

“Біографії” евангельських персонажів, створені світовою літературою, цілком переконливо демонструють багатоманітність підходів до загальновідомого канонічного матеріалу й відображають ті суттєві онтологічні та аксіологічні зрушення в індивідуальній і колективній свідомості, які характеризують історію сучасної цивілізації. Саме тому, на мою думку, літературні моделі евангельських колізій, створені в різні культурно-історичні епохи, зберігають своє значення і звучання, допомагають осмислити шляхи й роздоріжжя руху людства до гуманістичного майбутнього.

У літературних долях Юдіфі, Прометея, Едіпа, Іуди, Фауста, Дон Кіхота й багатьох інших традиційних персонажів у концентрованому вигляді відобразилося матеріальне й духовне життя людства в його найбільш значущих виявах, складні та інколи трагічні пошуки істини й багатозначність навколишнього світу. Саме тому традиційні сюжети, які містять у собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення. Багатьом традиційним сюжетам властива бінарна семантична опозиція, яка реалізується в дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан і його слуга та ін. Подібні сюжети можна назвати симетричними, оскільки парні персонажі, що визначають характер їх літературного функціонування, виражають два світорозуміння, наявність різних типів сприйняття дійсності.

Саме тому в літературі ХХ ст. традиційні сюжети функціонують не як “власність” культури, що створила їх, а, зберігаючи національну своєрідність протосюжету (сюжету-зразка), вони демонструють тенденцію до принципової інтернаціоналізації своїх формально-змістовних характеристик. Загальновідомість традиційних структур і понадчасова універсалізація їх проблематики визначають той факт, що різні національні культури звертаються до них у певні історичні епохи, трактують у подібних ідейно-тематичних аспектах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Анненский И.* Античный миф в современной французской поэзии // *Гермес.* – 1908. – №7.
2. *Дильтей В.* Описательная психология. – М., 1924.
3. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
4. *Няццу А.* Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы, 1999.
5. *Няццу А.* Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе: Ч.1. – Черновцы, 1999.
6. *Няццу А.* Поэтика современной фантастики: Ч.1. – Черновцы, 2002.
7. *Няццу А.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы, 2007.
8. *Филдинг Г.* Дон Кихот в Англии // *Английская комедия XVII-XVIII веков: Антология.* – М., 1989.
9. *Чапек К.* Как делается мировая литература // *Собр. соч.: В 7 т.* – М., 1977. – Т.7.
10. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. – М., 1991.

Наталія Висоцька

СТРАТЕГІЇ (РЕ)КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ США (романи про Громадянську війну 1861–1865 рр.)

У статті з урахуванням різноманітних філософських та соціально-культурних чинників, що зумовлюють сучасні уявлення про історичний процес, проаналізовано три романи про Громадянську війну у США, що вийшли друком на початку ХХІ ст., – “Марч” Дж.Брукс (2005), “Амальгамна полька” Ст.Райта (2006) та “Марш” Е.Доктороу (2005). Розглядаються причини звернення американських письменників саме до цього періоду в історії країни, висвітлено традиційні та інноваційні риси в трактуванні подій війни, інтерпретовано художні стратегії, розгорнуті в кожному з романів. Робиться висновок про свідомий підхід авторів до історії як до певною мірою текстуального конструкту.

Ключові слова: історія, Громадянська війна, США, текстуальний конструкт, гендерний та расовий аспекти.

Natalia Vysotska. (Re)constructing national history in contemporary American fiction: Civil War novels

Taking into account diverse philosophical and socio-cultural factors determining the contemporary vision of the historical process, the essay dwells on three novels focusing on the 1861-1865 war in the USA and published in the early 21st century – Geraldine Brooks' "March" (2005), Stephen Wright's "Amalgamation Polka" (2006) and E.L.Doctorow's "March" (2005). The author contemplates the reasons impelling American authors to center in this particular period of the national history, highlights the traditional and innovative aspects in treating the events of the war, and explores the fictional strategies deployed in each novel. It is argued that the writers in question espouse, albeit partially, the view of history as a textual construct.

Key words: history, Civil War, USA, textual construct, gender and racial aspects.

Історія (насамперед вітчизняна) успішно конкурує із сучасністю за місце в літературі США останніх років. Щоб переконатися в цьому, достатньо хоча б ознайомитися зі списком романів, удостоєних у новому столітті Пулітцерівської премії. "Неймовірні пригоди Каваліра і Клея" М.Чейбона (2001), "Відомий світ" Е.Джонса (2004), "Гілеад" М.Робінсон (2005), "Марч" Дж.Брукс (2006) різні за своєю жанровою природою, поетикою, колом порушених питань, однак у всіх цих творах здійснені спроби (від)творити той чи той (нерідко вельми віддалений) хронотоп американського минулого. До бурхливих дискусій призвів і роман-застереження Ф.Рота "Змова проти Америки" (2004), де розігрується альтернативний (і досить похмурий) сценарій розвитку подій у країні під час Другої Світової війни – одному з поворотних моментів в історії США.

З одного боку, прагнення літераторів у непростий для Америки період озирнутися назад (що, на думку авторів, дозволяє водночас і зазирнути вперед) корелює з національною традицією, де, за спостереженням К.Стеценко, "панівною точкою зору на історію є уявлення про взаємозв'язок і взаємозалежність часів" [1, 3]. М.Александр своєю чергою вбачає у літературі США тенденцію знов і знов повертатися до самого концепту "Америци" 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 міфом [3, 126]. Історія при цьому антропологізується, реалізуючись 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 розвінчання 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)" [12, 24].

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.Джеймсона, "позбавлене будь-якого історизму" [7, 18], 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 плаского набору чи довільної послідовності миттєвостей теперішнього; *постійне теперішнє* (курсив автора. – Н.В.)" [4, 24].

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 угоджується з постмодерністським пафосом надання “слова” суб’єктам історії, раніше позбавленим його.

Отже, прочитання будь-якого сьогодинішнього тексту, пов’язаного з історією, має враховувати той факт, що кожний такий текст – це поле перетину та взаємодії різноспрямованих векторів, де домінування якогось із них визначається в 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 із них – уже згаданий роман Дж.Брукс “Марч” (“March”, 2005); авторство другого належить не дуже відомому в нас Стівену Райту (“Амальгамна 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”. 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” [9, 277]. 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 уможливилось 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 у 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, ідеться 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 країну [11, 82]. 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 й хаосу, безглузду людську бійню – був художньо обґрунтований наприкінці XIX ст. ще Стівеном Крейнном (“Червоний знак звитяги”, 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, і вибухонебезпечність) загальноамериканської цивілізації, яка утворилася в результаті війни. Усі три автори (знову ж таки, наслідуючи Крейна, а можливо, і Хемінгуея) 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 іде 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 в центр оповіді Марча – батька “маленьких жінок” з однойменного роману Луїзи Мей Олкотт (1868), що давно став дитячою класикою. Під пером нашої сучасниці впорядкований світ Олкотт набуває тривожного модусу, водночас неминуче змінюючись у своїх головних параметрах. І хоча книжку Брукс можна читати як самостійний твір, саме знання претексту викреслає іскру під час її рецепції. “Амальгамна полька” Райта (втім, як і “Марч”) – це своєрідний Bildungsroman (“роман виховання”), 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 і призначення на роль фокалізатора наївного і прекраснодушного героя (що, безумовно, відсилає читача й до “Симпліссімуса”, і до вольтерівського “Кандида”). На відміну від Брукс і Райта Доктороу віддає перевагу не “доцентровій”, а “відцентровій” романичній 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 багатofігурної мозаїки.

Придивимось ближче до кожного з текстуальних світів. Джерелом наснаги 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 із 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” [5, 276]. 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.

Дж.Брукс зберігає пов’язані з героєм сюжетні вузли першотексту, заповнюючи лакуни між ними власною версією пережитого ним на війні. Роман складається з двох частин, до того ж наратори в них різні – 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 додоמו 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 мисленнєвим щоденником, де “реальність” постає в усій своїй неприхованій жорстокості 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 асоціюється у свідомості Марча з кривавими розводами у збаламученій солдатськими чоботами річці після нищівного розгрому північан у Боллз-Блафф.

Умовно-теперешній час оповіді Марча чергується з 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-господар, безтурботні чорні раби на тлі чуттєвої південної природи, красуня мулатка Грейс – усе це стереотипи, відомі за творами письменників-південців. Не менш стереотипне і 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” [5, 25-26]. Ілюзію долученості до вищого способу життя брутально руйнує миттєва та нещадна реакція господаря на спробу юного Марча навчити грамоті негритянську дівчинку – його проганяють як злочинця (переосмислення едемського міфа про вигнання з раю за потяг до знання). Саме пережите героєм потрясіння, його жах від власної “моральної сліпоты”, від того, що він піддався спокусі “скуштувати привабливі плоди заснованої на рабстві системи”, спонукають його в майбутньому стати священиком та аболіціоністом.

Відчутно лунає в романі тема расизму армії північан. “Пронегритянські” погляди Марча чужі для більшості солдатів і офіцерів, що воюють поруч із 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 в них роботу” [5, 70]. 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 unikнув смерті, потрапляє до вашінгтонського шпиталю – втративши ілюзії, зламаний, внутрішньо змертвілий. Так реалізується авторський варіант американської міфологеми “Нового Адаму”, “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 в романі 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 друзів, що опинився у скруті” [2, 43]. 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 виривається 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” [5, 131]. Мотив “меншості”, заявлений у назві першотексту Олкотт, розвивається у Брукс через гендерне перевернення, 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” [5, 263].

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 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” [5, 210]. 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” [5, 216]. 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 сюжетно- та смислотворчу функцію у Брукс виконують чорні персонажі, що, безсумнівно, відрізняє її твір від романів про Громадянську війну кінця ХІХ – початку ХХ 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, і намагатися творити добро, на яке здатні твої руки, для людей, які зустрічаються на твоєму шляху” [5, 268]. 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” “елейне й викликає ніяковість” [8, 11]. Проте не виключено, що перед нами свідомий інтертекстуальний прийом – стилізація під сентиментально-романтичне аболіціоністське письмо останньої третини ХІХ 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. Певедінка 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 – милуючися 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-пітьми – у сутінках, що насуваються, Маргарет запалює лампу, і “на мить все залито сьйвом”, що можна трактувати як надію на “воскресіння” Марча.

Художній світ “Амальгамної 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 нором з прихованими проходами, таємними сходами, панелями, що відсуваються, проваллями в підлозі та споглядальними отворами, просверленими в обшивці стін на різних рівнях, звідки періодично виглядали позбавлені тіл очні яблука, схожі на живі деталі декору” [13, 19]. 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 уродженця 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 боєвого хрещення Ліберті обрано битву при Антіетам-Крік – “накривавіший день війни”, де загинуло з обох боків понад 4 тисячі солдатів, а ще 18 тисяч отримали поранення [10, 165]. “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” [13, 179]. Винесена в назву “полька” виявляється наскрізним образом роману: це зловісний і 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” [13, 181]. 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?” [13, 190]. Як і Брукс, Райт відчуває, що з півторастолітньої відстані можна дозволити собі оплакувати “хлопчиків” обох ворожих таборів.

Водночас роман не втрачає з поля зору ядра конфлікту – расової проблеми, що відіграє в ньому важливу сюжетотворчу роль. Суто американський мотив змішування, амальгами, синтезу – національностей, рас, статей, способів життя – проходить крізь весь текст, набуваючи в ньому то зловісно-фантастичного, то обнадійливого забарвлення. Його паратекстуальні виміри охоплюють не лише заголовок, а й епіграф – фрагмент газетної статті, де якийсь масачусетський 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 він’етка, що зображує зовсім іншу, моторошну у 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 негритьянкою 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...” [13, 5]. Фантастичне виявляється в перверзійному 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 свинця. Далі він розвивається в сюжетній лінії перебування Ліберті на плантації свого діда, південця й негронависника. Тут розгортаються найгротесковіші сцени роману. Дід бачить у чорній расі – “тупий від народження, варварській за своїми 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 мотиг, убрана у сліпучо-білий муслин 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” усіх 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 божевілля?” [13, 240]. 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” [13, 311]. 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 персонажа перед атакою і під час її. Якщо перед боєм він притлумлює свій острах 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” [13, 178]. Особливо чітко ідеалізм як національна риса американців виокремлюється під час суперечки про найефективніший стимул, що спонукає людину до праці; якщо англієць вагається, віддати перевагу грошам або батогу (*lucre or lash*), то для американця набагато потужнішим імпульсом є любов (*love*). Що й призводить англійця до узагальнення щодо національного характеру своїх колишніх співгромадян: “Ох, вже ці американці! Не можеш їм не дивуватися. Пошкрябай механіка, і знайдеш всередині мрійника” [13, 304].

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 в нього вдома “гніздо ніггерів”, тобто “підземна залізниця” (таємний перехід рабів з південних штатів у вільні північні). Та й у федеральній армії його нерідко обзивають негрлюбом. 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” [13, 198].

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. Біжуть, 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” [13, 181]. 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

викований з матеріалу набагато міцнішого, ніж будь-яке залізо. Кандали можуть набирати різного вигляду. І ось чому ми [тобто Південь. – Н.В.] б'ємося, сер, – за свободу, лише за свободу” [13, 285]. 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 (достатньо 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” [13, 323].

Залишаючись у межах традиції нещадно-відвертого зображення Громадянської війни як торжества хаосу та абсурду, Доктору подає у своєму багатоплановому романі філософію одного з її аспектів – маршу, армії в русі. Її відтворено на всіх художніх площинах: кидок частин під командуванням Шермана з Джорджії через Південну Кароліну до Північної зумовлює композиційну побудову книжки, три частини котрої відповідають проходженню війська через кожний з трьох штатів. На рівні нарації ідея руху передається своєрідним ритмом оповіді, а в ідейній площині пов'язана з “номадичною свідомістю” персонажів, “що носять свій світ із собою”. Його 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” [6, 61]. 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 зціплення з дорогою та вусики-щупи. “Цей колосальний організм, що пожирає все на своєму шляху, приводиться у рух маленьким мізком – 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” [6, 62].

Рухомий світ “Марша” (як і інших творів Доктору) 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 другого фокалізатора, і з цих різних бачень і складається стереоскопічна панорама воєнних буднів (толстовський прийом).

Расова й гендерна складові, що нерідко переплітаються між собою, фігурують у “хроніці” Доктору не меншою мірою, ніж у його колег. Так, один із наскрізних персонажів 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. Одрразу після краху життєустрою 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...” [6, 256]. 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 виявів почуттів – як ваду. І Емілі насмілюється вирушити в самостійне життя – останній раз на сторінках роману ми бачимо її вихователькою у притулку для знедолених війною дітей.

Докторою (це очевидно з його попередніх творів) завжди цікавився неоднозначними наслідками науково-технічного прогресу. Як і в 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 нутрощі тіла аж до кісток” [6, 59], – 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” [6, 359]. Отже, письменник відмовляє історії в лінійному, поступальному русі, підкреслюючи циклічність її розгортання (що утворює продуктивну напругу з загальною лінійною моделлю наративу). Ще одним елементом прогресу виступає 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” [6, 203]. 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 та 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, у 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” [6, 198]. Невипадково саме крізь об’єктив фотоапарата здійснює замах на Шермана один із 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 теперешньому рівні його свідомості. 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 справедливу справу, це була просто війна в чистому вигляді, нісенітний шал мас, позбавлений будь-якої причини, ідеї чи морального принципу” [6, 298]. Остаточну крапку саме в такому баченні Громадянської війни ставить останній образ роману – зачеплені 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 актуальних 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 заплутаного клубка різноспрямованих людських воель, бажань і мотивів, з котрого тчеться т. зв. "історія".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Стеценко Е.* Судьбы Америки в современном романе США. – М., 1994.
2. *Alcott L.M.* Little Women. – New York, 1947.
3. *Alexander M.* Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodern British and American Fiction. – London; New York, 1990.
4. *Bauman Z.* From Pilgrim to Tourist // *Questions of Cultural Identity.* – London, 1996.
5. *Brooks G.* March. – New York, 2005.
6. *Doctorow E.L.* The March. – New York, 2005.
7. *Jameson F.* Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, 1991.
8. *Mallon Th.* Pictures from a Peculiar Institution // *The New York Times Book Review.* – 2005. – March 27.
9. *A Nineteenth Century American Reader.* – Washington, D.C., 1989.
10. *An Outline of American History.* – Washington, D.C., 1994.
11. *Renshon St.* The 50% American: Immigration and National Identity in an Age of Terror. – Washington, D.C., 2005.
12. *White H.* The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. – Baltimore; London, 1987.
13. *Wright St.* The Amalgamation Polka. – New York, 2006.

Олена Ставнича

СОЦІАЛЬНИЙ МІФ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ВИМІРІ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Стаття висвітлює проблему використання соціологічного поняття "соціальний міф" у сучасному літературознавстві. Термінологічна невизначеність і численність тлумачень дефініції "соціальний міф", відсутність її літературознавчої інтерпретації зумовлюють актуальність цієї наукової розвідки. Авторка обґрунтовує необхідність і природність інтеграції поняття "соціальний міф" у категоріальний апарат літературознавчо-соціологічних досліджень, формулює визначення терміна з урахуванням літературознавчої специфіки, окреслює сутнісні характеристики й функції соціального міфу, подає одну з можливих типологізацій сучасних соціальних міфів у літературно-художньому вимірі.

Ключові слова: соціальний міф, концептуалізаційна роль міфу, поліміфологічність суспільної свідомості, функції і структура соціального міфу.

Olena Stavnycha. The social myth in contemporary literary criticism (the terminological aspect)

This article focuses upon the usage of the sociological notion "social myth" in contemporary literary criticism. The notion's terminological vagueness and the multiplicity of its definitions as well as the absence of any reliable criteria concerning its usage by literary critics ensure the topicality of this research. Its author substantiates the necessity and the naturalness of the notion's integration into the cognitive apparatus of literary sociology, offers a definition of "social myth" allowing for the specifics of its usage within the literary criticism paradigm, points out the essential features and functions of social myths, and provides one of the possible classifications of the social myths circulating in contemporary literary discourse.

Key words: social myth, myth's conceptual role, polymythology of social consciousness, functions and structure of social myths.

Деструкція радянської ідеологічної системи наприкінці ХХ століття зумовила тимчасовий "міфологічний вакуум", бо "знищення одного міфу обов'язково вимагає заміщення іншим" [7, 30]. Відповідно процеси деміфологізації (руйнування тоталітарного міфу) синхронізувалися з процесами міфологізації (творення нових міфів). Оскільки "механізм міфотворчості активно діє саме в перехідні епохи і кризові періоди, коли "хаос" сучасності ще не відрефлексовано і його осягнення