

мышления. Автор акцентирует на фантастической природе символов, классифицирует их и рассматривает “искусство” как метасимвол, который выводит философские и морально-этические проблемы романа на новый уровень эстетического восприятия.

Ключевые слова: фантастические символы, метасимвол, культура.

Summary

The article is dedicated to the problem of the symbols in the novel *In white horses at night* by the Bulgarian writer Pavel Vezhinov. The author outlines the fantastic nature of the symbols, classifies them and treats the “art” as a archisymbol, that displays the philosophical and ethical problems of the novel to a new level of aesthetic perception.

Keywords: fantastic symbols, archisymbol, culture.

УДК 821.512.161(9)

Циховська Е.Д.,

докторант,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

“МУЗЕЙ НЕВИННОСТІ” ОРХАНА ПАМУКА ЯК ІСТОРІЯ КОЖНОГО

Музеї будуються не тільки з каміння й глини, не тільки на пошану відомих людей, вони утворюються разом з існуванням людини і зберігаються у її спогадах про кожного перехожого в житті. Ми зустрічаємося, розходимося, але музеї деталей, що асоціюються з особистістю Іншого, залишаються завжди з нами. Ми постійно носимо їх упродовж усього життя в пам'яті, наче равлик свою раковину, – не тільки в собі, а й на собі, як неминучий тягар.

Подібний музей штучно створюється Кемаль-беєм, головним героєм “Музею невинності” Орхана Памука, з речей, пов'язаних з періодом його знайомства з дівчиною на ім'я Фюсун. Як він сам зізнається, “створюю Музей невинності, аби жити з мертвими <...>” [1, 632]. Якщо в романі класифікувати колекціонерів на два типи – гордих та сором'язливих, – то герой фактично належить до другого типу: тих, що колекціонують у відповідь на якусь біду, потрясіння в житті [1, 633].

Здавалося б, на перший погляд маємо справу з сентиментальним романом-драмою, де за законами жанру для популярності закладена катастрофа, відображена у неминучій смерті когось із головних героїв, але у даному випадку – це кохана дівчина головного героя, що гине в автокатастрофі. Твір побудований за усіма вимогами номінації на здобуття премій: тут є і політичний підтекст, і соціальний аспект, і знайомство з культурною спадщиною, і, що не на останньому місці, найрозповсюдженіша проблема стосунків між чоловіком і жінкою з усіма обов'язковими компонентами: коханням, згодом муками кохання через неможливість бути разом, непорозуміння через відсутність спільних інтересів, спогади про минуле щастя. У центрі – старий, як світ, сюжет: дівчина віддає свою цноту чоловікові, якого кохає, натомість той не збирається на ній одружуватися. Типовий конфлікт спостерігається в європейських країнах та країнах Сходу усіх без виключення століть.

Проте ці тривіальні на перший погляд жанрово-тематичні характеристики твору мають під собою набагато глибше підґрунтя. Надзвичайність становить саме те, що старі істини розглядаються автором під новим кутом зору. І головна концепція, яку можна запозичити і поширити на інші площини, на нашу думку, – це всебічна музейність світу і життєвих сфер. У вузькому авторському сенсі концепція Орхана Памука стосується експонування речей, пов'язаних з певним періодом, – закоханості в жінку.

Твір репрезентується передусім як психологічна драма, причому перевага у романі надається психології, психологічні процеси організують і керують усіма діями головного героя, заступаючи в більшості випадків доводи розуму.

Концепція роману по суті завдячує своїй появі прояву фетишизму в головного героя, що простежується у клептоманії, оскільки прагнення поповнити експонати свого музею формують у Кемалю звичку збирати крадькома предмети, пов'язані виключно з об'єктом його кохання: “Я був щасливим від того, що неначе відриваю мізерну частинку недосяжної, але пристрасно цінованої мною людини” [1, 469]. Отже, неможливість володіти предметом свого прагнення провокує в героя те, що ми б умовно назвали **синекдохою стосунків** – заміщення об'єкту пристрасті його речами, штучна ілюзія оволодіння коханою через предмети, які колись належали їй або до яких вона торкалася (до таких речей зараховується пляшка від лимонаду, її помада, пелюстки на телевізорі тощо).

Прикметно, що така сама синекдоха стосунків встановлюється і по відношенню головних героїв до реальності: не намагаючись щось змінити у своєму житті, вони проводять більшість часу в перегляді фільмів, таким чином співіснуючи, співчуючи і вбираючи чужі долі, чужі емоції і не вірячи в них, як зізнається Кемаль: “Я мало вірив месиджу кінострічок, переглянутих у спорожнілих літніх кінотеатрах” [1, 337].

Протагоніст Кемаль має орієнтовну розстановку подій із чітким розподілом ролей: Сібель – представниця стамбульського вищого світу – бездоганно підходить як дружина, а чуттєва, малозабезпечена Фюсун – дівчина-дитина – повністю влаштовує його як коханка. І, як не дивно, водночас він кохає обох, хоча кохає він їх на тих позиціях, які його влаштовують. Взагалі психологія героя роману схожа з далекоглядною стратегією Свіріда Петровича Голохвостого з п'єси М. Старицького “За двома зайцями”. Зазіхаючи на одночасне володіння одразу дружиною й коханкою, Кемаль вважає, що всі в такий спосіб будуть щасливі, тому що це передусім наповнює щастям його.

Проте через різну антиципацію [2] в одній і тій самій ситуації у Фюсун і Кемалю виникає смисловий бар'єр [2], у результаті чого відбувається раптова зміна ролей: жертва (Фюсун) обмінюється місцями з господарем положення (Кемалем), починаючи самостійне моделювання [2] свого життя / ситуації, а через залучення Орханом Памуком до архітектоники роману кіномистецтва можна говорити і про режисуру власного життя.

У творі таким чином протиставляється дійсне життя людей зрежисованій ними кінострічці. Кемаль спочатку живе у своєму власному зрежисованому просторі, де все розставлено ним на чіткі за семантичним навантаженням позиції згідно з пріоритетністю, і навіть непередбачене входження нового кохання в цей простір не сприяє перестановці фігур на цих клітинах. У світі Кемаль-бея все відпрацьовано, зафіксовано на своїх місцеразташуваннях та алгоритмах, на відміну від світу Фюсун, відзначеної покірністю і відданістю реальності, а також керованої своїми почуттями. Проте згодом Фюсун, страйкуючи дійсність, теж стає режисером власного простору, відокремившись при цьому від старого простору, який віджив себе і в якому не вона розташовувала фігури. Одного разу зазіхнувши на чужий простір, вона більше у нього не втручалася, створивши власний простір тим, що взяла шлюб із молодим режисером.

Розлад планів Кемалья призводить останнього до фрустрації [2]: у нього змінюється система мотивів, що утворює психологічну базу індивідуальних переваг, тобто відбувається те, що в психології називається мотивацією міжособистих виборів [2]. І фактично завдяки такій зміні стану з цього моменту твір набуває риси саги романтизму: модернізована повість неочікувано плавно переходить в оромантизовану оповідь про життя безнадійно закоханого чоловіка, який лишень, щоб бути поруч з коханою, відмовляється від кар'єрного росту, від звичного образу життя, переставши брати участь у масовидних явищах [2]. Кожен з героїв трикутника виконує свою психологічну функцію: у той час, як у Кемалья розвиваються нав'язливі стани, що виявляються передусім у гіпермнезії [2] – посиленні можливостей спогадів через пам'ятання малозначущих деталей, Фюсун маніпулює ним, залучаючи і нав'язуючи правила свого простору, а наречена героя Сібель навпаки долучається до його простору, обираючи своєю тактикою емпатію [2], тобто намагаючись розділити емоційний стан свого розгубленого коханого.

Подальші події в романі нагадують застиглість дії у п'єсах М. Метерлінка в фіксації повсякденності людей, застряглих в очікуванні. Так само при прочитанні наступних рядків автора виринає одразу асоціація з розплавленими висячими годинниками на картині Сальвадора Далі "Сталість пам'яті": "Мені дуже хотілося б, щоб зацікавлені відвідувачі мого музею, дивлячись на старий непотріб Кескінів: зіпсовані, заіржавілі будильники, наручні годинники, – змогли відчутти ту позачасовість, той особливий час, встановлений між ними" [1, 351]. Саме ця картина найвлучніше ілюструє реляцію головного героя до плину часу в названій період: акцентуючи на позачасовості ("А найголовнішою особливістю цього світу було те, що існував він поза часом" [1, 349]), а годинники на картині Далі своєю погнутістю, розм'якшеністю демонструють зіпсованість, потенційну неточність часу, що показують, Кемаль водночас рахує години, роки, не втрачає повністю відчуття часу. І годинники на картині іспанського митця самим своїм існуванням нагадують про час, а їхні стрілки – про його плинність.

Продовжуючи трактувати час роману "Музей невинності" О. Памука у світлі "Сталості пам'яті" Далі, можна провести аналогії, згадуючи прихильність головного

героя Кемалю до теорії часу Аристотеля, за якою існує тягла лінія часу та окремі миттєвості на цій лінії часу: “Намагання унаочнити лінію, яка поєднує миті, або ж, як у нашому музеї, речі, в яких ці миті закарбовані, засмучує нас <...>” [1, 351]. Якщо уважно придивитися до стрілок на трьох відкритих годинниках на зображенні Далі, то не можна не помітити, що хвилинна стрілка на усіх годинниках крутиться навколо одного проміжку часу, приблизно від п'ятдесяти п'яти хвилин до п'яти, фактично у такий спосіб зосереджуючись на певній миті. Узагалі інтерпретації картини “Сталість пам'яті” різнобічні та неоднозначні. Отож, може, треба зважати не тільки на безжальну природу часу та страх перед імпотенцією самого митця (найбільш поширені трактування картини), а й на вказівки годинників, що фіксують певний проміжок часу, адже, як визнає сам герой “Музею невинності” О. Памука, важливість життя саме в миттєвостях, що загартовуються в нашій пам'яті, так, можливо, і С. Далі зобразив постійність / застиглість нашої пам'яті в окремих моментах.

Розмірковуючи про інші особливості роману, слід відзначити пронаціональну налаштованість позиції автора. Легким сумом просякнута оповідь про те, що турецьке суспільство прагне імітувати, наслідувати все іноземне: шампанське, музику, навіть моду на недотримання невинності. Подається постійно поглиблена картина засилля європейської та американської продукції, вітчизняне замінюється іноземними брендами: вітчизняний лимонад Мельтем заступає Cola, компанію, засновану ще батьком Кемалю, зміщує новостворена, вітчизняні алкогольні напої відступають перед європейськими марками, цнота цінується менше, ніж досвід, турецьке кіно створюється за шаблонами голлівудських фільмів, звичний світ змінюється, турецька культура адаптується до Європи. Подібна ситуація знайома і вихідцям з Радянського Союзу, і пересічному українцю: засилля імпортованих продуктів, розповсюджена “культура хабаря”, черги в посольства за візами в Європу і роздуми про себе як Іншого: “<...> як і кожен турок за кордоном (...), намагаюся уявити, що думають чи що можуть подумати ці європейці про такого, як я, чи навіть нас загалом” [1, 624].

Іронію О. Памук заключає в оповідну манеру: не вплітаючи і не акцентуючи на ній, він, наче фігурист, ковзає по тексту, іноді виконуючи легко і невимушено подвійний тулуп, і, не зупиняючись на цьому русі, продовжує ходу. У такому стилі накреслена поважна поведінка Фюсун по відношенню до акторів, глузування над самим собою при усвідомленні себе продюсером кіно, про правила у суспільстві.

Роман вражає неприхованим еротизмом, змальованим настільки обережно, майстерно і водночас побіжно, що викликає тремтячу ніжність.

Заручившись підтримкою різних видів мистецтв (живопис, кіно), автор помножує ефект колекціонування експонатів для музею, ефект застигlosti / фіксації моменту та часу, адже мистецтво увіковічує миті життя. Наприклад, Фюсун малює птахів (вибір птахів не випадковий тим, що вони всі є свого роду варіаціями її канарки), прагне знятися в кіно, щоб оволодіти безсмертям. Стикаємося в тексті також і з археологією, за допомогою якої автор розглядає речі в історії крізь призму часового континууму. Ці речі через період часу надають цілу купу інформації

авторові, який пам'ятає все пов'язане з ними. Зокрема, подаючи класифікацію недокурків Фюсун, він усвідомлює їхню значимість у майбутньому, знову-таки підкреслюючи музейність усіх деталей у романі. Події у творі своєю скерованістю в майбутнє таким чином наче показують, що ми не існуємо у теперішньому моменті, а, як фараони, будуємо свої піраміди для увічнення в історії. Кемаль, подібно звірям, робить припаси на зиму, запасаючись спогадами для тієї миті, коли залишиться наодинці з речами минулого. Він нагромаджує, притягує, наче сорока, краде, збираючи речі, пов'язані зі своєю пристрасною до свого музею: “Я ще з самого початку зрозумів, що мої відвідини помешкання Кескінів складатимуть щастя всього мого подальшого життя, тому нишком збирав різні дрібнички, котрих торкалася Фюсун, для того щоб зберегти щасливі миттєвості” [1, 352].

Ми носимо наші музеї в собі: музеї розповідають свою історію за допомогою речей, за допомогою людей, як мертвих, так і живих, коханих і некоханих, пересічних і непересічних. У кожному чужому музеї ми впізнаємо щось своє. Заповідаючи ідею свого музею невинності, Кемаль говорить: “Чим довше відвідувачі розглядатимуть експонати, тим дужчою повагою пройматимуться до мого з Фюсун кохання, переплітаючи його з власними спогадами” [1, 657]. Фактично в цій фразі звучить посилання на рядки з Джона Донна, відомі з епіграфу до твору Е. Хемінгуей “За ким лунає дзвін”:

*я єдиний з усім Людством,
а тому не запитуй ніколи,
за ким дзвонить Колокол:
він дзвонить по Тобі [3, 107].*

Література

1. Памук О. Музей невинності / Орхан Памук ; пер. з тур. О. Б. Кульчинського та Г. В. Рог. – Харків : Фоліо, 2009. – 671 с.
2. Словарь практического психолога / сост. С. Ю. Головин [Электронный ресурс]. – Минск : Харвест, 1998. – Режим доступа : http://www.koob.ru/golovin_s_u/slovar_prakticheskogo_psychologa.
3. Хемингуэй Э. По ком звонит колокол / Эрнест Хемингуэй ; пер. с англ. Н. Волжиной и Е. Калашниковой // Эрнест Хемингуэй. Собр. соч. : в 4 т. / Э. Хемингуэй / под общ. ред. Е. Калашниковой, К. Симонова, А. Старцева. – М. : Худ. лит-ра, 1968. – Т. 3. – С. 107–610.

Анотація

У статті розглядається музейність кожного періоду життя людини, аналізуються процеси міжособистих взаємостосунків через призму психології на прикладі роману “Музей невинності” Орхана Памука.

Ключові слова: роман, конфлікт, Орхан Памук.

Аннотация

В статье рассматривается музейность каждого периода жизни людей, анализируются процессы межличностных взаимоотношений сквозь призму психологии на примере романа “Музей невинности” Орхана Памука.

Ключевые слова: роман, конфликт, Орхан Памук.

Summary

The article deals with a museum of every period of a human's life, besides it is analysed the processes of interpersonal attitudes through the prism of psychology by the example of novel "The Museum of Innocence" by Orkhan Pamuk.

Keywords: romance, conflict, Orkhan Pamuk.

УДК 821.161.2(09)"18"

Новик О.П.,
докторант,
Харківський національний педагогічний
університет ім. Г.С. Сковороди

“ТРЕНОС” МЕЛЕТІЯ СМОТРИЦЬКОГО І ТВОРЧІСТЬ РОМАНТИКІВ: ПРОЯВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ

Творчість Мелетія Смотрицького є такою, що репрезентує важливу сторінку в становленні українського барокового письменства. Понад те, постать полеміста є знаковою для своєї доби. Дослідники твору Мелетія Смотрицького “Тренос” (С. Бабич, П. Кралюк, П. Яременко та інші) [1; 3; 4; 9; 24] досить різнобічно характеризують пам'ятку. Наразі виникла потреба простежити тяглість традицій, взаємовпливи різних стилів, надто те, що стосується літератури бароко та романтизму задля глибшого розуміння процесів, що формували історію української літератури.

Дослідники “вторинних” діонісійських стилів проміж багатьох рис барокових стилів виокремлюють такі, як заміна єдиного “геометричного” погляду на життя множинним – “стереометричним”; ідейно-мистецький синкретизм, і внаслідок цього, – розмивання жанрів і перехід від регламентованого до напівфункціонального тексту, чуттєвість, настанова на код [12]. Григорій Сивокінь у праці “Вибухи індивідуального обдарування” у видозмінах культурно-історичної епохи” [15] говорить про необхідність філософічності в осмисленні художньої творчості як духовного гуманітарного життєтворення, обумовлюючи це працею Дмитра Чижевського. Творчість Мелетія Смотрицького є теж свого роду вибухом індивідуального обдарування в переломну епоху, а отже, можемо простежити традиції, що йдуть від творчості цього письменника в наступні епохи. Спробуємо, порівнюючи мотиви, образи та жанрову специфіку “Треносу” Мелетія Смотрицького і творчість українських поетів-романтиків, розглянути проявлення традиції на зазначених формальному та змістовому рівнях тексту.

Ставлення у XIX столітті до Мелетія Смотрицького й до його творчості було досить неоднозначним. С. Бабич писав про те, що стереотип “зрадника” став чи не визначальним у розвідках того часу про письменника. Водночас бачимо інтерес до постаті Смотрицького таких відомих осіб XIX століття як Микола Бантиш-Каменський, Микола Коялович, Пантелеймон Куліш, Костянтин Єленевський та інші [див. про це: 3, 42].