

3. Лакан Ж. Інстанція букви в бессознательном или судьба разума после Фрейда. – М., 1997.
4. Онацький Є. Ні, зовсім не “хроніка”... // Самчук У. Марія. – Буенос-Айрес, 1952.
5. Самчук У. Марія. – Львів, 1933.

Фелікс ШТЕЙНБУК (Ялта, Україна)

НАРАЦІЯ ПРОФАНАЦІЇ (ЗА РОМАНОМ ДМИТРА ЛІПСКЕРОВА

«ПОСЛЕДНИЙ СОН РАЗУМА»)

Прикметно, що саме вічному сну Іммануїла Канта не дають спокою ті з сучасних російських письменників, хто перетворився у певному сенсі на знакові фігури. Йдеться, наприклад, про Віктора Пелевіна, у відомому романі якого «Чапаєв и Пустота» є наступний епізод: п'яний Чапаєв виходить пізнього вечора на двір та, пильно вдивляючись у величезну баюру, раптом глаголить несподівану істину: «Что меня всегда поражало <...> так это звёздное небо под ногами и Иммануил Кант внутри нас» [2, 181].

Натомість Дмитро Ліпскеров пішов ще далі, використавши для назви свого роману фактичний парафраз ще однієї відомої максими Канта щодо сну розуму, який (сон) породжує, мовляв, чудовиськ. Однак у назві криється не тільки неприхована алюзія, а й прихована суперечність, суть якої полягає у тому, що сон розуму, певно, може бути яким завгодно, крім, власне, – останнього.

Адже якщо йдеться про сон як про процес, то будь-який процес не може бути ані першим, ані останнім, що є очевидним. Якщо ж мається на увазі сон, який сниться окремої ночі, то такий сон може бути лише сном конкретної особи, та аж ніяк не може бути сном розуму.

Отже, нас розігрують, починаючи вже з назви, що для постмодерністської літератури є справою не тільки звичайною, а навіть і обов'язковою. Однак розіграш, що спирається на філософське наріжжя (власний неологізм, на якому автор має нескромність наполягати. – Ф.Ш.), не може не провокувати хоча б на спробу адекватної реакції.

Михайло Ямпольський у своїй фундаментальній праці «Демон и Лабиринт» пропонує досить цікавий погляд на деякі класичні твори і пише, зокрема, про те, що М.В.Гоголь, змальовуючи в однойменному оповіданні сорочинський ярмарок, розгортає у цих картинах «регресію людського на стадію тваринного» [3, 63-64].

У романі Ліпскерова ярмарок репрезентовано крамницею під назвою «Продукти», у якій ми зустрічаємо на стадії вже майже завершеного процесу отваринення тих, хто там працює, починаючи з вантажника Петрова і закінчуючи «Светкою» з ковбасного відділу. Більш того, головний герой Ілля Ільясов у цій своєрідній галереї з точки зору оточення є, сказати б, чи не найтвариннішим, оскільки він, окрім того, що є татариним, – і вже тільки через це не сприймається іншими як людина, ніби підтверджуючи таке ставлення, – за певних життєвих обставин забуває рідну мову.

Жіль Дельоз та Фелікс Гваттарі вважають, що «мова перестає бути репрезентативною, аби від цього моменту рухатися до своєї межі, до екстриму» тоді, коли цю «мета-

морфозу супроводжує конотація болем» [5, 17, 23]. Історія Ільєсова тільки підтверджує дану тезу: Ілля ледь не вбили його односельці, несправедливо звинувативши у вбивстві дівчини на ім'я Айза, яку він кохав понад власне життя.

Однак це не кінець історії, а її початок, в якому Ілля хоч і погано, та все ж таки володіє російською мовою. Та якщо погодитися з думкою, що «рух до мовчання» є нічим іншим, як «рухом суб'єкту до фінального зникнення» [3, 61], то тоді не викликати сумнівів така нарративна організація твору, відповідно до якої розповідь про головного героя є передусім розповіддю про його оніміння, а отже, про його смерть.

Зрештою, у автора «немає іншого вибору» хоча б тому, що ті кілька слів та вигуків, які протягом цілого роману ніби вичавлюють з Іллі інші або він вичавлює з себе сам, швидше за все покликані свідчити на користь, за виразом Дельоза – Гваттарі, «детериторіалізації» мови, ніж про обігрування феномену Елочки-Людодержки. Адже читачу ліпскерівського тексту, на відміну від зустрічей читача з останньою, не до сміху, принаймні там, де йдеться про Ільєсова.

Це здається також не випадковим, тому що сміх, на думку Поля Де Мана, – це зв'язки «відношення <...> між двома «Я», тобто це момент найвищої точки комунікації. Але особливість цього моменту полягає у тому, що це ще «не міжсуб'єктні відношення» [9, 212] – «через сміх комунікують не людські індивіди, а їх упереджені, регресовані тіла, їх знеособлені «Я» [3, 36].

Проте навіть ця первинна стадія є для Іллі недосяжною: звісно ж бо, що герой був людиною «недорікуватою, а тому мовчазною» [1, 10], та після того, як найрідніші люди ледь не позбавили його життя, Ілля жодного разу за все своє життя навіть не «посміхнувся» [1, 34].

Це дає нам підстави стверджувати, що наротив тексту Ліпскерова, зумовлений і зумовлюється перебуванням героя, – а разом з ним і читача, – за межами життя. На доказ цієї дещо дивної тези, можна було б згадати, що початком кінця Іллі Ільєсова стало купання у Чорному морі, яке поглинуло його кохану – натомість, сказати б, кінцем іншого початку стало занурення бідолахи у смердючу воду котловану поблизу сміттєзвалища у віддаленому міському «спальному» (!) мікрорайоні з щонайменш прикметною назвою – «Пустырки».

А відтак, по-перше, вода здавна вважалася «міфологічною стихією смерті та народження, а як показали психоаналітичні дослідження, занурення у воду може розумітися як повернення у материнське лоно – тобто як зникнення, смерть і народження одночасно» [3, 14]. До цього слід також додати, що Шандор Ференці абсолютно однозначно пов'язує мотив рятування з води або плавання у воді з репрезентацією народження чи злягання [10, 48]. З темою народження, безперечно, пов'язана й стала асоціація жіночого тіла з водою [див.: 6].

Дивовижним, з погляду на наведені вище факти, є те, що, опинившись у цій страхотливій та загрозовій баюрі, Ільєсов спочатку «перетворився на рибу» [1, 50] – на величезного сома (!), а пізніше зустрів у смердючій каламуті котловану – свою кохану Айзу у вигляді маленької, гарненької і чарівної рибки, з якою у Іллі нарешті сталося те перше, відкладене майже на п'ятдесят років «злягання», тільки на риб'ячий, зрозуміло, кшталт.

Нам думається, що слід також звернути увагу ось на яку дивину: перед тим, як почати метати ікру рибка-Айза запливла до черева сома-Іллі, для того аби «набратися сил» [1, 106]. Цей епізод у контексті, в якому його подано, набуває амбівалентної та глибокої значущості. Адже, з одного боку, події відбуваються на «Пустырках», а, за висловом Лорана Женні, «ми визнаємо у пустоті (також: порожнеча. – Ф. Ш.) основне визначення

монстра» [7, 113]. Доводить можливість такого розуміння епізоду й думка Жоржа Батая, який вважав, що рот (паща) – це та частина тіла тварини, яка (частина) лякає найбільше, і хоча «у цивілізованих людей рот не є висунутим вперед, як це спостерігалося ще у ди-кунів, однак ідея насильства, що пов'язується з ротом, продовжує зберігатися у скритій формі» [4, 237].

Однак, з іншого боку, події, які розгортаються перед нами у цьому епізоді, заперечують щойно стверджене. Так, попри монструзність Ільєсова і зв'язок чудовиська, на яке він перетворився, з пустотою, тобто з втіленням чужого, небезпечного, того, що лякає (коли Ільєсов виниряє з води, його бачить п'яний чоловік, який випадково опинився біля кар'єру, зі страху того змудило, та коли бідолаха отямився, на поверхні так званого «ставка» вже нікого не було – «примара» зникла [1, 99]), попри те, що, за влучним висловом М.Ямпольського, «пустота є за своєю природою чимось протилежним самій суті мови, яка не здатна зберігати пам'ять зяяння», а втрата здатності до мовлення обертається здатністю до метаморфоз [3, 237, 238], – отже, попри всі ці мотиваційні комплекси, які повинні були б унеможливити будь-який інший розвиток подій, рот, який нібито ковтнув Айзу, із загрозливої та небезпечної пащі перетворюється на отвір до, сказати б, ойкумени, де, наприклад, маленькі екзотичні рибки можуть відпочити та набратися сил перед відповідальною місією, пов'язаною з «основним інстинктом». Але найголовніше, що герой, ставши сомом та перебуваючи на дні брудного «ставка», починає говорити – починає говорити чистою і навіть, без перебільшення, вишуканою поетичною мовою, якою за його людського життя ніхто – і він у тому ж числі – від нього не чув.

Більш того, це заперечення не є випадковим, оскільки перетворенням героя на сома метаморфози не закінчуються. Через певний час Ілля, намагаючись накласти на себе руки і викидаючись з вікна власної квартири, перетворюється на голуба, а ще через якийсь час, вдарившись внаслідок падіння головою об краєчок ванни, він перетворюється на велетенського таргана. Та однак кожний раз, вмираючи у такий дивний спосіб, а проте – не вмираючи, герой-сом, герой-голуб та герой-тарган вражають нас не тільки поетичними ескападами, породженими надзвичайною силою чи не шекспірівського рівня коханням, а й глибокими філософськими роздумами про любов, життя та смерть.

Так, вирішивши, що він проковтнув свою кохану Айзу, Ілля-сом доходить висновку, що з'їджене кохання після перетравлення «превратится в дермювую верёвочку, которая осядет на дне бессмысленно» [1, 104, 105]. Прикметно, що наступного разу, коли Айза, народившись з ніг капітана Володі Сінічкіна бабкою, загинула між сторінками атласу, який несподівано закрило поривом вітру, Ілля-тарган, щоправда, «сам того не осознавая, стал её есть». А з'ївши її, він «наставил бесчисленное количество чёрных точек на паркете» [1, 356].

Цікавими та несподівано свіжими, зважаючи на образи, в яких герой постає на сторінках роману, виявляються й філософські максими, що народжуються у голові Іллі-сома, у голові, яку він намагається розбити, вирішивши вже не вперше і не востаннє вдатися до самогубства: «Интересно наблюдать за чужой драмой <...> Приятно участвовать в чужих радостях» [1, 105]. Такими ж є й роздуми Іллі-птаха про те, «как всё в мире устроено жестоко, как мало спокойных мест для слабых телом и духом» [1, 170]. Звертають на себе увагу й міркування Іллі-таргана про те, що він «тот человек (sic! – Ф.Ш.) <...> который за других страдает», і що «не [он] выбрал эти муки, кто-то распорядился за [него], не спрашивая, хочет ли [он] брать страдания других на себя и способен ли вытерпеть их» [1, 186].

Всі ці та інші питання, маючи безперечно відчутний екзистенціальний присмак та біблійну аллюзію, а також наведені вище зразки філософських одкровенень, набувають особливого значення ще й через те, що їх виявлення здійснюється нібито за межами життя, тобто у царині смерті. Адже, як нам відомо, історія Іллі Ільєсова починається з того, що гине його кохана, а тому можливість знову зустрітися з нею з'являється тільки за умови, що герой потрапить до країни небуття.

Здається, власне так і діється, оскільки численні спроби Іллі звести рахунки з життям, закінчуються поразкою, точніше, черговою трансформацією, метаморфозою. А це доводить, що герой вже давним-давно є мертвим, тому що не може померти тільки мертвий. На користь цієї думки свідчать і кілька інших аргументів.

Зокрема, варто звернути увагу на той факт, що Ільєсов, перетворюючись на птаха, стає саме голубом. Це є важливим тому, що голуби одні з небагатьох птахів, які не будують гнізда, вони лише перетворюють на свої притулки приміщення типу горищ у людському житлі, і тим здебільшого справа обмежується. А значущість цього факту полягає у тому, що, на думку Отто Ранка, «пташине гніздо – це матка, яку винесено назовні. Це вивертання внутрішнього назовні засвідчено у цілому ряді вірувань відносно здатності матки виходити, подібно до хижака, з материнського організму назовні, наприклад, через рот» [8, 16-17].

Отже, безплідність, на яку був приречений Ілля, перетворившись на голуба, підкреслено стверджує перебування героя щонайменше за межами життя. Але чи перебував він там, де панує смерть? Останнє також є неочевидним, тому що феномен гнізда є не тільки прикладом перспективи, що пов'язана з життям, а й чи не найяскравішим демонстратором переходу внутрішнього у зовнішнє. Однак, якщо гніздо є неможливим навіть потенційно, якщо птах – в даному випадку птах-Ілля – не «може вивернути свою інтимність назовні, тим самим змішуючи зовнішній світ з власним серцем» [3, 69], то це означає, що йому немає що вивертати через відсутність внутрішнього.

Дещо складніше виглядає ситуація з перетворенням Іллі на сома. Адже, ставши рибою, герою вдалося все ж таки подбати про потомство. Проте цьому акту передують незрозуміла тоді поведінка риби-Айзи, яка перед тим як вимітати ікру, здійснила подорож до черева свого коханого, проникнувши у середину Іллі через рот і так само через рот повернувшись з його утроби. Але потомство виявилось приреченим, як і його (потомства) батьки. Зі ста маленьких діточок дещо довше, ніж кілька хвилин, жили лише трьох з них. Та й вони не довго вікували свій вік: Семен перетворився на дерево, від Жанни ревностями піраній залишився тільки кістяк на дні «ставка», у якому вона народилась, і, нарешті, Батий також дуже швидко знайшов те, чого він шукав і про що марив – смерть у бою.

У світлі того, про що йшлося вище, останній, завершальний акорд цієї, в певному сенсі, божевільної какофонії смертей видається цілком закономірним: «...милиционер автоматически наступил на насекомое, расплющивая его о паркет. [Но] самое поразительное, что, когда Синичкин отступил на шаг, от таракана и следа не осталось. Ни крыльев, ни внутренностей, ни даже капли не осталось. – Ах, – проговорил Илья, рассеиваясь в пространстве» [1, 475].

А відтак те, що відцитованому уривку, навряд чи може розумітися у категоріях смерті хоча б тому, що смерть, на думку М. Ямпольського, може розумітися хоча б як «конвульсія <...> деформація <...> фізичний вплив, подібний до впливу світлового проміння...» [3, 235], принаймні як щось, що залишає по собі слід. А проте «тараканье тело татарина распалось на атомы и превратилось в ничто» [1, 475], тобто перетворилося у пустоту, з якої, власне, все і почалося.

Тому й не дивно, що перша й остання глави роману мають однакову назву – «Крим». Відмінність – та чи принципова? – полягає тільки у тому, що підчас купання двох закоханих підлітків гине не Айза, а Ілля.

Таким чином, характер наративної організації тексту роману Д. Липскерова свідчить про нову якість профанації буттєвих феноменів у рамках постмодерністського дискурсу, у якому, на відміну від дискурсу модерністського, профанується не життя – його дискредитовано вже давно і остаточно, – а смерть. А останнє, у свою чергу, дозволяє ствердити, що більш точною назвою, яка відбивала б суть твору російського письменника, була б така назва: «Пустой сон разума».

Література:

1. Липскеров Д. Последний сон разума. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
2. Пелевин В. Чапаев и Пустота. – М.: Вагриус, 2000.
3. Ямпольский М. Демон и Лабиринт // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – Вып. VII. – М., 1996. – 336 с.
4. Georges Bataille. Oeuvres completes, t. 1. – Paris, Gallimard, 1970.
5. Gilles Deleuze and Felix Guattari. Anti-Oedipus. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
6. Klaus Theweleit. Male Fantasies, v. 1: Women, Floods, Bodies, History. – Minneapolis: Minnesota University Press, 1987.
7. Laurent Jenny. La terreur et les signes. – Paris, Gallimard, 1982.
8. Otto Rank. The Trauma of Birth. – New York, Dover, 1993.
9. Paul de Man. Blindness and Insight. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
10. Sandor Ferenczi. Thalassa. A Theory of Genitality. – New York: The Psychoanalytic Quarterly, 1938.

Наталія ПОПЛАВСЬКА (Тернопіль, Україна)

НАРАТИВНІ ПРИНЦИПИ ШАТІЯ ПОТІЯ

(“ЛИСТ ДО КНЯЗЯ КОСТЯНТИНА КОСТЯНТИНОВИЧА ОСТРОЗЬКОГО”)

У наших дослідженнях українська полемічна книжність XVI-XVII ст. усе ще постає екзотичним масивом, що начебто знаходиться поза ойкуменою “справжньої” літератури. Річ у тім, що ми звикли від часів панування класицизму вважати за повноцінну літературу лише красне письмо менство і, зазвичай, не вбачали в цих архаїчних текстах нічого такого, що підлягало б естетичному аналізу. Говорячи про письменників тих часів, ми також занадто часто залишалися в полоні традиційного ідеологічного підходу.

Між тим наративний аспект старовинної риторичної прози, зокрема полемічно-публіцистичної, – об’єкт, який вимагає наукової уваги. Нехай така проза не ставить завданням створення “художнього світу”, але інтелігібельний всесвіт схоластичного письменника цілком можна розглядати як ідейно-естетичну конструкцію. Відносна недослідженість естетичних пошуків та творчих граней письменників-полемістів є спону-