

# Зарубіжна література

Наталія Овчаренко

УДК 821. 111. (71) – 3.09

## СИНКРЕТИЗМ ХУДОЖНІХ СИСТЕМ (НА МАТЕРІАЛІ КАНАДСЬКОЇ ПРОЗИ)

У статті аналізуються стратегії синкретизму в художньому полі англомовної канадської прози з акцентом на процесі формування феномену ідентичності в постколоніальному мультикультурному світі. Досліджено запозичення і взаємодію елементів різних видів мистецтва в літературному дискурсі на прикладі текстів відомих канадських письменників.

*Ключові слова:* колаж, література, малярство, синестезія, синкретизм.

*Nataliya Ovcharenko. Syncretism of art systems (based on Canadian fiction)*

The article is aimed to analyse the strategies of syncretism in Canadian literary field, thus stressing the specifics of identity formation in the postcolonial and multicultural world. The borrowings and the interaction of different art forms in the literary discourse are investigated on the model of some prominent Canadian writers' texts.

*Key words:* collage, literature, painting, synesthesia, syncretism.

Суперечлива картина світобудови останніх десятиліть трансформувалася в багатозначну, почасти еkleктичну, структуру. Очевидним виразником (і її породженням водночас), як відомо, стала культурна модель постмодернізму із властивою їй контамінацією художніх засобів, жанрів, видів мистецтва й літератури. “У добу, коли постмодерна естетична свідомість безтрепетно руйнує кордони не лише між жанрами та родами, а й між видами мистецтва, – зазначає Н. Висоцька, – на часі для гуманітарних студій постало дослідження феномену інтермедіальності, тобто “запозичення” різними мистецтвами одне в одного характерних зображувально-виражальних засобів та їхнє функціонування у принципово іншій художній системі” [1, 170]. Їхнє взаємопроникнення і взаємодія стали вагомою координатою культури другої половини минулого століття, набули суттєвої питомої ваги у продукуванні безлічі нових варіантів і типів художньо-естетичного втілення важливих життєвих проблем.

Синкретизм (поєднання різних художніх форм вираження) сполучений із синестезією (поширений термін у психології, котрий означає сприйняття переживання двох чи більше типів відчуттів). Стосовно художньої літератури термін застосовують для передачі одного виду чуттєвого сприйняття (наприклад, візуального) засобами якогось іншого (наприклад, аудіо). У такий спосіб колір пов'язується зі звуком, запах – із колористичною гамою тощо. До синестетичної образності вдавалися поети ще від часів Гомера. Більш системною вона стала в добу романтизму, а найчастіше її застосовували французькі символісти середини й кінця ХІХ ст. (Ш. Бодлер, А. Рембо).

Сто років потому “взаємопроникнення елементів, що походять з різних семіотичних систем” [1, 170], набули рис так званого бриколажу (К. Леві-Стросс), згідно з яким художні образи, об'єднані в нові системи, набувають нових значень через низку трансформацій.

Мультикультурна парадигма канадського суспільства, яка корелюється з постколоніальним теоретичним полем, своєрідною матрицею наклалася на психологічні установки канадців, водночас фрагментизуючи їхнє суспільство з погляду його багатоетнічності й позиціонуючи як органічну суспільну єдність, котру, за всієї різноманітності, поєднує спільна належність американському континенту. На цій бінарній опозиції й вибудовується мозаїчний колаж загальноканадської ідентичності, що визначив магістральну національну міфологічну модель. Чи не в цьому пошукові канадцами самих себе і свого коріння, що просувався крізь етнічне, національне, расове, а відтак загальнокультурне розмаїття й художньо-естетичні парадигми постмодернізму, криються витoki канадського літературно-мистецького колажу? І чи не тому канадській культурі, що особливо виразно виявила себе в контексті світової приблизно в середині ХХ ст., властивий синкретизм? Подібна характеристика на той час визначила мейнстрим літератури країни й не втрачає своєї актуальності до сьогодні.

Ще у п'ятдесяті роки минулого століття в Торонто сформувалися групи художників (Г. Таун, О. Кахне, В. Ярвуд, К. Накамура, Ч. Плейс та ін.), авангардистська творчість яких стала викликом загальноприйнятим суспільним нормам. Їхній доробок цілком підпадав під логічне твердження, що повоєнний період вирізнявся розквітом формального експерименту в мистецтві через те, що, за словами М. Бредбері, "війну можна визнати за апокаліптичний момент переходу до нового життя" [9, 51]. Ці митці виявляли "загальний стандарт художньої єдності" [14, 177].

Як відомо, техніку колажу (від французького *coller* – наклеювання на будь-яку основу різноколірних і різнофактурних матеріалів) уперше було вжито в Китаї з винайденням паперу, приблизно у III – II ст. до н. е. Інтерес до колажу загострився в середньовічній Європі XIII ст. У XV – XVI ст. листовим золотом почали оздоблювати готичні собори, а самоцвітами й перлинами – скульптурні зображення Ісуса Христа й ікони. У XIX ст. колаж як техніка аплікації набув популярності в середовищі любителів прикрашати родинні фотоальбоми та книги. Тоді ж колаж, застосований художниками, зводився до склеювання різних предметів із поверхнею картини і з цього погляду міг частково тлумачитися як засіб, що пов'язував образотворче мистецтво і скульптуру.

Художня концепція колажу асоціюється з початком становлення модернізму. Першим ужив колаж у своїх творах П. Пікассо (картини, написані олією) і Ж. Брак (малюнки вугільним олівцем). Сюрреалісти й кубісти дуже широко вдавалися до цього засобу, розділяючи образ на площини, що згодом поєднувалися в іншому порядку, чи застосовували так званий паралельний колаж. Автори "колажу полотен" (англієць Джон Ролкер, американка Джейн Френк) руйнували свої картини, щоби склеїти одержані шматки в непередбачуваний спосіб і породити новий твір. Існувало багато видів колажу, до яких, крім згаданих, належать колаж із дерева, фотомонтаж, газетні розклейки (*paste-ups*) тощо. Перелічити творчі манери фотохудожників неможливо, як і зразки їхньої техніки. Практика колажу активно ввійшла й до мистецтва архітектури (переважно це стосується міських забудов). Невичерпні його варіанти надає сьогодні комп'ютерна графіка.

У другій половині ХХ ст. концепція колажу "перетнула" кордони візуального мистецтва, заповонивши музичну сферу, доступ до якої здобула завдяки технікам звукозапису. "Колажна музика" стала нормою поп-стилю, особливо в реп, хіп-хоп і електронній музиці.

Колаж у літературних творах має багато вимірів і своєрідних технік. Це й так звані "колажні романи" (*collage novels*), "художні образи яких запозичені

з інших публікацій, слідуючи в сукупності темі наративу” [10], і “видозмінена книга” (altered books, автори творів такого зразка – американець Джеймс Аллен, канадець Гай Лараме, англійка Джорджія Рассел), і так звані “художні книги” (artist books). На межі літератури та образотворчого мистецтва розташувався жанр коміксів.

У термінологічному значенні колаж пояснює тип “нашаровування”, “напластування” ідей та образів у літературно-художньому полі того чи того твору. Тож не дивно, що згадані канадські художники-авангардисти захопилися музикою, створивши джазовий колектив АЖВ (Artists Jazz Band). Саме тут перетнулися музика, візуальне мистецтво й мова. “Ми щасливі, – говорили вони. – Це щось на зразок свободи. Ми маємо нагоду творити культуру” [11, 184].

Отже, не дарма онтарійські групи художників-авангардистів стали такими популярними, що дослідники згодом почали кваліфікувати їх як “національний міф” [11, 184]. Так звана “Група Семи”, яку очолював Том Томпсон, пропагувала автентичне національне мистецтво, “Художники Одинадцятки” (Джек Буш, Гарольд Таун, Вільям Рональд та ін.) набули популярності через застосування засобів, що увиразнювали канадський менталітет як своєрідний інтертекст. На американському континенті в ті часи саме канадські художники зуміли найкритичніше, найяскравіше сформулювати засади ідеологічного й духовного мейнстріму, який уже в 70-ті роки в літературній критиці та в художній літературі зорганізуються в поняття “ідентичності” (Н. Фрай, М. Етвуд, Д. Пейсі, Ф. Дейві) в умовах впливу до певної міри ворожої (адже політично й психологічно домінантної) культури США. Подібні процеси відбувалися й у Західній Європі (М. Фріш, І. Бахман).

Психологічна й соціальна ідентичність пов’язана з ідентичністю художньою, котра, на думку Т. Гаврилів, “мислиться як 1) ідентичність художнього простору; 2) ідентичність художнього жанру; 3) ідентичність художньої фігури” [2, 23-24]. Художній простір – це “система смислів і образів, які виростають як зі значення елементів, так і з їхньої взаємодії та значення структури, якою вони об’єднані, а також властивостей цієї структури. Під художнім простором ми розуміємо функціонування художнього тексту” [2, 24].

Канадський художній текст функціонує як синкретична система, і, на думку провідних митців і літераторів країни, канадська “любов до синтезу” (М. Етвуд) виросла саме із прагнення до національної ідентичності. А звідси – і до бажання охопити єдиним поглядом, об’єднати нібито розрізнені галузі культури як такої, що водночас відбиває і творить національний менталітет через спільне функціонування засобів, властивих різним художнім системам. Крім того, у сучасній західній літературі “дослідження взаємодії кодів різних мистецтв у єдиному художньому просторі набуває популярність з точки зору інтермедіального аспекта вивчення поетики літературного твору” [4, 310].

Канони малярства в середині ХХ ст. були вже більш окресленими порівняно з канонами літературними, що залишалися ще на стадії становлення. Проте вже з 1967 по 1970 рр. на канадській загальнокультурній сцені з’явилися імена письменників, творчість яких і склала згадуваний мейнстрим. Це Т. Фіндлі (“Останні з безумців”), М. Енджел (“Зошит Сари Бастард”), А. Мунро (“Танок щасливих тіней”), М. Етвуд (“Жінка, яку можна з’їсти”), Г. Гібсон (“П’ять ніг”), М. Коен (“Корсонілофф”), М. Ондаатжі (“Збірка праць Хлопця Біллі”), Х. Гарнер (“Кеббіджтаун”), Р. Дейвіс (“П’ятий поза сценою”) та ін.

Бум національної ідеї в малярстві почав захоплювати й канадський літературний простір. Саме тоді, на зламі шістдесятих-сімдесятих років, утворився, за образним висловом Дж. Кука, “шлюб пера і пензля” [11, 184]. То

більше, що обидва види мистецтва поєднували у своєму доробку такі художники й письменники, як, наприклад, М. Ондаатжі та Тоні Уркхарт. Власноруч ілюструвала свої збірки віршів і Маргарет Етвуд. Відтоді ці письменники поєднали літературу з візуальним мистецтвом, яке органічно “вплетено” до їхніх творів. У канадській культурі намітився й зворотній процес, адже подібна тенденція характерна й для малярів. Н. Фрай зауважив, що члени “Групи Семи” “як на художників, добре володіли словом”, а, зокрема, Артур Лісмер писав так добре, що став відомим у сфері канадського мистецтва [19, 3]. До цієї когорти належали також художники Г. Таун і Дж. Чемберс, відомий своїми оповіданнями й віршами, які публікував у журналі “Алфавет”. А Грег Карноу був ще й музичним критиком. Отже, генерація зрілих літераторів виросла, власне, з культури, де домінували візуальні види мистецтва, чиї паттерни суттєво визначили їхню подальшу творчість.

Твір (чи то образотворчий, чи то музичний), виконаний із застосуванням техніки колажу, вирізняється сукупністю введених у нього стилістично чужих одне одному фрагментів з інших творів, а також елементів інших видів, жанрів мистецтва. У літературному творі внаслідок такого поєднання одержуємо своєрідний гештальт тексту, який становить органічну суму різномірних елементів, поєднаних в образно-подієву цілісність у межах єдиної визначальної ідеї і теми.

Малярство і література, доповнюючи одне одного як різні, проте з багатьма спільними знаменниками художні системи, стали тією єдністю, котра допомагає повніше й глибше зрозуміти, сприйняти і змалювати реальний життєпростір творців та їхніх героїв.

Канадський дослідник В. Сейнер пояснює явище подібного синкретизму, звертаючись до таких метафор, як “німа поезія” та “поезія як постать, що розмовляє”. Згідно із Сейнером, картина, що розмовляє, – це майже особистість, а “спроба перетнути кордон між одним мистецтвом та іншим є спробою розмити кордони між мистецтвом та життям” [26, 5]. Посилаючись на думки А. Бергсона, Р. Роллана, К.-Г. Юнга, Л. Генералюк переконливо доводить існування “нерозривності тла культури, єдиного синкретичного поля, в якому існують усі види мистецтва” [3, 47].

Комбінація вигадки й реальності в доробку художників і літераторів до певної міри віддзеркалює теоретико-міфологічний підхід, запропонований Н. Фраєм; учений відстоював позицію, що “всесвіт літератури і мистецтва в цілому сам по собі самодостатній”. За його теорією, мистецтво постає “другою натурою”, яку створює людина для самоствердження [12, 598].

Г. Таун, застосовуючи колаж для заперечення будь-яких систем, увиразнює якнайтипівішу характеристику онтарійських авангардистів його покоління. Наслідуючи Тауна, вони вдавалися саме до такої форми, маючи на меті спробувати вирішити питання: як мистецтво віддзеркалює реальність? Складаючи до купи різноманітні предмети, що належать навколишньому світові, вони порушували структуру *мистецтва*, змішуючи його з реальними деталями *життя*.

Художники з Онтаріо також часто зверталися й до ще більш вільної форми, що вмщувала елементи, котрі поєднували в одній конструкції чи то природні, чи то виготовлені людиною матеріали, предмети чи фрагменти, призначення яких було далеким від мистецтва. Ці колажі становили собою комбінації з деталей розбитих автомобілів (Чемберлен), непоєднаних, здавалося б, речей побуту (Раушенбергер), скульптур із брухту (Станкевич). Останній, зокрема, у такий спосіб намагався репрезентувати “брухт” цивілізації. У своїх колажах ці художники дуже своєрідно втілювали спільне бажання до змішування культури

з реальним життям. “Письмо як малюнок – малюнок як письмо припускає синтез традиційно відокремлених літературної і візуальної сфер, поєднуючи їх у свого роду ковдру із клаптів” [16, 42], – пише М. Флемінг, увиразнюючи цією метафорою спільні риси візуальної поезії і пластичного мистецтва.

У 60-і рр. Грег Карноу у свою роботу “Вигляд госпіталю Вікторії” вмонтував запитання: “Ви читаєте чи лише дивитесь?”. Цим художник-авангардист висловив приховане припущення, що читання є першим етапом сприйняття, а малювання – це лише споглядання.

Для письменників, що на той час вийшли на канадську літературну арену, впоратися із властивими Карноу, Таунові, Лайнерові, Віландові засобами було неможливо через різні чинники, які визначили природу літератури й мистецтва. Тому й художні засоби письменники Х. Худ, Т. Фіндлі, Р. Дейвіс, М. Етвуд та ін. застосовували інакше.

До колажу як синкретичної форми в літературі вдавався Тімоті Фіндлі. Поряд із традиційними синкретичними формами, його “колаж” часто зводиться до дихотомії “вигадка-факт”. Конструюючи вигадані ситуації (кульмінацією в цьому разі постають обриси казкового дракона в романі “Війни”, що раптово вириває з густої імли й зникає в безвісті, або не встановлена наукою міфічна істота, що порушує водяну гладінь наприкінці роману “Знамениті останні слова”), автор не відходить і від заземленої фактографічності. Критика недарма завважила особливий характер міфологізму творів письменника [див.: 15, 187-205; 22, 58; 23, 70-79]. У них деталі реального світу (наприклад, епізоди відомої газової атаки в місті Іпр, мученицька загибель вояків у болотах та ін.) у поєднанні з художньою вигадкою слугують для творення власного художнього міфологізованого світу. Такий засіб канадський критик Дж. Кук вважає варіантом колажу [див.: 11].

Т. Фіндлі вдається до колажу й тоді, коли вводить у наратив творів серію фото та інтерв'ю, що “оживляють” події й водночас (як, зокрема, у романі “Війни”) нібито дають читачеві змогу “перепочити” від насиченої жорстокості війни на сторінках твору. У подібних текстах прочитуються документалістські традиції “літератури факту”. Але, фікціоналізуючись саме завдяки “накладанню” на факт іновидового матеріалу, той чи той дискурс набуває нового формату, видозмінюється, переходить у нову якість.

Ось як змальовано сцену візиту художниці Ванеси ван Хорн із роману Т. Фіндлі “Казати неправду” (“Telling the Lies”, 1986) до кімнати подруги: “Кімната була не схожа на інші. Більшість її кольорів стерті, рожеві, сірі й лілові, вікторіанські тіні – брунатного й зеленого кольорів. Запахи, які я ледь визначила і які склалися з ароматів садових квітів у вазах і пелюсток, закладених між книжковими сторінками, наповнювали її шухляди й шафу. Кімната наповнена візуальними скриками й шепотінням... фото її чоловіків – усі мертві – і жінок, що посміхаються, яких я ніколи раніше не бачила, у позбавлених смаку розмальованих від руки шарфах із Музею Метрополітен і в жахливих капелюшках – рожевих, як фламінго...”

Перед Ванессою, котра “з подачі” автора опиняється в центрі заплутаних подій твору, які змінюються зі швидкістю кінокадрів, стосунків дуже різних людей і часто протилежних оцінок одного й того самого явища, – місце, позначене сумішшю кольорів, фотографій, малюнків, речей, предметів мистецтва (“візуальних скриків і шепотіння”) – типовий колаж.

Роман Т. Фіндлі “Останні з безумців” (“Last of the Crazy People”, 1967) присвячено трагедії життя у світі, де відсутня логіка, єдність, інтеграція; його розрізнені художні елементи сполучено у своєрідний колаж. Герой роману малий Хукер знаходить у свого старшого брата Джилберта “списки дат і місць.



Списки зірок хокею, кіно, історичних постатей. Списки боїв, генералів, перемог. Списки поетів, драматургів, авторів. Списки випадків, реальних і уявних, днів народження, ювілеїв, свят". Ці списки супроводжені малюнками людських профілів. Джилберт організовує свої переліки в безсистемний алогічний колаж, що свідчить про його нездатність зібрати до купи й осмислити власне життя. Саме тотальна довтолюшня, отже, і внутрішня психологічна фрагментизація й приводить цього героя роману Фіндлі до самогубства.

Як бачимо, фрагментизація становить одну із суттєвих властивостей творів канадського письменника. Для більш органічної суцільності художнього матеріалу Т. Фіндлі запозичує кінематографічні засоби, перекладаючи їх мовою літературного наративу. На думку Н. Висоцької, поняття монтажу слугує "вирішальним художнім засобом кінематографа" [1, 175]. Перелічені нею засоби: "просторова конфігурація плину часу, принципова відносність та постійна зміна точки зору, а також чітко виражена перервність оповіді" [1, 177] – справили вплив і на творчість Т. Фіндлі. Так, Пілігрим – персонаж його однойменного роману ("Pilgrim", 2000) – міфологізована автором особистість, що не має однозначного жанрово-канонічного визначення й належить усім історичним епохам водночас. Пілігрим прагне смерті, здійснюючи численні спроби самогубства, та щоразу оживає, викликаючи в навколишніх жах. Він перевтілюється чи то в давньогрецького оракула, чи то в самого Леонардо да Вінчі, про якого, перебуваючи у ХХ ст., пише дисертацію. Він – вічний мандрівник історичними періодами чи то в чоловічій, чи то в жіночій подобі. Після чергової невдалої спроби піти із життя він потрапляє до божевільні, стає пацієнтом Карла Юнга. Наратив твору динамічно переходить від вигаданого письменником персонажа Пілігрима до реальної історичної особи Карла Юнга, а в межах авторської розповіді про Пілігрима – від одного до іншого історичного часу, зовні розпадаючись на окремі фрагменти, що, проте, у глибинному своєму значенні становлять суцільний дискурс. Із цією метою Т. Фіндлі застосовує засіб "повторного кадру", уміщуючи події багатьох років чи навіть століть у порівняно короткий час. Часовий і просторовий виміри при цьому зміщуються й утворюють складний багатовимірний колаж двох мистецьких форм.

Вербальний і візуальний тексти поєднав у своїй книжці "Обкладинка до обкладинки: Книга Майкла Сноу" (1975) художник М. Сноу. Кожний листок, а отже, кожні дві подвійні сторінки тексту розподілені автором так, що написане на одній повторюється у вигляді малюнка на звороті. Паралель між книжкою і художнім зображенням відбилась і на наративі письменників, які поєднали різні способи інтерпретації мистецьких форм. Такий тип інтерпретації властивий, зокрема, Маргарет Етвуд, яка, за її словами, "знайшла власну традицію" [7, 14]. Частково вона полягає в тому, що письменниця цілком професійно ілюструє власні твори, поєднуючи вербальне й візуальне у своєму доробку, а почасти в тому, що колаж у романах М. Етвуд позначається на їхньому змістові й вони "рухаються від упевненості до непевності" [див.: 11] в цінностях сучасної цивілізації. Так візуальний світ для Етвуд стає продуктивним шляхом пізнання реальності, яку часом важко буває передати через інші конструкції та системи.

Персонажі роману "Жінка, яку можна з'їсти" ("Edible Woman", 1969), художники-авангардисти, пропонують головній героїні спосіб життя, що є частиною субкультури. Заперечуючи традиційні норми, вони лишаються продуктом свого суспільства. Їх захоплюють проблеми на зразок "Порнографія у прерафаелітів", "Аліса в країні чудес" як книга сексуальної кризи" тощо. Подібні "дослідження" супроводжуються кітчевими ілюстраціями, а головна їхня мета полягає в розширенні визначення того, що споконвік уважається

мистецтвом, і знищенні кордонів між мистецтвом і реальним життям. Обидва ці імпульси поєднано у витворі головної героїні роману Меріен, яка випікає пиріг у формі оголеної жінки (“жінки, яку можна з’їсти”). І робить це саме тоді, коли доходить висновку, що мистецтво дає змогу не лише задовольнити чиїсь духовні запоти, а й змінити спосіб життя.

У романі М. Етвуд “Споглядання” (“Surfacing”, 1972) урбаністичний пейзаж змінюється на пасторальний – природне оточення північного Квебеку, де героїня шукає свого батька. У різних кутках острова вона знаходить залишені батьком малюнки: піктограми, змієподібні постаті. І згодом усвідомлює, що вони “позначають священні місця, де можна дізнатися правду”. Героїня переконана: людина малює не те, що існує в житті, а те, чого прагне. Фотографія для неї – непривабливий вид мистецтва, адже він лише фіксує реальність. Якщо фотографія неспроможна передати справжнє бачення світу, то на це здатне малярство. Героїня роману, за фахом художник-ілюстратор дитячих книжок, бачить довколишню природу як об’єкт для малювання. Водночас вона розглядає мистецтво як шлях утечі від природи, котра мистецтву, на її погляд, протилежна. Мірою того, як героїня-оповідачка відкидає один за одним міфи, що скеровували й пояснювали її життя, спрощується й ускладнена на початку роману структура нарративу. Цей процес має візуальний характер: “Я склала своє життя до купи, – каже героїня, – як лише змогла, зліпивши шматки, створивши колаж, пропустивши неправильні частини. Невдалий альбом”. Подібна “невдалість” увиразнена відповідним художнім засобом у романі “Жінка-оракул” (“Lady-Oracle”, 1976), у якому авангардистське мистецтво Онтаріо й література тісно поєднані: “художній витвір” одного з персонажів – це жакхливий колаж із тіл убитих тварин, який він вважає “ноюю поезією”.

Художня структура роману М. Етвуд “Життя до людини” (“Life Before Man”, 1979) становить собою низку датованих сегментів, кожен із яких названо за іменем одного з трьох головних персонажів – “Елізабет”, “Нейт”, “Леся”. Леся захоплена динозаврами, життям до появи цивілізації, що пропонує ту яскравість і пристрасть, яких героям бракує в сучасному світі. У своїх зображеннях доісторичних тварин Леся змішує ери, додає фарби (“Чому б не блакитний металік у стегозавра з червоними і жовтими плямами?”). Звертаються до візуального мистецтва й Нейт із Елізабет (Нейт конструює дитячі іграшки, що нагадують серію іграшкових коників Гарольда Тауна). Та за будь-яких умов спроба втекти чи то у справжнє мистецтво, чи то до світу іграшок впливає з їхнього розчарування в реальності.

Для Елізабет мистецтво виконує утилітарну функцію. Коли Нейт полишає її заради Лесі, Елізабет заспокоюється на експозиції сучасного китайського малярства. Його мудра тисячолітня філософія втілює саме те, що їй потрібно, – глибинний, духовний спосіб людського спілкування. Наближаючись до погляду на мистецтво наратора роману “Споглядання”, Елізабет вважає, що “вони малюють не те, що бачать, а те, чого прагнуть”. Ось чому відсутність перспективи змушує Елізабет розчаруватись у мистецтві, адже життя, що стелеться перед людиною, виявляється таким непевним...

На грі кольорів побудована фантастична країна Джилеад із роману М. Етвуд “Сповідь Служниці” (“The Handmade’s Tale”, 1985). Письменниця якось зауважила, що перенесла дію свого твору “в інший час і місце, та мотиви його лишилися історичними” [13, 24]. У ньому йдеться про встановлення на північному сході сучасних Сполучених Штатів Америки вигаданої Республіки Джилеад, теократії, підтримуваної релігійними фундаменталістами. Колишній звичний світопорядок Америки зруйновано, її мешканці – це раби-полонені, кожен із яких виконує чітко відведену йому роль гвинтика-біоробота абсолютної

у своїй жорсткій організації системи. За словами Л. Фрейберт, “Етвуд створює похмуру картину Джилеаду, приводячи ідеології кінця двадцятого століття до їхнього логічного завершення” [17, 284].

Назва Джилеад (Gilead) асоціюється з ім'ям патріарха Якова (Jacob), котрий склав із каміння гору, щоби спостерігати за Богом, і на ній заснував свій рід. Перший епіграф до роману (Книга Буття 30: 1-3) стосується старозавітної притчі про Якова, його двох дружин Рахілі й Лії і двох служниць, які мали народити Якову дітей.

Головна героїня (і наратор) роману на ім'я Офред опиняється в домі одного з джилеадських правителів – Командорів. Командор із дружиною Сереною бездітні, а отже, за законами країни, мають право на служницю-утриманку, що повинна народити їм дитину від Командора, яку після народження відразу ж забирають від сурогатної матері, дають ім'я та виховують на правах рідної дитини.

Полонена духовно ворожим для неї суспільством, ієрархічна структура котрого чітко позначена відповідними кольорами, служниця Офред шукає спокою, пригадуючи красу окремих слів і кольорів, що лишилися для неї в минулому. У Джилеаді служниці, що народжують дітей, завжди вдягнені в червоне. Марти, які куховарять і прибирають помешкання, носять зелені сукні. Економжінки – дружини середніх службовців, а по суті, звичайних слуг – виконавців забаганок багатих можновладців – сполучають функції інших каст і відповідно вбрані чи то у блакитне, чи то в зелене, чи то в червоне. Ті ж, хто не може через фізичні вади чи власне небажання виконувати відведені їм функції, переходять до категорії Нежінок. Їх одягають у сірий колір і відсилають до так званих Колоній прибирати токсичні відходи виробництва. Потрапивши до рук джилеадців, Офред опиняється в навчальному закладі, так званому Червоному центрі, де її навчають функцій Служниці. Там їй дають ім'я Офред, що водночас є скороченням від імені командора, якому вона належить, а також визначенням її кольору (red англійською означає “червоний”).

У такому механістичному світі анахронізмом видається досить часто, а тому не випадкова згадка про квіти, які в романі символізують не лише надії, щастя та красу, а й водночас горе й втрати. Цей рівень сприйняття становить собою асоціативний ланцюг, сполучна ланка якого – червоний колір, що на нього приречена героїня (“усе на мені червоне: колір крові, яким ми позначені”).

Серед квітів у саду Серени саме тюльпани випромінюють колір крові й кохання – це знак неконтрольованої сили і свободи природи, що можуть будь-коли вирватися з-під установленого суворо регламентованого порядку. Саме різнобарвні квіти, за якими стежить героїня в різні пори року, надають їй відчуття часу, усвідомлення сенсу життєвого ритму й певної структури того порядку, що накладає на її життя обмеження. Та насправді серце Офред прикуте до жовтої кульбаби, що якимось видалася з організованої ієрархії дому Командора й виросла собі обабіч шляху, “уникнувши контролю Джилеаду”.

Вербальне і візуальне мистецтва постійно йдуть у парі в зображенні Джилеаду. “Усвідомлення через мову і бачення постійно зіставляються... – пише Дж. Кук. – Етвуд присвятила свій роман Перрі Міллерові (одному з викладачів Гарварду), досліднику американського пуританства, з якого виріс Джилеад, і Мері Вебстер, одній зі своїх американських прапрабабусь, котру засудили як відьму. Етвуд говорить про специфічні аспекти американського життя, що можуть призвести до такого режиму, як у Джилеаді” [11, 173-174].

Канадський письменник Майкл Ондаатжі будує власні твори на своєрідному колажі: суміші поезії, прози, фотознімків (зокрема, у “Збірці творів Хлопця Біллі” (“The Collected Works of Billy the Kid”, 1970)). А роман “Пройти крізь різанину”



(“Coming Through Slaughter”, 1976) критика визначила як “колекцію спогадів, галюцинацій, розмов, історії, меланхолії, фантазії, тривіальностей і правди” [11, 173-174]. Проте в цій “суміші” все далеко не так просто. М. Ондаатжі має досвід роботи в різних галузях мистецтва, випробував себе в ролі кінорежисера, художника, кіносценариста. Автор говорив, що, пишучи “Хлопця Біллі”, “вдався до чогось іншого, чогось візуального”. На його думку, “процес друкування книги сам по собі – форма мистецтва”, і він “глибоко ним захоплений” [25, 21]. Лірична і прозаїчна частини “Хлопця Біллі” – це різнокольорова мозаїка, що змішується в калейдоскопі наприкінці книги й окреслює суттєву рису творчості письменника: фрагментизацію, варіативність і суміш різних форм – лірики, прози, колористики.

Завдання митця полягає у створенні складної різнорівневої картини світу, у комплексі його художніх засобів не превалює жоден, а візуальний, акустичний, вербальний компоненти становлять нерозривну синкретичну художню систему. Варто погодитися з думкою, що синтез “ґрунтується на використанні зі сфери суміжних мистецтв деяких прийомів, методів чи формотворчих засобів..., він кардинально змінює стиль, пропонуючи нові синтетичні форми образності, метафоричності, символіки” [3, 233]. “Збірка творів Хлопця Біллі” – це серія експериментів, що залучає до роботи безліч почуттів читача. Суміш засобів – фільм, фотографія, слово – усе слугує змалюванню реальності.

Роман “Пройти крізь різанину” поєднав документальні матеріали й художній наратив. Автор розмиває кордони між мистецтвом і реальністю, та робить це в межах різних мистецьких форм. Часом критика небезпідставно порівнює поетику й естетику його прозових творів із поетикою кіномистецтва (згадаймо його досить вдалі режисерські спроби початку сімдесятих років). Однак аналогії з кіномистецтвом при оцінці творчості письменника недостатньо. Адже він прагне водночас і до статичності фотознімків.

“Погляд Ондаатжі на аутсайдера в суспільстві сфокусовано на особистості художника” [8, 21], – зазначив канадський дослідник Д. Болланд. У романі “Пройти крізь різанину” письменник не просто фікціоналізує реальну людину, а створює глибокий самодостатній літературний образ. При цьому не випадують із наративу й реальні факти. Конфлікт між креативною й деструктивною енергією, що простежується в романі, утілено в образі реальної особи – відомого в Канаді початку ХХ ст. музиканта Бадді Болдена.

Слава прийшла до Болдена 1900 року, коли він першим зіграв Ігл Бенд – джаз і танцювальні блюзи. Він мав гарний ансамбль, який визнавали Луї Армстронг, Бак Джонсон, Фредді Кеппард. Він був “найкращим, і найголоснішим, і найулюбленішим джазменом свого часу, хоча й не вчився професійно..., він занурювався в магію звуків”.

Першому розділові роману передують короткий текст, супроводжуваний фотографією трьох сонографів – відбитків мови дельфінів із її незвичним і несприйнятним для людського вуха звукорядом. Перший малюнок зображує пронизливий зойк, який відбиває емоційний сплеск і має високу частоту модуляції і рівнів, що звучать водночас. Другий малюнок передає свист, котрий “подібний до особистого підпису дельфінів й ідентифікує кожного”. На третьому зображено обидва згадані типи звуків. “Ніхто не знає, – завершує свій короткий коментар автор, – яким чином дельфін видає свистки й ехолокаційні клацання водночас”. Подібно до сонографів мови дельфінів, наратив М. Ондаатжі проектує моно- й поліфонію на послідовність подій. Цей текст – перший крок до складного життєвого і творчого, виконавського, світу музиканта, його маленький конспективний аналог. Обставини життя Бадді Болдена викладено в романі дещо схематично. Адже сам твір скомпоновано зі спогадів людей, які добре

знали Бадді, міркувань самого музиканта, анкет й архівних документів, що стосуються героя твору. “Образ інших, – зауважує В. Сімерлінг, – з’являється як метафора чи аспект окремої особистості” [24, 137]. Недарма особливе місце в романі відведено образів друга Болдена, карлика-фотографа Беллока, який, за словами автора, “подорожував крізь розмови, ніби вони були заміськими пейзажами, не слухаючи уважно, а відбираючи певні моменти”. А отже, синкопи регтайму з властивим йому зміщенням музичних акцентів органічно перегукуються з особистостями персонажів, подіями й варіантами їхньої оцінки у творі.

Ще в сиву давнину музичний ритм спроектував ритм людського тіла на ритми навколишнього світу. А для орієнтального мистецтва гармонія, ритм, темп у музичному сприйнятті відіграють водночас і колористичну функцію, передаючи відтінки й барви доквілля. Трансформувались відповідно до умов життя Нового Світу, це світобачення відбилосся в народженому у Сполучених Штатах Америки на основі кейквоку жанрі регтайму, що поєднав у собі мислення афрота білих американців. Гармонія регтайму “успадкувала традиції європейського музичного мислення... у простому гармонійному викладі, за формою – рондо або тричастотна складова будова, з повторами і правилами прискорення і сповільнення” [5, 25]. Колективна імпровізація стала ознакою стилю диксиленд, тобто “одночасного імпровізування теми декількома солістами” [5, 31]. Джазова музична імпровізація (наприклад, стиль “бі-боп”) вирізняється швидким або сповільненим темпом і з розваги перетворюється на своєрідний дискурс – вислів, роздум, гнівний монолог, виражені мовою музики [5, 31].

Подібно твір М. Ондаатжі становить собою діалог внутрішнього світу людини зі світом навколишнім без участі слів: свідчення цього – фото ансамблю чорношкірих музикантів на першій сторінці. Їхні обличчя контрастують із білими сорочками, а постаті, своєю чергою, розташовані на більш світлому тлі. Мовчання самого Бадді Болдена акцентується впродовж усього твору. По-перше, як стає відомо з роману, талановитий музикант закінчив своє життя в божевільні. По-друге, парадокс Болдена полягає в тому, що його музика ніколи не була записана, а отже, не дійшла до прийдешніх поколінь. Саме тому цей образ лишається дистанційованим у хронотопі роману.

Бінарна опозиція “наближення-дистанціювання” переважає у творі М. Ондаатжі. Статична поза ансамблю суперечить самим принципам джазу. Світлина з постатями декількох чоловіків, кожен із яких за життя мав власний музичний інструмент і власну нотну партитуру, викликає відчуття чекання поліфонічного звуку, та лишається мовчазною. Мистецтво фотографії і музики у взаємодії набувають як гротесково-метафоричних параметрів, так і цілком реальних. Письменник розкриває психологічно тонкі порухи душі творчої особистості, якій не надто затишно у прагматичному буденному світі.

Наближення-дистанціювання зі своїми просторовими прикметами тісно пов’язане з характерами персонажів. Коли Болден порівнює людей із кімнатами, а світлини Беллока – з вікнами в них, це викликає відчуття певної дезорієнтації: “Фото. Вони були... як вікна... Ми були обставленими меблями кімнатами, а Беллок – вікном назовні”. Беллок у такий спосіб ніби відводить Болдену місце поза поверхнею дзеркала, поверхнею “скла” фотооб’єктива. Межі поверхні в дискурсі роману перетинаються.

У творі, на думку Л. Хатчон, образи дзеркал чи вікон “безпосередньо пов’язані з віконцем фотокамери” [20, 48]. Постмодерністська структура поширюється й на образну систему. І тут, повертаючись до порівняння Бадді Болдена з Беллоком, слід зазначити, що динамічна безпосередність вільної за формою музики Болдена суперечить дистанційованій статичності фотографій Беллока.

Протиставляючи, а подеколи змішуючи ці два види мистецтва, письменник доводить: якщо долею Болдена було безумство й мовчання, то світлини Беллока лишилися (одну з них принаймні надруковано на обкладинці роману) як історичний факт. У цій антитезі виявилася спроба автора зберегти акустичне у візуальній формі письма. А смислове навантаження фото звелось до злиття процесів нарративного і візуального.

Сам сюжет роману передбачає й нетрадиційну форму наративу, що своєю фрагментарністю й повторами відбиває ритміку джазу. “Поєднання технічного і стилістичного *tour de force* у романі “Пройти крізь різанину” вражає навіть тих, хто не цікавиться джазом як формою мистецтва” [21, 169], – зазначив В. Кейт. Слідом за Р. Бартом, котрий називає фрагмент однією з найважливіших постмодерністських форм, Л. Хатчон твердить, що “економічність фрагментизованого тексту приводить до усвідомлення читачем невизначеності кордонів як між жанрами, так і між життям і мистецтвом” [25, 304].

Синкретизм, властивий канадській літературі, сповна виявився у творчості Робертсона Дейвіса. Його сприйняття дійсності будується на особливій етико-психологічній базі. Колишній актор, Дейвіс “програє” ролі своїх персонажів у всій їхній багатомірності та, як їхній творець, водночас дивиться на них збоку. Звідси – їхнє часом гумористичне забарвлення. Дейвісів, за його словами, “моралізаторський гумор” межує із сатирою. Проте такий симбіоз художніх засобів надає письменникові можливість виявити ті риси своїх персонажів, які формують самобутній канадський характер.

Драматургія театрального дійства, властива наративам його творів, покликана вияскравити металептичний рівень оповіді. Хто справжній автор твору і його оповідач – письменник Дейвіс чи його герой Рамсей? Де проходить межа між ритуально-міфологічною умовністю і трагічними фактами реальності, що забезпечують послідовність викладених у романі подій? Зміщення рівнів змалювання тих чи тих фактів, часто не помітна читачеві взаємозаміна персонажа й наратора увиразнюється драматургічними засобами. Приміром, термін “п’ятий поза сценою” (*fifth business*), винесений у назву першого з романів трилогії дептфордського циклу (1970), належить давньому німецькому театрові. У його дії брали участь п’ять персонажів: герой, героїня, зловмисник, подруга й дехто п’ятий, від кого залежали розвиток інтриги й фінал п’єси, бо в його руках, непомітно для глядача, зосереджувалася її дія. Він діяв нібито “поза сценою”, й у трилогії ця роль належить Рамсеєві.

Письменник уважав, що життя людини має свій особливий порядок, структуру, сенс, які аналогічні порядкові й сенсу літературних творів (“мистецтво є життям, а життя – мистецтвом”).

Типовим театральньо-драматургічним засобом постає багаторівневість ролі циркача-ілюзійніста Магнуса Айзенґріма – наратора роману “Світ чудес” (“*World of Wonders*, 1975). Люди мають із чогось дивуватися, коментує він власний фах, а сучасний світ не надає їм такої нагоди. Фантастичний світ Магнуса, розташований за кулісами його театру, вражає масками жадливіх казкових істот. Адже для артиста цинізм і зло розташовані десь поруч із добре відомим йому сценічним фарсом і зумовлюють його характер. У цьому романі театральність, гра розставляють багато важливих акцентів. “Ви повинні розглядати його історію як міф”, – каже про Айзенґріма Рамсей.

Сприйняття міфу, за Н. Фраєм, складається із двох фаз: “метафорично-усної” і “метафорично-візуальної”. Ця схема допомагає вченому пояснити зв’язок акустичності міфу з візуальністю ритуалу. Адже багато ритуалів стояли біля джерел міфу. Так міф із минулого переходить у теперішній час, перетворюючись на візуальний символ. І, як уважає вчений, на цьому етапі міф невіддільний від

метафори: “Міф робить із часом те саме, що метафора робить із простором... Теперішнє стає моментом, у якому минуле й майбутнє поєднуються” [18, 7].

Міф припускає присутність оповідача. “Наратив, – твердить Н. Фрай, – веде нас до свого роду візуалізованої проблеми, міф і наратив зростаються у складну метафору. Міфологія від примітивних часів до Толкієна й далі завжди розглядала світ, як “середню землю”, із двома іншими театрами реальності понад і під нею” [18, 11].

Складна поетикальність, зумовлена сумішшю стилів, властивих комедії та мелодрамі, визначає атмосферу трилогії Р. Дейвіса корнішського циклу. Її головний герой Френсіс Корніш – меценат і колекціонер творів малярства, що присвятив життя допомозі молодим художникам. Тут автор, захоплений майстрами доби Відродження, відкриває читачеві світ складних аналогій і глибоких психологічних узагальнень. У Шекспіра письменник перейняв функціональність маски, гру і глибоку мудрість клоунади. У Сервантеса – концепцію існування ілюзії в негостинному культурному середовищі й теоретичне узагальнення її реального відтворення. Від Рабле успадкував жорстокість атак на ідеалізм. Як і у французького класика, часте місце дії в романах Дейвіса – свята, вечірки, бенкети. Усі вони основані на своєрідному сатиричному ритуалі, при якому стиль письменника моделюється як традиційний латинізований.

У романі “Що закладено до фундаменту” (“What’s Bred in the Bone”, 1985) про головного героя розповідають два демони, котрі нібито спрямовують його долю. Образи демонів визначають специфічні жанрові особливості роману: вочевидь, задум письменника полягав у створенні своєрідної пікарески з фантастичними пригодами, диявольською містифікацією, фінальним викриттям героя, яка в чомусь співзвучна маннівському Феліксові Крулю.

Демони на ймення Меймес і Зедкіль – п’яті поза сценою. Та в потрібний авторові момент вони відверто виходять на сцену, коментують той чи той епізод життя героя, водночас надаючи письменникові можливість коригувати їхні оцінки. У цих образах у гротесковій формі втілюється містичний театр Магнуса Айзенґріма.

У романі “Ліра Орфея” (“The Lyre of Orpheus”, 1988) синкретизм виходить на порівняно складніший рівень вираження. У творі поєднуються художня проза, малярство та музика. Тут з’являється новий герой – душа німецького романтика Е. Т. А. Гофмана, котрий, як відомо, крім прози, написав незавершене лібрето опери “Ундина”. Душа його, що перебуває в лімбі, не знатиме спочинку доти, доки оперу не буде завершено. При цьому вона виходить на контакт лише із читачем, а не з іншими героями твору.

Згадаймо поетичні слова Б. Пастернака про творчість Баха й Шопена: “Їхня музика багата на детальність і справляє враження літопису їхнього життя. Дійсність більше, ніж у когось іншого, проступає в них назовні через звук” [6, 62]. Він писав, що “завжди перед очима душі (а це і є слух) якась модель, до котрої потрібно наблизитися, вслуховуючись, удосконалюючись і відбираючи... Тому такий стук крапель у Des-Dur’ної прелюдії, тому налітає кавалерійський ескадрон з естради на слухача в As-dur’ному полонезі, тому спадають водоспади на гірську дорогу в останній частині h-moll’ної сонати...”. На думку автора, у шопенівських фантазіях, частині полонезів та в баладах “виступає світ легендарний, сюжетно частково пов’язаний із Міцкевичем і Словацьким” [6, 64-65]. Аудіо- й візуальне сприйняття дискурсу твору зливається для письменника в суцільний художній простір.

Отже, канадські малярі та письменники віднайшли власний шлях бачення і змалювання світу. Цей шлях полягає у вияві тієї самої “варіативності форм”,

що стала естетично продуктивною в Канаді. Подібний синкретизм вербального, візуального й акустичного мистецтв, утілюючись у художньому літературному дискурсі, підсилює і збагачує його емоційно-змістове навантаження, оптимально відбиває магістральну тенденцію канадської літератури. Адже висловлює суто національний ракурс світобачення саме з позицій історично обґрунтованого концепту ідентичності, згідно з яким мультикультурний синкретизм поліетнічного суспільства тісно пов'язаний із загальноканадським художньо-літературним контекстом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Висоцька Н.* Єдність множинного. Американська література кінця XX – початку XXI століть у контексті культурного плюралізму. – К.: Видавничий центр КНАУ, 2010.
2. *Гаврилів Т.* Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2009.
3. *Генералюк А.* Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наукова думка, 2008.
4. *Казаківа Л.* Від багатовимірності художнього простору – до взаємодії жанрових форм: Дж. Джайс “Портрет митця замолоду”, Дж. Хеллер “Портрет митця в старості” // *Американські літературні студії в Україні* / Відп. ред. Т. Н. Денисова. – К.: Факт, 2010. – Вип. 5-6.
5. *Костюк Е.* Популярні музикальні напрями і жанри XX века. – СПб., 2009.
6. *Пастернак Б.* Шопен // *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. – М.: Слово/Slovo, 2004. – Т.V.
7. *Atwood M.* Second words. – Toronto: Anansi, 1982.
8. *Bolland J.* The English Patient. – N.Y.- L.: Continuum, 2002.
9. *Bradbury M. and McFarlane J.* Modernism 1890-1930. – Harmondsworth: Penguin, 1976.
10. *Collage:* Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://en.wikipedia.org/wiki/collage>.
11. *Cooke J.* The Influence of Painting on the Canadian Writers. Alice Munro, Hugh Hood, Timothy Findley, Margaret Atwood and Michael Ondaatje. – Lewston: The Edwin Mellen Press, 1996.
12. *Criticism:* The Major Texts. – N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
13. *Davidson C.* A Feminist 1984: Margaret Atwood Talks about Her Exiting New Novel // *MS.* – 1986. – 14 Feb.
14. *Documents of Canadian Art* / Ed. D. Fetherling. – Peterborough, Ont.: Broadview Press, 1987.
15. *Duffy D.* Let Us Compare Histories: Meaning in Findley’s “Famous Last Words” – “Essays on Canadian Writing”. – Winter 1984-65. – N 30.
16. *Fleming M.* Josephine’s Last Letter to Napoleon // *Joyce Wieland.* – Toronto: Art Gallery of Ontario.
17. *Freibert L.* Control and Creativity: the Politics of Risk in Margaret Atwood’s “The Handmade’s Tale”: Critical Essays on Margaret Atwood / Ed. J. McCombs. – Boston: G.K. Hall: 1988.
18. *Frye N.* Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988 / Ed. D. Denham. – Virginia UP: 1990.
19. *Frye N.* The Bush Garden. – Toronto: Anansi, 1970.
20. *Hutcheon L.* The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction. – Oxford UP, 1988.
21. *Keith W.* Canadian Literature in English. – L.- N.Y.: Longman, 1985.
22. *Klovan P.* Bright and Good: Fiendley’s “The Wars” // *Canadian Literature.* – Winter 1981. – N 91.
23. *Pirie B.* The Dragon in the Fog: Displaced Mythology in “The Wars” // *Canadian Literature.* – Winter 1981. – N 91.
24. *Siemerling W.* Discoveries of the Other. Alternity in the Work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje & Nicole Brossard. – Toronto UP, 1994.
25. *Spider Blues:* Essays on Michael Ondaatje / Ed. S. Solecki. – Montreal: Vehicule Press, 1985.
26. *Steiner W.* The Colours of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting. – Chicago UP, 1982.

Отримано 12 травня 2011 р.

м. Київ

