

## НАРАТИВНЕ РОЗДВОЄННЯ ЯК ЕТИЧНЕ ВИПРОБУВАННЯ У РОМАНІ ДЕВІДА МІТЧЕЛЛА «ЛУЖОК ЧОРНОГО ЛЕБЕДЯ»

Андрій Цяпа

Кандидат філологічних наук, доцент, завідувач, кафедра німецької мови  
Тернопільський національний економічний університет,  
46020, м. Тернопіль, вул. Львівська, 11, e-mail: [andriytsyapa@gmail.com](mailto:andriytsyapa@gmail.com)

UDC: 82.091.

### ABSTRACT

In the article we analyze aspects of narrative and reception in the novel by David Mitchell "Black Swan Green" (2006). Based on the metanarrative theory by Jean-François Lyotard we observe the legitimating process of metanarrative in the consciousness of Jason Tailor, 13 years old main character. The esthetic effect in the novel is conditioned with the fact that the reader identifying himself with the homodiegetic narrator takes the position of the character with his restricted point of view.

**Keywords:** narrative, metanarrative, postmodernism, legitimation, signification.

У статті проаналізовані наративні та рецептивні аспекти роману Д. Мітчелла «Лужок Чорного лебедя» (2006). На основі теорії метанаративів Ж.-Ф. Ліютара простежено процес легітимації метанаративів на прикладі свідомості головного персонажа роману – тринадцятирічного Джейсона Тейлора. Естетичний ефект у романі зумовлений тим, що читач, отожднюючись із гомодієгетичним наратором, займає позицію героя із обмеженим полем зору та зумовленою цим невпевненістю у майбутньому.

**Ключові слова:** нарація, метанарація, постмодернізм, легітимізація, означування.

### ВСТУП

У наступному після екранізованого 2012 р. «Хмарного атласу» романі «Лужок Чорного лебедя» Девід Мітчелл продовжує експерименти із поліфонією. Проте якщо у «Хмарному атласі» вони стосувалися жанру, то тут їхній приціл спрямований у площину нарації. У творі, що належить до традиційного жанру роману виховання, дослідницьку увагу привертає саме наративний аспект, а точніше наративне роздвоєння із рецептивними експлікаціями.

Наративного зняття зазнає і сама сюжетна концепція гидкого каченяти, покладена в основу твору і ледь завуальовано відображена в його назві: власну назву населеного пункту Black Swan Green доречно інтерпретувати як лужок, на якому гидкому каченяті судилось після поневірянь стати чорним лебедем, викривши своїх кривдників як домашню птицю, неспроможну літати, як носіїв – за Ліютаром – «великих нарацій», що «втратили свою переконливість». Звернення до одного з теоретиків постмодернізму є необхідним, оскільки має, з нашої точки зору, методологічне значення для вивчення творчості Д. Мітчелла, «Хмарний атлас» якого, з його жанровим паліндромом шести історій, є протиставлення метанаративів, яскравим прикладом дискурсивного плюралізму, втіленням постмодерністського ідеалу колажу як «умови можливості плюрального означування буття» [1, 364]. Натомість головний герой роману «Лужок Чорного лебедя» є героєм постмодерним тією мірою, якою в його свідомості «фрагментарний досвід» витісняє інші «системи пояснення світу», що виявляється засобами гомодієгетичної нарації. Окрім того, Д. Мітчелл демонструє постмодерний підхід і до самого канону роману виховання, переосмислюючи його основне жанрове запитання: чи може людина змінитись?

## МЕТАНАРАЦІЇ

Свідомість головного героя, 13-літнього Джейсона Тейлора, один рік життя якого ми споглядаємо на полотні роману, шматують метанарації. Дія твору відбувається на початку 1980-х, привид комунізму продовжує блукати Європою, визираючи із-за залізної завіси Холодної війни. На тлі розламаності світу у розповідь героя органічно входить метанарація милітаризму: «Батьківське обертове крісло схоже на сидіння зенітної гармати. Я всівся у нього і почав обстрілювати російські МіГи, які заповнили небо над Малверн Хіллс. І ось уже десятки тисяч людей між нашим селом і Кардіффом були зобов'язані мені життям ... Пілоти МіГів намагались катапультиуватись і втекти, але я знешкодив їх з допомогою дротиків із транквілізатором. ... Я відмовився від усіх медалей. Дякую, справді, не варто, сказав я Маргарет Тетчер і Рональду Рейгану, коли мама запросила їх зайти» [4]. Те, що є органічним для героя, читачем одразу ідентифікується як щось чужорідне. Проте читач все таки потрапляє в цю наративну пастку і спершу, за інерцією, залишається в рамках дієгезису героя, керуючись презумпцією «реальності» розказаного.

За посередництвом милітаризму намагається легітимізуватись метанарація імперіалізму (вкупі з націоналізмом і патріотизмом), яка уособлена великим геополітиком Маргарет Тетчер і кульмінує в період війни Великобританії й Аргентини за Фолклендські острови. Парадоксальним чином Тетчер презентує також маскулінну метанарацію («Єдиний спосіб зупинити задираку, казала вона, впевнена у своїх словах так само, як у тому, що її очі блакитні, попередити його, що якщо він тебе вдарить, ти обов'язково вдарить у відповідь, і твій удар буде набагато сильнішим!» [4]) і є для Джейсона прикладом гідної відсічі нападникам, навіть ціною порушення правил («Батьки і матері нашої країни вибрали мене і довірили мені крісло прем'єр-міністра не для того, щоб я ризикувала життями їхніх дітей заради дотримання дрібних буквоїдських правил» [4]).

А Джейсону є від кого захищатись. У колі його однолітків і знайомих саме відбувається формування, сказати б, первісної общини зі своїми вожаками, до яких він не належить і прихильності яких намагається добитись. При цьому Джейсон моделює увагу сильних свого світу до себе навіть тоді, коли їх немає поруч: «Струс буває, коли головою вдарився. А ти впав на дупу. Хочеш сказати, що в тебе там мізки? Ех, такий жарт, і нікого поруч, хто міг би оцінити» [4]. У такій привнесеній ззовні, нав'язаній нарації також відчутний метарівень, цього разу за універсальність бореться і колективізм, і авторитет: «обмежуючи, придушуючи впорядковуючи і контролюючи, вони здійснюють насильство над людиною, її свідомістю» [615]. Окрім того, нарацію героя пронизує інстанція нормальності із домінантою сексуальною орієнтацією, через що герой постійно, ще до контакту з її представниками, контролює свою поведінку і зовнішній вигляд («Інколи я шкодую, що не народився дівчинкою. Вони в цілому більш цивілізовані. Але якщо я коли-небудь скажу це вголос, на моїй шафці наскрябають ГОМИК. Це вже якось трапилось із Глойдом Челесі, коли він зізнався, що любить Йоганна Себастьяна Баха» [4]).

Приватний світ героя також виявляється розірваним. Його внутрішній голос розщеплений на той, якого ми ідентифікуємо як власне Джейсона, а також на голоси Черв'яка, Ненародженого брата-близнюка і Ката. Голос Черв'яка, інколи Жалюгідного Черв'яка, говорить від імені інакшості героя, від імені його страху бути собою: «Ти читав Володаря перснів? Запитав Найджел. ... Ні, збрехав Жалюгідний Черв'як всередині мене» [4]. Натомість голос Ненародженого брата-близнюка спонукає Джейсона бути сміливішим. І саме завдяки гомодієгетичній нарації читач відчуває максимальний ефект багатоголосся, оскільки, перебуваючи в голові героя, опиняється посеред справжньої какофонії, над якою не має влади голос диригента. У процесі трансформації гідкого каченяти у сильного птаха Ненароджений брат-близнюк, голос внутрішньої сили, витісняє Жалюгідного черв'яка, голос невпевненості, яка переселяється у колишніх кривдників.

Найбільшою владою наділений голос Ката, в якого герой персоніфікує своє затинання. Кат змушує Джейсона боятись публічних виступів і відвідувати логопеда, але й також докладається до його інтелектуального розвитку, бо він двічі продумує те, що збирається сказати, а також збагачує свій словниковий запас, щоб мати можливість замінити слова. Апогеєм цього прихованого від стороннього ока розвитку і вдосконалення, а, з іншого боку, наслідком інтровертизації, перетворення зовнішнього мовчання у нарацію внутрішнього хору є поетична творчість Джейсона Тейлора, яку він під псевдонімом публікує у церковній

газеті. Тому несподіванкою для читача виявляється те, що фрагменти твору Д. Мітчелла стають фрагментами творів Дж. Тейлора. При цьому псевдонім його є Еліот Болівар, жіноче ім'я, розголос якого означав би катастрофу і водночас тріумф метанарації нормальності: «І я вас запевняю: якби вони дізнались, що поетеса Еліот Болівар, яку публікує вірші у місцевому журналі, - це насправді я, вони б затягли мене за тенісний корт і забили б до смерті молотками з майстерні, а потім намалювали б графіті Sex Pistols на моєму мильному камені» [4]. Однак її перемога неоднозначна і тимчасова.

Ще однією площиною відображення для головного героя є метанарація дорослості, яка є найґрунтовніше легітимізованою і часто суперечить поняттю батьківства. При цьому дорослі сприймаються повноцінними, а метанарація дорослості – суверенною, особливо на тлі невпевненості особистості (досвіду), що формується. Однак суверенними дорослі залишаються лише на позиціях сили і досконалості, а от батьками стають, визнаючи свої помилки і слабкості. Джейсон, як і у випадку із власними словами, передбачає репліки батьків на свої вчинки, його думки, з якими ототожнюється читач, наповнені фразами на кшталт «якби я таке сказав, мене б вбили». І коли він таки перемагає себе та виражає приховану внутрішню правду, наприклад, про те, що доніс на однокласників за вимагання грошей чи про те, що зламав дідусевий годинник, то виявляється враз сильнішим, сувереннішим, ціліснішим, ніж батько, який насмілючись у свою чергу на відвертість, виявляється розірваним між двома жінками. Перед відкритим проваллям розлучення батьків Джейсон опиняється в кінці книги («Розлучення батьків для мене було схожим на фільм жахів. Такий фільм, де прямо під ногами у головного героя з'являється величезна тріщина і починає рости. Я і є цим головним героєм» [4]), проте перші тріщини розходяться ще з перших сторінок, коли хтось телефонує до Тейлорів і мовчить, після того як трубку бере син.

Варто відзначити вміння Д. Мітчелла задати тон чи навіть, здавалося б, незначну нотку, яка, втім, домінує над подальшою розповіддю, надає їй амбівалентності. Цей прийом, знайомий із «Хмарного атласу» і належний до характерного авторові арсеналу музичної поліфонії, застосовується як наскрізно, так і в композиції окремих сцен, діалогів. Одним із застосувань цього прийому домінянти автор підкреслює відрив від реальності і занурення у глибини мистецького пізнання під час розмови Джейсона і мадам де Кроммелінк, до якої, як виявилось, потрапляли його вірші перед публікацією і яка вважає їх достатньо добрими, щоб витримати критику («Чоловіки ішли на будь-які підступи, билась, поклонялись і обманювали, кидали гроші на вітер і все це заради мене, заради того, щоб заволодіти моєю красою. То були золоті часи. В одній із дальніх кімнат хтось стукав молотком. Але людська краса спадає з нас, як листя з осіннього дерева» [4]). Відрив від реальності роману є також двозначним, оскільки Єва де Кроммелінк – постаріла героїня «Хмарного атласу», у полум'ї нерозділеної любові до якої 50 років тому народився секстет Роберта Фробішера, що дав назву твору. Таким чином, Д. Мітчелл додає до секстету «Хмарний атлас» сьомий голос, вміщений у роман «Лужок Чорного лебедя», а його герой Джейсон переходить між своєю художньої реальності у єдиному всесвіті уяви автора, про що знає, однак, не він, а читач.

Підсумуємо особливості гомодієгетичної нарації щодо конструювання художнього ефекту. Ототожнюючись із гомодієгетичним наратором, читач займає позицію героя із обмеженим полем зору та зумовленою цим невпевненістю у майбутньому, що стосується наступного ж речення. На відміну від ситуації із всезнаючим гетеродієгетичним наратором, кожен спільний крок читача і героя – це крок у невідоме, при цьому перегорнути сторінку інколи справді наче виглянути за ріг. Таку нарацію можна порівняти із вузькою, тунельною перспективою у кіно, яка, як правило, передує у гостросюжетних фільмах сторонній присутності. Але й для роману виховання гомодієгетична нарація є вдалою, оскільки фіксує суб'єкт у процесі пошуку смислу власного життя, а з міркувань залучення читача до співпереживання – взагалі оптимальною. Розглянемо це на прикладі тієї простої ситуації, коли герой-наратор засинає: «Тому у мене знову стався черговий приступ сінного нежиття, і я десять чи двадцять раз висікався у хустинку. Літак полетів, залишивши білий нерівний шрам на череві неба. Але небо поступово вилікувалось, шрам затягнувся. КАААААААААА! Я зісковзнув вниз кривим похилим дахом корівника, хитаючись між сном і явою. Але вчасно прокинувся і встиг зачепитись. Три гігантські ворони сиділи на тому місці, де мав бути Моран» [ ]. При гетеродієгетичній нарації читач одразу ж дізнався би, що герой заснув, а

потім про те, що сталося потім, і відреагував би нейтрально, будучи позбавленим можливості взяти участь у процесі творення. Натомість завдяки гомодієгетичній нарації читач проходить повний цикл душевних станів від втрати орієнтації, відчуття часу, через нерозуміння і пошук пояснень до відновлення контролю. Одним із канонічних прикладів такої наративної розмитості, непомітного переходу через точку перетину непритомності є початок «Аліси в країні див»: «Вона сиділа й думала (наскільки це можливо у спеку, коли туманіє голова й злипаються повіки), піти чи не піти нарвати квіток – це ж бо така втіха сплести собі з них віночок... Аж тут повз неї промайнув Кролик» [2, с. 12]. Отож, комбінуючи гомодієгетичну нарацію із монтажем, Д. Мітчелл досягає високої концентрації художнього ефекту та максимальної участі читача у конструюванні героєм свого шляху, в означуванні ним свого тексту, за універсальність в якому воюють незмінно актуальні метанарації.

### ЧИТАЦЬКІ РЕАКЦІЇ

Д. Мітчелл залучає свого читача також до свого роду етичної гри, що складає чи не найвищу цінність роману. Це етичне випробування для читача ми проілюструємо на прикладі двох цитат. У першому випадку Джейсона та його друга Діна Морана запрошують на зустріч Привиди, оповита таємницями та омріяна підлітками організація місцевих стражів і мстителів. Аби стати її членом, потрібно виконати завдання: непомітно прокрастись задніми дворами кількох приватних будинків. Джейсон іде першим, і удача усміхається йому, але позаду чути дзенькіт розбитого скла: Дін, що йшов другим, упав в оранжерею одного з дворів: «Ти не бачив Морана сьогодні, Плуто Новак тикнув у мене своїм коротким пальцем. Ти не бачив нас. Ти не чув про Привидів. Тейлор, Грант Берч через плече кинув мені останнє попередження. Йди додому, добре? І ось він я, стою на порозі будинку містера Блейка і дивлюсь на дверний молоток, і мені так страшно, що ще ось-ось і я впісяюсь. Крізь двері я чую, як містер Блейк кричить. Але кричить він не на Морана. Він просить прислати швидку.» [4].

У другому випадку Джейсон знайшов гаманець свого найбільшого ворога Уїлкокса, його батько дав йому цілих 600 фунтів на тимчасове зберігання, щоб приховати їх від податкової інспекції. Тепер Джейсон – найбагатший у світі хлопець, а батько Уїлкокса сумнозвісний своєю агресивністю: «Шість сотень фунтів: 6000 шоколадних батончиків, 110 вінілових платівок, 1200 книг в м'якій палітурці, п'ять велосипедів, ¼ автомобіля, 3 приставки Атари. Одяг. Я куплю собі такий прикид, що Дафна Мадден сама захоче станцювати зі мною на різдвяній дискотеці. Круті капці і джинсові куртки, тонкі шкіряні краватки з візерунком у формі клавіш піаніно. Сорочки кольору філе лосося. І ще годинник Omega Seamaster de Ville, зроблені сивоволосим швейцарським годинникарем у 1950 році. Стара автобусна зупинка в темряві нагадувала чорну коробку. Кажу тобі, його тут немає, - сказав Черв'як. Вертайся. Ти хоча б спробував» [4].

В обох випадках читач, запрограмований метанараціями сили і помсти, забігає наперед, передбачає подальшу розповідь і продовжує читати своє передбачення, а не те, що написано. Замість зупинитись і спитати себе, як правильно вчинити, читач, прагнучи для вже майже рідного героя справедливості, підштовхнутий природним ритмом читання, обирає стежку зла, у той час як нарація твору, злившись із метанарацією добра, непомітно бере гору. Навряд чи хтось із читачів пройшов це випробування з честю. Проте, напевно, кожен зрозумів, що фрагментарний досвід героя, складений із маленьких перемог добра, змітає могутні метанарації, яким дуже легко вдається підібрати ключі до людської душі.

Не можемо тут не згадати слова із блогу Олександра Невзорова про те, що російська машина добре їде тільки тоді, коли заправлена «знайомою сумішшю шовінізму, мракобісся, імперіалізму, злості» [6]. У такому світлі можна створити класифікацію націй за критерієм належності до (другого) світу модернізму і (третього) світу постмодернізму, в якій українське суспільство буде щонайменше перехідним.

### ВИСНОВКИ

Отож, на концептуальне запитання жанру роману виховання Д. Мітчелл дає наступну відповідь: коли людина робить чи говорить щось невласне собі, то лише експлікує ті вчинки і слова, які у ній вже певний час живуть; роблячи невласне собі, людина собі то-

тожна. Тому можливість вживати дієслово «змінюватись» у теперішньому часі є чисто граматичною, але не онтологічною. Кульмінація художнього замислу у «Лужку Чорного лебедя», як і в «Хмарному атласі» є візуальною. У «Лужку Чорного лебедя» Джейсон заходить до кімнати кривих дзеркал і бачить себе то у формі куба, то желатиновим черв'яком, то перевернутим догори ногами – такий собі плюралізм ідентичностей, що є запорукою виживання як в еволюційному, так і, в нашому випадку, у наративному сенсі. У «Хмарному атласі» композиторові Роберту Фробішеру сниться, як він із другом без жодного звуку і у стані чистого щастя трощать посуд у крамниці порцеляни. У «сферу неословленого» занурений і сам образ атласу, який, як і будь-яке інше зображення, сформоване хмарами, не схоже на себе наступної миті, раптом окреслюється чіткіше, до впізнаної межі певного значення, а потім стирається і змішується у незрозуміле, хаотичне скупчення, тож може видатись грою, керованою невідомими силами, правила якої межують із таємницями людини і Всесвіту. Іншими словами, ні додати, ні відняти, візуальне означування – це дійсно простір, де прокреслені лінії смислових зсувів [5, с. 733]. Відтак, постмодерністська перспектива видається незамінною при розгляді доробку нашого сучасника Девіда Мітчелла.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Закат метанарраций // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Книжный Дом, 2002. – с. 363-365.
2. Керрол Люїс. Аліса в Країні Див. – А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 120 с.
3. Метанаррация // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Книжный Дом, 2002. – с. 615-617.
4. Митчелл Дэвид. Лужок черного лебедя <http://fb2.booksgid.com/content/C8/devid-mitchell-luzhok-chernogo-lebedya/1.html>
5. Означивание // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Книжный Дом, 2002. – с. 733-735.
6. <http://www.snob.ru/profile/20736/blog/74068>