що так. Це примарна країна, абсурдна, убога, майже безмовна пустеля, позбавлена пам'яті. І саме на цій території зростала вітальність єврейства, підтримувана життєвими соками “чоловіків із Кілок”. Її знищують нацисти, і навіть спогад про неї старанно згладжується у свідомості тих, хто вижив, уцілів на цій землі. Саме в цьому забутті найстрашніший сенс Голокосту для Героя, якого позбавили коріння, минулого, тобто життєвого оперття. Для нього Америка, в якій народився й виріс, – лише буденне тло, живильне середовище. Без самопізнання доросле життя уявляється Героєві неможливим, чим, очевидно, і зумовлена поїздка в Україну. Його квест, осяяний Голокостом, – свідомий. Алекс, поза своєю волею пов'язаний з героєм, опиняється у власному квесті ніби з примусу. Проте весь сенс цього подвійного квесту, квазідонкіхотської подорожі (“comedy of errors lasted five days”, – констатує автор) зводиться до центрального епізоду – зустрічі із примарною, але все ж таки реальністю Голокосту.

У цьому кульмінаційному епізоді першою і просто-таки вражаючою стає зустріч мандрівників із майже нереально самотньою жінкою, яка на віддаленому хуторі зберігає/культивує історичну пам'ять про тих, хто загинув, про знищення накопиченого впродовж століть особливого й неповторного життєвого досвіду.

Вона самотужки створює незвичайний музей Голокосту, зібравши в коробки все, що залишилося від спаленого разом із мешканцями штетля. Дивом уціліле власне життя жінка присвятила збереженню цих “речових доказів” реальності минулого, сподіваючись, що колись-то вони будуть затребувані живою історією. Цей епізод у романі надзвичайно драматичний. Автор, вербально змальовуючи на площині українського степу напівфантастичні речі (коробки, в яких складене поношене дитяче взуття, дивом уцілілі на згарищі чужі листи і обручки на обгорілих руках), послуговується постмодерністською поетикою, уводячи читача в якийсь ірреальний світ. Водночас він уникає всеосяжної іронічності, натомість переводячи емоції у площину щемливого чуттєвого переживання.

Трагізм Голокосту в романі абсолютизується кульмінаційним моментом наративу.

Дивна жінка приводить мандрівників на місце, де колись був штетль, тільки побачити там вони не можуть нічого. І не тільки тому, що вже повечоріло, а й тому, що там завжди ТЕМНО. У цій темряві вона з болем і надривом згадує, ЯК ЦЕ БУЛО: німці зібрали все населення, замкнули в синагозі і спалили. В уяві юних мандрівників зримо постає охоплена полум'ям синагога. Топос темряви вступає в контрадикцію із світлом, уявне і реальне переплітаються, переводять текст із площини постмодерністської у вимір високої трагедії. Недаремно саме це трагічне нагадування на місці колишнього Трахімброду примушує ще одного її вцілілого учасника, діда Алекса, знов пережити найстрашніші моменти свого минулого: жах, відповідальність за тільки-но народжену дитину, зраду, завдяки якій і вдалося зберегти власне життя і життя близьких. Для Дж. С. Фоера цей епізод особливо важливий — він позначився на всій подальшій долі вцілілих і тих, хто поза власною волею виявився причетним до історичної трагедії.

Очевидно, саме згадана сцена-переживання розбудила письменницьку свідомість героя, наштовкнула на створення роману, фрагменти якого він згодом посилає своєму респонденту. Частина епістолярію американця — текст твореного ним роману про минуле єврейських предків, про ординарне польсько-українське містечко, однаково легендарне для обох юнаків.

Початок “офіційної” історії містечка датується 1791 роком, коли, як пародія на Афродіту, яка, скупавшись біля берегів Пафосу, щоразу народжується заново, із каламутної місцевої річечки з промовистою назвою “Брід” впливає немовля. Від таємничої з’яви “Афродіти” й водночас прапрабабці героя, майбутнього предмета домагань усього чоловічого населення штетля, і веде своє офіційне літочислення волинське містечко під назвою Трахімбрід.

У цьому нарративному пласті немає реалістичних пейзажів, персонажі — радше маски, ніж психологічно вмотивовані характери, реальну течію історії винесено за межі їхніх інтересів, їхньої сфери діяльності, а апогеєм стає досить гротескна, що переростає в символічну, сцена загального коїтусу в день святкування штетлем свого офіційного адміністративного народження.

“Дош тривав, а учасники свята все більше напивалися самогонкою та домашнім пивом. По двоє забивалися вони в закутки між хатами чи під навісами верб над водою річки й похапцем дико кохалися. ... Астронавти з космосу можуть розгледіти довкола коханців невелику оболонку зі світла. Це, власне, і не світло, а лише легеньке сяйво, котре можна сплутати зі світлом — коїтальне випромінювання, витворене багатьма поколіннями пар, воно, як мед, струмує через чорноту і вливається в очі космонавтам.

Через сто чи півтори сотні років, коли коханці, які витворили сяйво, надійно й непорушно лежатимуть на спині, великі міста все одно можна буде побачити з космосу. Вони сяятимуть цілий рік. Менші міста також світлитимуться, але побачити їх буде важче. Зовсім маленькі селища ми майже не зможемо помітити. Окремі пари залишаться невидимими” [2, 150-151]. І коли згорає синагога разом з усіма мешканцями містечка, то знищується, згорає вся ЛЮБОВ, життєва снага, що століттями накопичується в замкненому просторі певного локусу. Містечко, яке існує на перехресті різних демографічних і культурних ареалів, у самому серці людської історії, виступаючи ніби носієм її позачасової сутності, описується Дж. С. Фоером як фантастичний самодостатній світ (наближеність до маркесівської моделі тут безсумнівна), основний сенс існування якого — у вітальності та любові. На цьому наголошує й сам автор в одному з інтерв'ю: “Роман “Усе освітлено” насамперед про любов — між батьками і дітьми, між коханцями і друзями, між тим, що трапилось і тим, що має відбутися” [5].

Любов як концентрат вітальності ОСВІТЛЮЄ все життя, усю подальшу історію, долю нащадків, їхнє самоусвідомлення, самовизначення тощо. Це визначальний образ, лейтмотивна метафора, вузол, яким зв'язані всі подальші сигніфікатори тексту. Скажімо, складна графіка та структурування рядків і абзаців (курсив, дугоподібні вигнуто-увігнуті заголовки розділів) як паратекстуальні елементи служать для підсилення сутносних метафоричних уявлень про злиття землі та

неба в любовному акті.

Назва — компонент надзвичайно важливий, особливо на сучасному етапі, коли літературна наука прагне розшифрувати не тільки тексти, а й паратексти, що зазвичай функціонують як камертони творів. Накопичення *любові як основного сенсу людської історії* освітлює все не тільки у житті сучасників, а й їхніх далеких нащадків.

У романі Дж. С. Фоера взагалі немає нічого лінійного, однозначного. П'ять днів мандрівки описано через спогади-листи-перекази з послідовністю психологічно-асоціативною, а не хронологічною. Географічний простір України позбавлено реальних кордонів, підпорядковано своєрідній меті — пошуку місця, якого більше не існує. Фікціональний штетль із його фантазмагоричним минулим і дивними парадоксальними персонажами виглядає реальнішим й історично переконливішим, ніж реальна Україна. Знаковість і значущість фікціонального, нарація як засіб самоусвідомлення (що можна розглядати як певні варіації прустівської парадигми) стають структуротворним конструктом тексту роману, в якому ПИСЬМО, епістола в різних варіантах (щоденники, листи, газетні статті, документи і псевдодокументи, відбитки, меморандуми, дві сторінки, заповнені фразою “ми пишемо”) у своїй нескінченній семантичній різнорідності набувають статусу як екзистенціальної, так і соціальної історії; цілком вписується у філософські парадигми сучасності, що наділяють мову й текст креативними функціями. Водночас не можна не звернути увагу на той факт, що естетичний пошук молодого письменника спрямований на осмислення людини та історії в суб'єктно-об'єктних взаєминах, які у другій половині ХХ ст. здавалися абсолютно розірваними.

Авторське усвідомлення подібного задуму підтверджує і роман Дж. С. Фоера “Надзвичайно голосно й неймовірно близько”. Як і попередній, цей твір побудований на трагічній історичній події, сфокусований на фундаментальних проблемах життя/смерті, але висвітлюються вони через дитяче сприйняття й дитячу психологію — дев'ятирічного нью-йоркського хлопчика Оскара Шелла, в якого під час катастрофи 11 вересня (the worst day, як він потім згадує) загинув батько.

Дж. С. Фоер створює образ сучасного Тома Сойєра — дитини середнього класу, кмітливої й енергійної, схильної до дії. “Родич” Тома — фантазер, винахідник, до всього цікавий і дуже сучасний; він атеїст і пацифіст, почувается надзвичайно вільно в комп'ютерній мережі, використовуючи Інтернет як джерело знань, вираз “гугльнуть” для нього найзвичайніший. І знається він, як стверджує у візитівці-самопрезентації, багато на чому: “Oskar Schell. Винахідник, ювелірний дизайнер і виробник, аматор-ентомолог, франкофіл, орігаміст, пацифіст, перкусіоніст, аматор-астроном, консультант із комп'ютерних питань, аматор-археолог, колекціонер *рідкісних монет, метеликів, що померли власною смертю, міні-кактусів, пам'яток, зв'язаних із бітлами, напівкоштовного каміння та інших речей.*

E-mail: oskar_schell@hotmail.com

Home phone: private / cell phone: private

Fax machine: У мене ще немає факсу”.

І ще одна важлива деталь: у шкільній виставі “Гамлета” він грає Йорика, тобто череп Йорика.

Ім'я героя дуже значуще. Зважаючи на те, що хлопчик у своїх мандрах Нью-Йорком не розлучається з тамбурином, то зв'язок його з головним наратором “Бляшаного барабана” Гюнтера Грасса Оскаром Мансератом стає очевидним: обидва стали в дитинстві частиною світової трагедії, що позначилася на їхній подальшій долі. Оскар Мансерат не бажає вступати в доросле життя, він свідомо залишається в дитинстві — не учасником, а спостерігачем німецької історії, трагіфарсову версію якої відтворює у звуках бляшаного барабана, з яким ніколи не розлучається. Власне “я” він утверджує нелюдської сили криком, від якого лопається скло у вітринах. Оскар Шелл не розлучається і з тамбурином,

беззупинно відбиваючи на ньому ритм так, що німіють руки. Мета цих музичних екзерсисів — порятунок від самотності. Адже недаремно Шелл відбиває на тамбурині не що інше, як “Політ джмеля” Римського-Корсакова. Отже, констатація трагіфарсовості метаісторії — з одного боку і стану алієнації — з другого зближує цих персонажів.

У центрі роману — травмована дитяча свідомість; травмованість пронизує всі рівні психіки, усе життя й “матеріалізується” через ті синці від ударів, яких навмисне завдає собі Оскар, коли прагне якимось подолати нестерпний внутрішній біль, зняти нервові напруження, зберегти себе в собі... Юний наратор зізнається: “Навіть тепер, через рік, у мене неймовірно труднощі з певними речами, як то прийняти душ, з якоїсь причини — у користуванні ескалатором особливо. Є багато речей, які викликають у мене паніку, як то підозрілі мости, аероплани, пожежні роботи, араби в підземці (хоча я й не расист), араби в ресторанах і кав’ярнях та в інших публічних місцях... Дуже довго в мене було таке відчуття, що я всередині великого чорного океану, або на великій глибині... Усе було неймовірно далеко від мене”.

Топос психологічної та душевної травми має дві складові: втрата батька і страх, зумовлений зневірою в усьому, що пов’язано з таким звичним для тієї дитини технічним середовищем... Отже, спостерігаємо тут подвійну втрату основ, підґрунтя життя сучасним американським невинним Адамом (хлопчик носить лише білий одяг, і це зайвий раз засвідчує закономірність ставлення до нього як до невинного Адама). Травмованість посилює відчуття ізолюваності, самотності, відокремленості, породжує нескінченні фобії, нездоланні перепони в дитячому житті. Свідомість і підсвідомість зосереджені на незагойній рані.

Початок роману — *What the?* — то ніби сучасний переспів початку прустівської епопеї: дев’ятирічний хлопчик не може заснути. Маленький, чутливий і інфантильний герой Пруста, чекаючи в ліжку, поки мати прийде попрощатися з ним на ніч, чує звуки ще не дуже гучної цивілізації — гудок потяга, бій годинника... “Тиха” ще цивілізація Пруста має фемінінний характер, і хлопчик як дитина прив’язаний до матері, тоді як Оскар Дж. С. Фоера живе в добу реалізації войовничої маскуліної природи західної цивілізації, і “пуповиною” прив’язаний до батька: “Я притиснувся надзвичайно близько до нього” (13), “Мені подобалося мати батька, який був більш метикуватий, ніж “New York Times”... і як від нього завжди пахло ніби він щойно поголився, навіть на кінець дня. Біля нього я був спокійний, мені не треба було винаходити речі” (12). Оскар не кличе матері, з безсонням після смерті батька бореться сам і намагається якимось згаяти, чимось наповнити такий довгий нічний час. Сучасний Том Соєр діяльний і винахідливий. Кожен його дивний “винахід” так чи так пов’язаний з батьком. Скажімо, він мріє побудувати хмарочоси, які здатні будуть у разі теракту миттєво опуститися під землю, і тоді кожен буде в безпеці. На 14 сторінках такого потоку спогадів — марень — мрій відтворено мовно-мисленнєвий світ загалом-то благополучної, розвинутої дитини постіндустріальної доби, винахідливої й розважливої і водночас чутливої й поетичної, перейнятої постійним почуттям своєї непоправної втрати (*weird* — одне з визначальних слів твору).

Для відображення алієнованості хлопця від традиційної дитячої аудиторії автор використовує оригінальний прийом — постановку “Гамлета” на шкільній сцені. Оскар усвідомлює, що це була “по-справжньому адаптована версія, тому що справжній “Гамлет” задовгий і занадто складний, а більшість нашого класу має ADD...” (142), В.Шекспір, як і будь-який метанаратив історії, його однокласникам недоступний.

Тому вся сила дитячих емоцій самотнього хлопця зосереджена на батькові. Батько — постійно з червоним олівцем у руках, аби виправляти помилки, допущені в текстах, які він читає, завжди готовий замість простої відповіді на питання сина спрямувати його розум на пошуки відповіді, бо девізом виховання вважав слова “шукай і думай”.

Спогади хлопчика — про найважливіше. Адже нічні діалоги з батьком (це саме

він, а не мати, приходив до сина “підбити підсумки дня”) були про найцікавіше і найсуттєвіше, про походження й сенс життя. В останній вечір, який вони провели разом, відбувається розмова про шостий район (borough) Нью-Йорка: виявляється, що хлопчик нічого не знає про місто, в якому живе, і фактично цим задано рух сюжету.

Вихід зі ступору (одна з двох сюжетних ліній роману), в якому опинилася дитина, відповідає всім канонам зображення американського невинного Адама: знайшовши у схованці батька таємничий ключ у конверті з не менш таємничим написом “Чорний”, хлопчик вирішує знайти адресата чи власника цих речей. Оскар упевнений, що це допоможе дізнатися останню правду про батька. Метикуватий син епохи розуму йде закономірним шляхом енциклопедиста: спочатку через Інтернет він дізнається, що в Нью-Йорку 162 мільйони замків, потім його дорожньою картою стає телефонний довідник Нью-Йорка, з якого з’ясувалося, що 472 абоненти мають прізвище Black, і мешкають вони за 216 адресами. З кожним із цих людей Оскар вирішив зустрітися у вільний від навчання в школі час, на що планує витратити три роки, адже ходити доведеться пішки в різні райони величезного й досі не знайомого мегаполісу. З цього починається своєрідна одіссея Оскара: він стикається з дорослим життям. І починається воно з брехні: невинний Адам уперше обманює матір, коли вирішує замість школи вирушити на пошуки замка для ключа. Далі вдаватися до обману, освоюючи дорослий простір і час. доведеться ще не раз, і завжди вимушено.

У Нью-Йорку герой роману Дж. С. Фоера зустрічається тільки з Блеками (Black – чорний, тоді як сам він носить лише білий одяг), тобто з “іншими”, з представниками різних суспільних прошарків – від епідеміолога до власника двох Пікассо, з людьми різних характерів і схильностей, із чарівними жінками та чоловіками поважного віку, скажімо, зі 103-літнім колишнім військовим кореспондентом. Ці зустрічі стають життєвими університетами Оскара. І разом із пізнанням усіх п’яти boroughs міста (шостий – то уявне ідеальне місце, де нью-йоркці почувалися “невинними Адамами”, здатними здійснити подвиг), він долучається до живої історії “по горизонталі”.

Провідну роль у цьому наративі відіграє топос замок-ключ, який спрацьовує на багатьох рівнях: від буквального, сказати б, фактографічного моменту (Оскар знаходить чоловіка, який через втрату ключа від сейфа із заповітом, того самого, що знайшов Оскар, не може вступити у володіння спадком), до “універсалізуючої” філософської інтерпретації закритого-відкритого, яку розгортає автор улюбленої книжки Оскара “Коротка історія часів” Стівен Хоукін (саме його герой роману Дж. С. Фоера пише першого листа, коли після “найгіршого дня” прагне хоч якось відновити своє повсякдення). Він навіть не сподівається на відповідь, адже адресат – така дивовижна персона, а сам хлопчик відчувається абсолютно пересічним: “Альберт Ейнштейн, мій герой, одного разу написав: “Наша ситуація така. Ми стоїмо перед закритою шухлядою, яку не можемо відкрити”. Я певен... що більшість космічного простору складається із чорної матерії. Невпевний баланс залежить від речей, яких ми ніколи не зможемо побачити, почути, відчуті запахів, посмакувати або доторкнутися. А від них залежить життя. Що таке реальність? Що нереально? Мабуть, цього не можна питати. Від чого залежить життя?” (2, 305).

Ходіння Нью-Йорком – то смислотворчий поліфункціональний прийом, до якого вдається автор. Його прототипом можна вважати основний компонент європейської казки. Провідний тут той самий елемент пізнання і факт ініціації героя. Проїшовши власноруч укладеною дорожньою картою міста, Оскар завдяки родичам і симпатикам, яких зустрів під час мандрів, наблизився до розв’язання своїх проблем, принаймні знайшов замок, який відкрився таємничим ключем.

Паралельний сюжетний пласт – життя родини Оскара Шелла. Дід і баба – німецькі іммігранти, які не сприйняли нацизму, були на все життя травмовані війною, бомбардуванням Дрездена (тут сам собою згадується Курт Воннегут з класичною “Бійнею № 5”). Унаслідок психологічної травми “нетипові” німці ніби

вибувають з історії безслідно: дід утратив голос, у баби дуже послабився зір. Лише Томас Шелл-молодший залишив після себе для сина голос на плівці та різні речі, які бажав передати нащадкам. Для старших предків, у яких знищено матеріальні ознаки минулого, особливого значення набуло письмове слово, єдиним способом ствердити себе стали листи, життя, виражене через текст.

Так **листи** набувають статусу одного з структуротворчих компонентів сюжету. Епістолярій Фоера різниться від своєрідного “роману в листах” Сола Беллоу не інтенціями (це також бажання героя виразити себе, заявити про себе, утекти від самотності), а адресованістю. Мозес Герцаг, професор філософії, пише листи до великих людей — живих і мертвих. Томас Шелл-старший пише листи своєму сину, якого ніколи не бачив, а баба — улюбленому внуку, з яким живе через вулицю і який їй найближчий, але стосунки з ним такі непрості. У тяжкий період життя Оскар також пише листи до людей абсолютно незнайомих, аби, оприявнивши себе, отримати відповідь як ствердження того, що ти справді реально існуєш на землі. Найближчі предки-родичі та численні Блеку і долучають хлопчика до людської спільноти, до історії.

Важливого значення набуває в романі ще й топос двері-ручки-вікна, що виконує роль з'єднувально-роз'єднувальної мембрани людської комунікації. Старше покоління виявляється менш гнучким: на кожній долоні німого діда написано по одному слову — “так” і “ні”. Отже, він знає тільки дві радикальні відповіді. Мабуть, і світ його поділяється на чорне і біле. Це дуже дивує Оскара, якого і батько, і мандри, і власний досвід навчили, що все у світі значно складніше, багатобарвніше, про що він і каже обурено знову знайденому дідові.

Утім родина Оскара ще не дуже глибоко вросла в американську історію, і тому автор прагне укорінити героя свого твору в американській культурі, її традиціях: інтертекстуальність становить незримий, але вагомий — чи не провідний — пласт фюерівської “позитивної програми”.

Твердження Е.Хемінгуея про те, що вся американська література вийшла з однієї книжки — з роману Марка Твена “Пригоди Гекльберрі Фінна”, яка ніби запропонувала ключ до інтерпретації національної літератури США, усім добре відоме. Центральна в цій книжці постать тінейджера, дитини, яка перебуває у стадії активного формування власної свідомості. У неї немає іншого підґрунтя, крім суспільства, в якому зростає. Але вона ще не задіяна в його механізми, а тому ніби придивляється до життя, обираючи власні орієнтири. До того ж у дитини немає приватної власності, що забезпечує її статус вільної особистості. Дитина як природний “невинний Адам” (що ввійшов в американську літературу разом із пуританською свідомістю батьків-фундаторів) органічно поєднує суб'єктно-об'єктні функції героя, стає тим, що згодом Генрі Джеймс назве “ідеальною перетворювальною свідомістю”.

Найближчий до Оскара Шелла з-поміж таких “невинних Адамів” — Холден Колфілд Дж. Д. Селінджера. Але якщо Холден краще почувається в дискурсі культури, літератури, ніж у реальному шкільному чи вуличному оточенні, то для Оскара Шелла незатишна будь-яка реальність, адже єдине товариство, де він почувається комфортно, єдине, як він кілька разів наголошує, джерело інформації — комп'ютер, безмежне й замкнене веб-паутиння. Отож уся нарративна стратегія автора спрямована на збереження людської природи хлопчика, на те, щоб його не поглинула комп'ютерна стихія, щоб не перейшов він у віртуальну реальність. Власне, великою мірою в цьому й полягає глибинна сутність його квесту за замком, який би відкривався таємничим ключем, знайденим у батьківській шафі на верхній полиці в голубій вазі в окремому конверті з написом “BLACK” (просто-таки як ключ від життя Змія-горинича...).

Але маленький ерудит-комп'ютерник не тільки далекий від світу казок, він виявляється на диво неосвіченим у всьому, що стосується історії, географії, дат, прізвищ, конкретики. Під час розмови зі старим Блеку Оскар усвідомлює, що багато чого не знає — від постаті Черчілля до Великої депресії. Отож про все це слід буде дізнатися через Інтернет. Познайомившись із родичами, про

існування яких раніше навіть не підозрював, герой Дж. С. Фора позбувається страшної спустошливої самотності, починає позбуватися він і страхів та фобій, навіть піднімається на дах уцілілого хмарочосу Емпайр стейт білдінг. А налагодження стосунків з матір'ю фактично повертає хлопчику моральне здоров'я. Адже воно повністю залежить від любові — і це основна тема кожного з фюерівських романів. Любов необхідна кожній людині як атмосфера для життя, для дихання, для виживання. Саме вона врешті-решт виступає глибинним підґрунтям тих пошуків, які веде Оскар Шелл, аби врятуватися від самотності й порожнечі. У мріях і мареннях він багаторазово і в різних напрямках — хронологічно непослідовно — відтворює свої стосунки з батьком і врешті розуміє, що на все життя залишилися з ним не тільки спомини про батька, а й його дух. У фіналі ж твору з'ясовується, що реалізація одиссеї Оскара була “оркестрована” і ґрунтовно підготовлена його матір'ю, отож хлопчик переконається, що має в житті незрадливу і найріднішу людину. До того ж відбувається осягнення ним реальності по горизонталі — “освоєння” Нью-Йорка, і по вертикалі — пізнання історії родини, що становить собою органічний фрагмент трагічної європейської новітньої історії. Тобто ліквідовано порожнечу, а отже, відкриваються перспективи для подальшого життя. Недаремно остання фраза роману — *We would have be safe* (Ми могли б врятуватися). Хоч модалність тут і умовна, але спасіння все ж можливе.

Наративна техніка Дж. С. Фюера — постмодерністська і постпостмодерністська, оригінальна, багата формами й новаціями. Оповідь як така за лексикою, семантикою, образним рядом, ритмікою різко різниться від письмового тексту, що автор увиразнює навіть графічно. Звісно, тут йому допомагає досвід гіпертекстуальності, досить поширений в американському інформаційному просторі. Творчо використовуючи напрацювання авторів гіпертекстів, молодий літератор, який і сам виріс у товаристві комп'ютера, уміло поєднує вербальний і візуальний ряди, успішно — значно посилюючи виражальні можливості тексту — використовує документ (або створений власноруч псевдодokument) і графічну гру, принцип нелінійності й відкритості тексту. Комбінаторика та простір інтертекстуальності — основні компоненти наративної стратегії автора ХХІ століття. Він успішно використовує паратекст (присвята *For NICOLE, my idea of beautiful* — камертон до тексту, пошук необхідної гармонії), залучаючи в тій самій тональності й невербальні сторінки (перша сторінка — гармонія, декор, у центрі — лампа-світло — життя; наступна картинка — зграя птахів — повторюється: птахи прилітають до старого Блека, як компанія душ його друзів і близьких, яких він так надовго пережив на землі; далі — стіна будинку чи частини хмарочоса з вікнами та балконами; це водночас і метафора “дому літератури з багатьма вікнами” Г.Джеймса — усі вони різні і з різним освітленням).

Автор — талановитий аранжувальник власного тексту — маніпулює компонентами заголовку “голосно” і “близько”, “надзвичайно” і “неймовірно”, поєднуючи їх по-різному в різних ситуаціях, аби оприявити ступінь комунікативності, взаємин людей за різних обставин.

Самі по собі пригоди абсолютно сучасного й водночас абсолютно дивного хлопчика, мабуть, не можуть слугувати захопливим дитячим читвом. Більш того, навіть їхній “притчевий рівень”, другий план, розрахований на дорослого читача, не приніс роману вже відомого автора очікуваного успіху. Тільки в реєстрі інтертекстуальності, вступаючи в “хімічну реакцію” з усім набутим культурним багажем читача-рецепієнта, розкодовується образ Оскара Шелла в континуумі американської традиції “невинного Адама”, який функціонує вже у ХХІ столітті. І тоді хлопчик “виходить” із площини цивілізаційної в культурну, що залишається єдиним носієм і рятівником гуманності, а отже, оберегом людського життя в постіндустріальну трагічну, катастрофічну для західної цивілізації добу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Потницьева Т.* Новейший завет от поколения Y // *Біблія і культура*. — Чернівці, 2004. — Вип. 6. — С. 166-172.

2. Фоеф Дж.С. Все ясно. – К., 2005.
3. Фоеф Дж.С. Полная иллюминация. – М., 2005.
4. Melnychuk A. Under Western Eyes: Images of Ukraine in Contemporary American Fiction // *American Literature* at the Edge of XX-XXI Centuries. – Kyiv, 2004. – PP. 426-444.
5. *Press Release*. Houghton Mifflin Company, 20.09.2007; file://C:/Documents%20Settings\Администратор\Мои% 20документы\мои...
6. *Updike J. Mixed and Messages* // *The New Yorker*. – March 14, 2005. ■

Юлія Ткачук

КОНТЕКСТ ДЛЯ КУЛЬТУРНОЇ КАТАСТРОФИ: РОМАН “НАДЗВИЧАЙНО ГОЛОСНО ТА НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО” ДЖ. С. ФОЕРА ЯК ПОШУК ІСТОРІЇ-ЗЦІЛЕННЯ

Авторка досліджує, як роман Джонатана Сафрана Фоера “Надзвичайно голосно та неймовірно близько” конструє пошук історії-зцілення, використовуючи різноманітні стратегії подолання травми та способи впорядкування приголомшливого досвіду терактів 11 вересня у форму наративу, який інкорпорує множинність індивідуальних реакцій, бореться з невимовним та вміщений у ширший міжкультурний контекст. У статті також простежено, як індивідуальні втрати проєктуються в загальний наратив відповіді культури на травматичну подію і підсумовано значення такої контекстуалізації для крос-культурної взаємодії.

Ключові слова: американська література, теракти 11 вересня, травма, переказ, контекстуалізація, міжкультурна взаємодія.

Yuliya Tkachuk. Contextualizing a cultural disaster: J.S.Foer's “Extremely Loud and Incredibly Close” as a quest for a healing story

The article explores how Jonathan Safran Foer's novel “Extremely Loud and Incredibly Close” (2005) constructs a quest for a healing story using different strategies for overcoming trauma and putting the overwhelming experience of 9/11 into a narrative that incorporates the multiplicity of individual responses, deals with the unspeakable, and situates itself in a larger cross-cultural context. It highlights that Foer's novel articulates a mutual dependence of language and experience, thereby demonstrating that the trauma, the story of it, and the healing come together. The essay also traces how individual losses are transcribed into the larger cultural narrative of a traumatic event, and draws the implications of narrativizing the disasters for the cross-cultural interaction.

Key words: American literature, 9/11, trauma, storytelling, contextualization, cross-cultural interaction.

Одне з правил ікебани – не підписувати квіткові композиції – сугерує, що безпосередній контакт із прекрасним наділяє глядача інтуїтивним розумінням його значення. Досвід жахливого ж, навпаки, захлинається в пошуку пояснень. Травматична подія штовхає індивіда в безлад емоцій, і лише упорядкувавши їх у вербальний опис, спантелечений суб'єкт здатний повернути собі розуміння власного я, навколишнього світу та події, що викликала шок. Роман Джонатана Сафрана Фоера “Надзвичайно голосно та неймовірно близько” (2005) – це спроба саме такого впорядкування пошуків можливості зцілення персонажів від душевних травм, зумовлених нападом терористів на Світовий торговий центр, переказування історії цієї трагедії.

Для початку звернімося до теорій про роль оповіді в подоланні наслідків травми. Здебільшого вони ґрунтуються на Фройдових дослідженнях про те, що травматичне завжди латентне, адже в момент трагедії свідомість людини значною мірою паралізована, отож вона (людина) нездатна зафіксувати власне подію або сприйняти себе як її учасника [6, 25]. Вона або заплющує очі, щоб не фіксувати те, що сталося, на когнітивному рівні (стратегія заперечення), або уявно усувається з простору події (стратегія уникнення). Однак будь-які відомості чи асоціації зумовлюють виникнення посттравматичних стресових розладів – неспокою, безсоння, нічних жахів, галюцинацій, нездатності радіти життю. Такі “вторгнення жахливого”, як стверджують дослідники [20, 27-28], свідчать про потребу подивитися у вічі трагедії, аби заповнити порожнину в тягlostі досвіду