

## ЗООМОРФОЛОГІЯ ЛАНДШАФТУ У РОМАНІ Ж. ГРАКА "БАЛКОН У ЛІСІ"

*Михайло БАБАРИКА*

Київський національний лінгвістичний університет

"Балкон у лісі" (1958 р.) прийнято вважати по суті завершальним і значною мірою підсумковим романом із низки найвагоміших, щонайменш за суто формально-типологічними критеріями, оповідних художніх творів Жюльєна Грака. Мета даної статті полягає у тому, щоб із позицій "страто-аналізу" Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі як можна більш переконливо продемонструвати, що зооморфна компонента пейзажної описовості у згаданому романі Ж. Грака є аж ніяк не суто ситуативним чи малозначним художнім аксесуаром, а виступає у цілком необхідній якості загальнокомпозиційно та тематично обумовленого принципу організації й укладання внутрішньої ландшафтної будови романного тексту.

**Ключові слова:** зооморфність, анімалістичний, ризоматичний, ландшафт, очікування.

"Балкон в лесу" (1958 г.) принято считать по сути заключительным и в значительной степени итоговым романом из ряда наиболее значительных, по крайней мере по сугубо формально-типологическим меркам, повествовательных художественных произведений Жюльена Грака. Цель данной статьи заключается в том, чтобы с позиций "страто-анализа" Ж. Делёза и Ф. Гваттари как можно более убедительно продемонстрировать, что зооморфная составляющая пейзажного живописания в упомянутом романе Ж. Грака никоим образом не является сугубо ситуативным или малозначимым художественным аксессуаром, а выступает в совершенно необходимом качестве общекомпозиционно и тематически обусловленного принципа организации и кодификации внутреннего ландшафтного устройства романного текста.

**Ключевые слова:** зооморфность, анималистический, ландшафт, ризоматический, ожидание.

*Un balcon en forêt* (1958) is usually considered as practically the final and, to a very significant extent, the conclusive novel in the continuum of Julien Gracq's most substantial narrative fiction, according to the formally typological criteria at the very least. The goal of the current paper is to provide well founded reasoning behind our belief that a pronounced zoomorphic component is in no way a sheer accident or a minor accessory to the environmental descriptions within the novel, but necessarily presents itself in the form of a composition-wise and thematic-wise driving principle of the novel's inner landscape arrangement and codification by proving this hypothesis from the standpoint of G. Deleuze's and F. Guattari's "strato-analysis".

**Key words:** zoomorphic, animalistic, landscape, rhizomatic, anticipation.

Тваринне начало у романі Жюльєна Грака "Балкон у лісі" розглядається нами передовсім з огляду на суто просторові його диспозиції та територіальне оприявлення. Проблематика тваринного під означеним ракурсом відтак здобуває у питомій для себе літературній площині, як у тому нас переконує індивідуальний підхід до її романного опрацювання, застосований Ж. Граком у його прозі, вельми своєрідне художнє вирішення. За умов дотримання особливої оптики страто-аналітичного прочитання крізь призму критичного доробку Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, тварина визначає та виголошує себе через романний текст як особлива модальність перебування у текстуальному полі, опанування його територіальністю та вплітання у його ландшафтну канву.

У відомих, написаних у співавторстві з Феліксом Гваттарі, працях Жіля Делеза, якого у сучасних академічних оглядах його філософського та критичного доробку інколи іменують найбільш "просторово" ознаменованим у своїх найбільш характерних мисленницьких стратегіях [1], ми віднаходимо досить багатий анімалістичний пласт, або окреме зоологічне плато запровадженої обома французькими філософами новітньої категоріальності, котра, зрештою, посідає значне місце на правах особливого збірного образу **тварини** у створюваному Делезом і Гваттарі своєрідному особистому експериментальному паноптикумі поміж більш традиційно персоналізованих концептуальних персонажів філософської мисленнєвої драматургії, розіграної у текстах їх спільних публікацій. Такий вкрадливий добір формулювань обумовлений для нас тією принциповою обставиною, що категорія тварини, попри свою рекурентну антропологічну індексованість та антропологічну ж контекстуалізацію у тих чи інших моментах делезівського філософського та есеїстичного письма, для Делеза радше є маркером, що позначає спроби уявити та осмислити альтернативні, не персоніфіковані модули спізнавання та переживання деякого становлення і деякої нової форми ідентичності: "Хто не спізнавав насильницьку дію цих тваринних миттєвостей, які вихоплюють назовні зі своєї людськості, хоч би і на одну єдину мить, і од них уже гризунот шкряботитимеш своєю скоринкою або очі од того – жовті, котячі. Жахливе переродження (involution), яке нас закликає до нечуваних становлень" [3, с.294].

Слід, отже, зазначити, що тваринне артикулюється у філософствуванні Дельоза у нерозривній щільності із людським не тому, що являє собою придатний екран для проектування і вияскравлення деяких граней і аспектів людськості, як "антропологічне дзеркало", а через те, що тваринному відводиться роль дороговказу, прикордонного стовпа, який має орієнтувати на перспективі якомога рішучішого відходу від усього занадто реакційно і заскорузло людського у мисленнєвих і дискурсивних практиках, наполягає

на можливості принципово відмінної від класично антропоцентричної, радикально деперсоналізованої "асуб'єктивної" картографії мислення і чування (у дещо точнішому перекладі відповідно – безособової з усією граматичною детермінованістю даного означення, а Ж. Дельоз із Ф. Гваттарі дійсно часом дають своєму читачеві щось на зразок справжніх, по-шкільному повчальних уроків французької граматики: "Їх [такі безособові миттєвості й явища на письмі] позначаємо неозначеними артиклями, вірніше – партитивними (це різнотрав'я, це різноцвіття...)", на противагу, скажімо, за цілком умовною аналогією до "ось ця рослина, ця травина" [3, с.16]).

Однаке подібні, вочевидь іронічні, втручання у філософський дискурс впізнаваних елементів шкільної муштри, як з'ясується надалі, були покликані не стільки чомусь навчити, як відовчити: "Мисленник не безмозкий, не безсловесний і не безграмотний, але він ним стає. <...> Ми мислимо і пишемо за самих тварин. Ми стаємо твариною для того, щоб тварина у свою чергу стала чимось іншим. Агонія цура чи забій теляти закарбовуються у думці не з жалю, а у якості зони обміну між людиною і твариною, де щось від одного переходить до іншого" [4, с.105]. Відтак, у відповідності до усіх розставлених у даній спосіб логічних наголосів, питання зв'язку тварини і людини для Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі – це власне не проблема асиметричних чи диспропорційних взаємин між останніми, а саме питання обміну та розподілу тваринного і людського, взаємооберненого їх мігрування та взаємного ж обігу і того, і іншого поміж собою. Згідно з літерою наведеного вище положення, якщо і йдеться про привілей на чийсь користь, то саме на користь тваринного, яке себе випишує і осмислює опосередковано через людське; і якщо цей привілей і надається, то виключно заради руху ще далі, убік, від усього людського та тваринного. Тобто автори щонайменш пропонують переосмислити дану проблему вже не у термінах дуалістичного чи діалектичного зіставлення, а практично дослівно у динамічній площині просторового розташування і територіального зонування.

Такі спроби дещо по-новому проблематизувати споконвічне філософське питання, звісно, потребують їх ретельної локалізації у суголосному і приналежному їм методологічному контексті, котрий, відтак, ми відразу і спробуємо розгорнути.

Від самих вводин (параграф "avant-propos") до 2-ого тому праці "Капіталізм і шизофренія", виданого під заголовком "Тисяча плато", хоч і переважно в імпліцитній формі, однак від того не менш докладно можемо довідатись про ряд тих основоположних епістемологічних та методологічних засад, на яких слід ґрунтувати всі надалі обговорювані у даній розвідці

світоглядні уявлення. Пильному читачеві украй специфічного за своїми стилістичними характеристиками делезівського есеїстичного викладу має бути зрозуміло, що йому пропонується набір базових принципів та передумов існування тієї моделі світу, у межах дії якої лишень і можуть виявитись чинними висловлювані Дельозом та Гваттарі міркування та віднайтися належні виважені підстави для послідовного докладання запроваджуваних ними категорій. Світ "Тисячі плато" (як світ книги і відповідно загалом всесвіт за моделлю книги: "dans le livre comme dans toute chose" [3, с.9]), – й справді постає універсумом безроздільної просторової домінантності, який у всіх своїх моментах зводиться до стратифікацій ешелонів суміжних деієрархізованих плато, до атласу "сегментаризації і сполучень" територіальностей [Там само], себто просторовість як таку автори праці дійсно перетворюють на універсальний онтологічний постулат і досить самоцінний методологічний апарат *per se*. Очевидно, що подібні уявлення про світ як саму по собі тотальну і повсюдну апологію ландшафту для нас є винятково привабливими з огляду на досліджувану нами проблематику зооморфології романного ландшафту. У цьому і спостерігаємо для себе зв'язок із радше ландшафтної орієнтованою канвою Гракового літературного типу письма.

Тим більш важливим для нас, отже, виявляється те, що уяскравлювана нами у даній статті тваринна модальність перебування та становлення у світі, на думку самих авторів "Тисячі плато", передусім конотується зі суто літературним типом висловлювання: "<...> чи не через літературу ми стаємо твариною чи рослиною, що, звичайно, не означає лише дослівно у літературному творі? Чи не через голос ми передусім стаємо твариною?" – не перестають наполягати у самій постановці своїх риторичних питань Дельоз і Гваттарі [3, с.10]. Це, на перший погляд, досить довільне і немотивоване зіставлення рослинного і тваринного, які у контексті наведених міркувань щодо детериторіалізуючого потенціалу літературного дискурсу опиняються у щільному ситуативному сусідстві, насправді виявляється виразником наступної колегіальної позиції колективу авторів. Надалі останні послідовно і недвозначно відстоюватимуть небезпідставність проваджуваного ними поширення сфери застосування апріорно рослинної категорії "ризомі", що, очевидно, є однією з наріжних для цілокупної концептуальної архітектоники "Тисячі плато", та її екстраполовання до тваринної царини. Одразу завважимо, що терміном "детериторіалізація" ми послуговуємось у дещо звуженому та поміркованому розумінні – переважно на позначення принципової властивості "ризомі", її здатності "визначити себе із назовні

(par le dehors), підключаючись (se connectant) через лінію втечі (або лінію струму – ligne de fuite) щоразу до чогось іншого", знов і знов до чогось нового, при цьому мутуючи та "видозмінюючи своє ество" [3, с.15-16].

Як відомо, з усіх можливих моделей світоустрою, або радше зі способів прочитання й осягнення світу як книги, автори "Тисячі плато" надають очевидну перевагу книзі ризоматичного формату, що вони не лише декларують явно, а і невпинно демонструють опосередковано через саму обрану ними форму есеїстичного письма та задіювані підходи до викладу своїх полемічних положень. Наполягаючи таким чином на демонстративній і зразковій "ризоматичності" одразу ж і передусім тексту самої праці "Тисячі плато", ми ні у чому не форсуємо хід думок, як нам видається, і самих її авторів. Так, наприклад, сучасні, визнані фаховим середовищем коментатори філософського доробку Ж. Дельоза у впорядкованому ними спеціалізованому словникові запровадженій мисленником новітньої термінології відзначають, що, зокрема, терміни, які утворюють серію "ризоматика = страто-аналіз = мікро-політика", слід розглядати з позицій їх "семантичної еквівалентності" [8, с.10]. Отже, і у власних інтерпретаціях ми намагатимемось неухильно дотримуватись запропонованої у даній експліцитній формі схеми. Нагадаємо, що ризомі, яка розглядається у "Тисячі плато" з картографічної точки зору, приписується цілий ряд визначальних властивостей, як-от принципова відкритість, сполучуваність між усіма її шарами і вимірами, запрограмованість на надання себе до демонтажу, розривання чи вивертання навиворіт, і взагалі будь-яких інших постійних доповнень і змін. Однак із усіх вирізняльних характеристик ризоми "найважливішою" автори називають наділеність її множинними входами, одразу роз'яснюючи, що саме за цією самою ознакою нори і лігвища, будованих тваринами, їм і видається слушним розглядати як своєрідну "тваринну ризому" [3, с.20]. Окрім як з огляду на цю її найприкметнішу ознаку, нора тварини постає ризомою в усіх поєднуваних у ній функціях та інстаціях: "житла, поживних покладів, шляхів сполучення, втечі і розриву" [3, с.13]. У найбільш категоричних і ультимативних термінах Дельоз і Гваттарі, відтак, висновують, що не лише уся ботаніка "за самою своєю специфікою є ризоморфною. Навіть тварини у їх стадному вимірі є ризоморфними, щури є ризомами" [3].

Із найбільш принципових положень маємо окремо наголосити на, по-перше, вкрай методологічно виваженому, на нашу думку, уявленні про літературний твір як такий, що потенційно містить у собі множинні місця і різнобічні шляхи входження на його текстуальну територію і, зрештою, являє собою полігон невпинного пошуку альтернатив щодо входу до тексту та, як наслідок, здійснення його суцільного перекомпонування

та перепрочитання під щоразу новим віднайденим ракурсом. По-друге, згідно з нашим потрактуванням означених положень Делеза та Гваттарі питання співвідношень людського і тваринного у літературному творі вирішується передовсім як проблема узгодження і сполучення між собою різнопланових модусів опанування місцевостями і територіями, що завдяки цьому й об'єднуються у єдиний суцільний зооморфний ландшафт.

Погляньмо тепер із окреслених позицій на зооморфологічні властивості художнього ландшафту, що нібито організується довкола конституюваного та задекларованого ще у самій назві роману Ж. Грака топосу "балкону в лісі".

З метою поступального введення читача у романний простір, зокрема в епонімічний і центральний простір лісу та розташованого посеред нього військового блокпосту, в інкіпті твору, якому композиційно відводиться щонайменш увесь перший параграф (загалом увесь роман більш-менш рівномірно поділяється на ніяк окремо не позначені, окрім суто типографічного відмежування, досить стислі завершені блоки тексту), застосовується цілком прогностичний і досить вживаний у деяких варіаціях самим Граком у його різноманітних письменницьких практиках прийом: процес поетапної інтервенції читача ззазовні у периметр дії цілого кола типових романістських конвенцій і умовностей дублюється у внутрішньороманній подієвості буквальним входженням, а точніше в'їздом у пагористий і звивистий ландшафт головного героя роману і першорядно привілейованого персонажа-фокалізатора, молодого аспіранта Гранжа, який їде потягом до французько-німецького прикордоння, будучи мобілізованим на початку другої світової війни. Під час неквапного просування майже зовсім пустого потяга до місця дислокації військової частини на фронтівому рубежі, куди на самоті прямує новобранець, вже попередньо анімалізований (у двох можливих термінологічних розуміннях поняття) від першого експліцитного його називання у тексті простір лісу буквально поглинає доквілля, захоплюючи у свій периметр і відвойовуючи собі ландшафт: "Два жовті схили лісу все вище вгризались у чисту блакить цього полудня" [6, с.10]. Експансія лісу триватиме в мірі того, як на навколишній ландшафт поетапно будуть сходити сутінки і допоки ліс не захопить усю прилеглу до казарми, куди, зрештою, потрапить Гранж, територію, не насунеться остаточно разом із нічною темрявою і не "розчинить" у собі містечко Маріарме, де той буде кватирований, та, зрештою, вогким туманом, просякнутих "пахощами великих лісів", не "прослизне" навіть і до самої казарми [6, с.15], таким чином перерозкреслюючи під себе, привласнюючи собі весь внутрішній романний простір. Як наслідок в останніх, завершальних реченнях параграфа "залишиться лише зоряна ніч і ці кілометри, і ці кілометри лісу довкола",

тих “лісів, що сповнені звірів і сюрпризів” [6, с.16]. Відзначимо, що у той самий час паралельно триватиме по суті ще й інший, навіть іще більш дослівний наступ – це навстрічна експансія військ, що до них доєднається у командному посту Гранж, загонів військових і їхньої техніки, усієї військової машинерії – машини війни, що лише розгортається, і власне самої Війни. Ще із вікон потяга, який просувається вздовж берега річки, помережаного гнилим і пожухлим різнотрав’ям, Гранж своїм “розчарованим оком” розгубленого та переляканого новобранця “ще до першого пострілу гармати” бачить у колористиці обкатування цього прибережного пейзажу “іржу” як наслідок корозивної дії “лихоліття війни”, йому ще до часу чується “запах перекорченої землі” на тлі “млявої” атмосфери “покинутості теренів”, що, мовляв, “знечещує”, спотворює вигляд усього кантону у міжгір’ї [6, с.11]. Таким чином, повністю уся ландшафтна текстура першого параграфа являє собою додатне пластичне полотно для розігрування на цьому своєрідному рухливому плацдармі насиченої драматургії перерозподілу територій та взаємообернених тектонічних рухів різнорівневих плато, що невпинно дрейфують одне відносно одного, насуваючись одне на одне своїми непевними і розмитими (“vague” [6, с.11]), туманними і затягнутими імлою, розчиненими і роз’їденими іржею пористими кордонами. Ми розуміємо, чим обумовлені ці мотиви зісковзування у сутінки, насування здичавіння і тварськості із лісових хашів, переоформлення звичних кордонів, розкладання та зрушення старих рубежів у найбільш чутливих лімітрофних зонах – саме таким чином себе оприявлює перед-очікування настання лиховісної воєнної смуги.

Однак ми ще належним чином не відзначили безпосередню роль тваринної модальності в переоформленні окресленого нами поліморфного ландшафту: разом із військовими хоча ще й не ворожої, та все ж уже не менш загарбницької у своїх діях армії, місто окупує і бере під своєрідну облогу питома тваринна територіальність, переформатовуючи простір містечка та його околиць, насаджуючи йому свої власні принципи тваринного ризоморфного зонування та своєрідної зоологічної картографії. Не буде перебільшенням зазначити, що цілий паноптикум образів тваринного характеру, що постають у якості своєрідних маркерів накладання окремої зооморфної картографічної сітки на помережану рухливими і мігруючими кордонами територію, вносить свої корективи у початково антропологічний універсум. Перелічимо найбільш експліцитно зооморфні вузли та зв’язки цієї, зрештою, цілокупної ризоми з різних територіальних переплетень – наряд робітників крокує перед героєм, який сходить із потяга у прикордонному місті, такою собі чередою (“troupeau” [6, с.11]) за сигналом заводської сирени, що провіщає настання комендантської години; роєм бджіл, що прочісують

територію, снують довкола загони солдат, залишаючи всюди свої неохайні позначки, немов обчісуючи й буравлячи краї занадто вузького для їхньої юрми отвору вулика; “крики дітей деколи здійснюються посеред вулиць міста, приглушені важким повітрям війни, безглузді, як виск кролів”; полковник, під чие підпорядкування потрапляє Гранж, дивиться на нього із-під важких повік “яструбом, що втиснув голову у плечі”, під залякливою якою, однак, “відчувається нагостреність пазура” [6, с.13]. Під своєрідний метафоричний занавіс із гасінням усього світла наприкінці параграфа, тобто з настанням глибокої ночі, задмухнувши свічку в себе в головах, Гранж засинає під шепіт води на дамбі посеред застляної туманом річки та крики сичів на гілках дерев по той її берег.

Може видатись, що, наводячи подібний, на перший погляд, безсистемний зріз винятково буквально явленої тваринної по суті лексики у тому порядку, у якому ми подибуємо відповідні анімалістичні образи у першій главі роману, ми вдаємось до вкрай сумнівного загравання з літерою тексту, нехтуючи всією натомість наявною у ньому підспудною “літературою”. Насправді ж таке знімання дослівних показників зооморфності у межах текстуальної ландшафтної “бюрократії” першої глави нам видається додатковим свідченням адекватності наших інтерпретацій саме по відношенню до унікального авторського проекту ландшафтного письма Ж. Грака. Весь отриманий у такий спосіб репертуар анімалістичних тропів заслуговує на пильніший і формально виваженіший розгляд. Саме, по-перше, послідовне вписування відповідних тропів анімалістичного характеру щоразу у ключові сектори міського, градобудівного (площі і вулиці міста [6, с.12]) або військово-польового інфраструктурного районування (полковий командний пункт над берегом річки та прилеглі до нього фортифікаційні споруди [6, с.14]), чи й у суто пейзажні сегменти довколишнього ландшафту (віття дерев над протилежним берегом річки Мези [6, с.15]) наполягає на тому, що тваринне у тексті не мислить себе окремо від так чи інакше приналежних йому територій. А сам внутрішньороманний і рустикальний, і урбаністичний, і, зрештою, лісовий, та при цьому щоразу прибережний ландшафт постає відповідно однаковою мірою в усіх своїх секціях питома **зооморфним**.

По-друге, у даній конкретній ландшафтній парадигмі важко небезпідставно вже навіть суто дослівно вести мову про “позиціонування” тваринного немовби у тлі романного ландшафту (загалом “у ризомі немає ні точок, ні позицій <...>, а є лише лінії” — лінії втечі, лінії відтоку, лінії течій [3, с.11]), адже традиційно для романної творчості Грака ландшафт безпосередньо виявляє у тексті такі свої основні визначальні властивості, як **рухливість і плинність**. “Понура череда” робітників за сигналом заводської

сирени "витікає (couler) на невеличку площу" [6, с. 11]. "Немов у завузький отвір бджолиного вулика, двомісячне військове квартирування до кістки вгризлося (gratté jusqu'à l'os) у підлогу, у плінтус і у стіни коридору на висоту людського зросту", при цьому своїм "солдафонським тупцюнням зім'явши" і без того нещасну "зів'ялу клумбу" [Там само, с. 12]. Як звичайно у Грака, ландшафт у широкому понятійному його розумінні як сполучення місць і різних точок простору незмінно перебуває у безупинному русі та підлягає вторинній обробці і відповідно – вторинному ж його вкодуванню. Отже, у контексті цитованого нами параграфу, де тваринне територіалізує та оприявлює себе крізь ландшафт, романний ландшафт, відповідно, продовжує себе і розтікається всюдибіч, детериторіалізуючись через власні тваринні компоненти. Інша спільна риса практично всіх означених прецедентів залучення анімалістичного модусу до поетики конструювання художнього ландшафту полягає у тому, що Грак тенденційно оперує категорією тваринного переважно у масовому, чисельному її примноженні. Тварина у Грака – принципово стадна істота, а ніяк не окрема особина. Так само і для Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі образи тварин у їх територіальному потлумаченні цікаві саме із тих концептуальних міркувань, що останні дозволяють висловлюватись винятково у плані множини (*multiplicité(-s)*) – поняття, яке саме по собі представляє одну з ключових "характеристик ризому" [3, с. 12] або відсилає до окремого "принципу множинності", згідно з яким у свою чергу декларується, що "множини є ризоматичними, чим вони викривають деревоподібні псевдомножини" [Там само, с. 14]), спроектувати висловлювання у площину множинності: череда заводських трударів, військовий вулик чи то рій солдатні, зграйки дітей-кроленят і крикливе птаство над вечірньою рікою. Всі згадані тварини мисляться художньою уявою лише у вигляді сонмищ і зграй, а, відтак, лише у режимі рухливого опанування територіями й ареалами-царинами їх існування. Належної уваги поки ще не було приділено лише одному, здавалося б, винятково одноосібному зооморфному образу яструбоподібного полковника у командному пункті. Звичайно, цей окремий випадок за належного контекстуального фокусування лише підтверджуватиме щойно виведений множинний принцип. Адже розуміємо, що подібний портретний опис у вигляді хижого птаха із нагостреним кігтем нікого іншого, як військового високорангового очільника, у жодному разі не є випадковістю. У завдання даної статті не входить детальний розгляд анімалістичної символіки та семіотики військових рангових відзнак чи ж бо зооморфологічної військової геральдики. Однак із найбільш очевидних і різочих відлунь подібної емблематики у контексті другої світової війни важко не відзначити

німецького чорного орла, який у найрізноманітніших своїх орнаментальних застосуваннях та різноманітних стилістичних подобах погрожував своїм не менш хижим пазуром із усієї можливої як суто утилітарної, так і декоративно-пропагандистської мілітарної атрибутики та страхітливого вбивчого інструментарію, що перебував на озброєнні у відповідного роду німецьких військ. Достатньо лише побіжно на мить відродити в уяві та пам'яті численні подібні орлині обриси з різноманітних документальних свідчень і хронік, розтиражовані масово силуети і контури, що проступають на тлі прапорів і вимпелів чи здіймаються вгорі жезлів і пік над парадними натовпами та крокуючими батальйонами, як одразу стає зрозуміло, що відлуння чи, коли завгодно, і відзеркалення по інший бік фронту зіставної геральдичної образності у зовнішній подібності французького військового аж ніяк не меншою мірою є відбиттям його "видової" приналежності до певного роду військової зграї, аніж окресленням його окремих, індивідуальних портретних рис. Від того ще більш характерно: аспірантові Гранджу "полковник нагадував Мольтке" [6, с. 13], славнозвісного бравого німецького генерала-фельдмаршала, який очолив німецькі війська під час німецько-французької війни 1870-1871 рр.

По-третє, в переважній більшості відзначених нами випадків тваринне відчутно заявляє про себе за допомогою поширених тваринами особливих типів сигналів, різних їх криків і звуків: із паростей над річкою чути крики сичів; безглузде кролине вищання ширить і собі довкола, з'юрмившись на вулицях міста, дитвора; чередою крокують робочі під "вереск" заводської сирени – тієї цілком відповідної та аналогічної і у самому оригінальному тексті "sirène" [6, с. 11], що і для французького вуха так само досі відлунує та бринить своїм первинним міфологічним смислом чи й, говорячи образно, можливо, і вельми сумнівної в означеному дослівному контексті мелодичної якості, "співом". З метою наведення цілком доречних, як на нашу думку, та по можливості якомога компактніших міркувань щодо можливостей інтерпретації цього все ж таки досить пунктуально означеного, хоча і цікавого саме у площині територіальних зоо- / антропоморфних проковзувань і прокрань, звернімося до ввідних положень вкрай фундаментальної збірки міждисциплінарних розвідок "Тварина у добу античності", упорядники якої недаремно обирають саме Сирену своєрідним "емблематичним обличчям" всієї тієї амбівалентності, з якою архаїчні міфологічна та ранньофілософська форми мислення підходять до проблематизації питання взаємин тваринного та людського не лише у природничо-зоологічній, а й у політичній, філологічній та етичній площинах. У передмові до згаданого видання її автори стисло мотивують здійснений ними вибір на користь саме означеної химеричної

істоти тим, що ще в античній образотворчій уяві Сирена найповніше втілює у собі практично "всі форми життя, окрім хіба що рослинних", "фігурує собою пакт, укладений між землею та стихіями; сакралізовані заручини між людською і тваринною подобама", при цьому "спаюючи божественне з людським і тваринне з божественним" [2, с. XI-XII]. Аби продемонструвати, що наведені вище потрактування міфологічного образу Сирени, які були нами попередньо задіяні поки лише на підставах своєрідної далекосяжної етимологічної пам'яті окремого слова "сирена" у його технологічному актуальному розумінні у перспективі культурно-історичної генези сучасної французької мови, найрізноманітніші і навіть найнесподіваніші внутрішні поетичні та художньо-виражальні ресурси якої, вочевидь, активно експлуатує Жюльєн Грак, не є цілковито довільними і суто символічними, а деякою мірою контекстуально зумовлені та продиктовані концептуально, скористаємось із тих легко схематизованих висновків щодо місця, ролі і визначальних властивостей, якими наділено образ сирен, зокрема у гомерівській "Одіссей" на широкому тлі давньогрецької міфологічної оповідної спадщини, яких доходить Ц. Тодоров в окремому своєму дослідженні з монографії "Поетика прози" [9]. За Тодоровим, по суті – якщо не відтворювати детально всі, безумовно, по-своєму принципові й істотні попередні витки та етапи аргументативного розгортання структуралістської думки дослідника – "той, хто чує спів Сирен, не зможе його пережити: співати – означає жити, тоді як чути – означає вмерти". За вже передбачуваним діалектичним сценарієм, для Тодорова відповідно усе навпаки: "Якщо ж чути – означає жити, то співати – означає померти", адже "спів Сирен – це <...> та реальність, яка має померти для того, аби народилася література" [9, с.26]. Цікавим і вже майже сподіваним чином у тексті Грака читаємо наступне: "Сирена просто впритул [йому в обличчя] зайшлася своїм верещанням (barrissement), приклеївши лише на секунду йому до стини, мов вологу ганчірку". Боязкого, не загартованого у бою новобранця кидає у холодний піт. Як детально та недвозначно роз'яснює Грак далі за декілька речень у тексті роману, аспірантові Гранжу на мить видається, що сирена сповіщає військову тривогу та, можливо, загрозу бомбардування, а там уже для когось – і неминучу смерть.

Цей момент поетикальної суголосності зооморфних елементів ландшафту зачину роману, на нашу думку, слід розглядати як чергове свідчення принципової нетривкої природи й рухливості внутрішньороманного ландшафту, адже, заявляючи про себе так гучно і вголос, тваринне у тексті Грака немовби залучає і сам голос у його конструктивних щодо ландшафтної організації ресурсах як своєрідний поетикальний принцип. Є всі підстави

виокремлювати останній як елемент авторської ландшафтної поетики, який заслуговує на особливу увагу навіть у власних есеїстичних спробах творчої саморефлексії, до якої вдається письменник особисто. У збірці своїх критичних нарисів під назвою "Читаючи пишучи" (*En lisant en écrivant*), в окремому розділі проблемного спрямування з досить прозорим і заголовком "Пейзаж і роман", Грак проголосить, що одні з найсуттєвіших властивостей літературного живопису для нього пов'язані із можливістю розгортання у тексті своєрідного, самобутнього й автономного світу твору. У зв'язку з чим письменник ретроспективно визнає, що у своєму письмі він перш за все прагнув "матеріалізувати простір", зондуючи його вглиб, немов у геодезійний спосіб, як у випадках, "коли людина гукає у темряву печери, щоб визначити її обшири за луною" [5, с.144]. Не будемо зловживати тими можливостями для дещо спрощених і власне буквально "матеріалістських" спекуляцій, які відкриваються на підставах останнього широковідомого і, очевидно, більшою мірою декларативного вислову Грака, який так полюбляють тиражувати, розглядаючи поза належним контекстом, численні різноманітні коментатори художньої спадщини письменника<sup>1</sup>. Лише додамо, що голос у найширшому своєму значенні – яку б конкретну химеричну чи зооморфну та суто зоологічну форму він не приймав у зацитованих нами вище окремих, відзначених присутністю анімалістичної образності місцях із роману: від "вереску" сирени через визкіт антропологізованих кроленят-дітей і аж до цвірінькання, здавалося б, ні у чому не антропоморфних і вже аж ніяк не фігуральних сичів, нічні співи котрих однаке віддаються в оригінальному тексті не менш двозначним, аніж його український відповідник, словом "крик" [6, с.15] – розуміємо як елементарну форму здійснення своєї присутності того, звичайно, хто цим голосом наділений і може скористатись із його виражальних потужностей, там, де тебе по суті немає. У цій своїй здатності до майже миттєвого подолання та поєднання, сполучення між собою відтинків простору і до оманливої, відтак, доволішиньої своєї експансії голос у все ж неухильно антропологічно семіотизованому діапазоні від співу до крику є практично ледь не ідеальним провідником базового визначення ландшафту як сполучення місць, але водночас – і ризоматичною провокацією, що дозволяє не лише сполучати, а й єднати, або взаєморозчиняти, змішувати, замішувати одне одним та переміщати, міняти своїми місцями окремі місця деякого подоланого цим

<sup>1</sup> Див., наприклад, у даному зв'язку активно цитовану у розвідках, у тому числі й академічних спеціалістів-гракознавців, видання есеїста та мистецтвознавця Юбера Хаддада "Форма життя", що вже самою назвою натякає на свій переважно оглядово-біографічний та нарисовий характер [7, с.169].

голосом простору, вивертати навиворіт і піддавати інверсії його щоразу суто локально та контекстуально обумовлені центр і периферію, перекраюючи таким чином текстуальний ландшафт уздовж і навскісно.

На завершення не можемо не відзначити вкотре, однак тепер уже цілковито підкріплене належним художнім матеріалом по суті програмне і наголошуване нами ще від початку положення: у більшості із відстежуваних нами випадків тваринне, звичайно, не виступає як річ у собі, а співпрацює у парі з антропологічним своїм корелятом, однак не у якості кривого чи сублімованого у дзеркалі відображення, а саме як модус опанування, привласнення й прочитання довколишнього ландшафту та активного перерозподілу території між властиво тваринним і питомо людським.

Отже, щодо пунктуального втручання анімалістичної дискурсивності у поступ оповіді та розгортання цього геодезичного письма, засобами якого граківський тип деміургічного ландшафтного скриптора в інкіпіті роману “*Балкон у лісі*” силується транскрибувати динаміку вищезначених, навіяних настроєм очікування війни та привнесених дійсною військовою навалюю на невеличке місто топографічних зрушень, можемо підсумувати наступне. Через подібне, ніби і невимушене, однак, очевидно, необхідне вторгнення тваринного у текст, якщо вже йому не виявляється спроможним опиратись на той голос у тексті, який артикулює утворення все нових і нових розламів у тектонічній мапі ландшафту, та настання принаймні тимчасового диктату новітнього мілітаристського символічного порядку означене тваринне утверджує себе своєрідним аварійним засобом склеювання старої архітектоніки, що тріщить по швах і розламується на друзки, через вплітання до застарілої карти старого світу геральдичних анімалістичних та тотемічних візерунків.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Buchanan, I., Lambert, G., eds. *Deleuze and Space (Deleuze Connections)*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. – 245 p.
2. Cassin, B., Labarrière, J.-L., eds. *L'Animal dans l'Antiquité*. – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1997. – P. XI-XII.
3. Deleuze, G., Guattari, F. *Mille Plateaux*. – Paris: Éditions de Minuit, 1980. – P. 3-20, 294-295.
4. Deleuze, G., Guattari, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* – Paris: Éditions de Minuit, 1991, – P. 105-106.
5. Gracq, J. *En lisant, en écrivant*. – Paris: Librairie José Corti, 1988. – P. 143-167.
6. Gracq, J. *Un balcon en forêt. Récit*. – Paris: Librairie José Corti, 2009. – 256 p.
7. Haddad, H. *Julien Gracq, la forme d'une vie*. – Paris: Éditions Zulma, 2004. – P. 169.

8. Sasso, R., Villani, A., eds. *Le Vocabulaire de G. Deleuze. Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française / Les Cahiers de Noesis*, n°3. – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003. – P. 10.

9. Todorov, T. *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. – Paris: Seuil, 1978. – P. 21-32.

## ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ ГУЦУЛЬСЬКОЇ НАРОДНОЇ МІФОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тетяна БИКОВА

Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова

У статті на матеріалі драматургії Г. Хоткевич розкрито особливості літературної рецепції гуцульської народної міфології в українському письменстві першої половини ХХ століття, з'ясовано роль міфічних персонажів у творі. На основі фактичного матеріалу зроблено висновки про особливості зображення засобами художнього слова індивідуалізовано міфологічної картини світу гуцула.

**Ключові слова:** міф, міфологія, міфологічний персонаж, гуцульська народна міфологія.

В статті на матеріалі драматургії Г. Хоткевича раскрыты особенности литературной рецепции гуцульской народной мифологии в украинской литературе первой половины XX века, определена роль мифических персонажей в произведении. На основе фактического материала сделаны выводы об особенностях изображения средствами художественного слова индивидуализировано мифологической картины мира гуцула.

**Ключевые слова:** миф, мифология, мифологический персонаж, гуцульская народная мифология.

The article is based on the specific features of literary reception of Hutsul folk mythology in Ukrainian literature of the first half of the twentieth century. It defines the role played by mythical characters in H. Khotkevych's drama. Based on the facts, the conclusions are made about artistic techniques aimed at recreating the mythological world picture.

**Key words:** myth, mythology, mythological characters, Hutsul folk mythology.

Початок ХХ століття в історії розвитку української літератури характеризується поглибленістю художньо-естетичних пошуків для адекватного відтворення “дихання доби” і зверненням до вічних, неперехідних тем у мистецтві, що мали виокремити екзистенційно сутнісне в людинознавчому аспекті. Одним із шляхів досягнення відповідного