

УДК [821.112.2-31 Крахт]: [821.161.2-94 Андрухович].091

Павло Гуца

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДОЛІ ЗАЙВОЇ ЛЮДИНИ В СУЧАСНИХ НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ: ПОСТМОДЕРНІ ВЕРСІЇ

Стаття складається з двох блоків. У першому з них проаналізовано три грані художньої природи постмодерного тексту німецькомовного письменника: а) тип головного героя/*Ich-erzähler*; б) функції прагматонімів (гастронімів, марок, лейблів, брендів) у творі; в) особливості постмодерної композиції. У другому блоці здійснено типологічне зіставлення з точки зору трактування антитоталітарного дискурсу в романі «Faserland» К. Крахта і збірці автобіографічних репортажів з елементами мемуарів «Лексикон інтимних міст» сучасного українського письменника Ю. Андруховича.

Ключові слова: Ю. Андрухович, К. Крахт, постмодерна поетика, я-оповідач/*Ich-erzähler*, прагматоніми, ризома, антитоталітарний дискурс, збірка автобіографічних репортажів.

Чи далеко Європа від України? Якщо зважити на те, що постмодерна література, скажімо, німецька, представлена іменем Крістіана Крахта і його знаковим романом «Faserland», вільно рухається в духовному просторі України (уже з 2012 року існує переклад цього твору українською мовою, навіть його літературно-критичне осмислення), а сучасні українські письменники, володіючи іноземними мовами, не тільки освоюють художні тексти зарубіжних митців, а й самі, як-от Юрій Андрухович, перебуваючи в Німеччині, активно пишуть власні твори, то ця відстань дуже умовна. Чимало спорідненого простежуємо і в українській та німецькій літературах, підтвердженням чого може слугувати порівняльний розгляд роману «Фазерланд» зі збіркою автобіографічних репортажів з елементами мемуарів «Лексикон інтимних міст» «патріарха Бу-Ба-Бу».

© П. Гуца, 2016

Культурний, дебютний «Фазерланд» К. Крахта цілком реалізує в собі риси постмодерністської течії, свідченням чого є його поетикальні властивості. Метою цього дослідження є осягнення творчої лабораторії «Фазерланду» крізь призму таких художніх конструктів, як тип головного героя, функції прагматонімів й особливості ризоматичної композиції, та зіставний аналіз із книгою «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича. Актуальність дослідження пов'язана з недостатньою виробленістю порівняльних стратегій української та німецької літератур постмодерного гатунку. Спільність між Ю. Андруховичем та К. Крахтом зумовлена і специфікою постмодерного напрямку в сучасній європейській літературі. На особливу увагу заслуговує аналіз персонажної сфери роману «Фазерланд», в центрі якої знаходиться головний герой, він же я-оповідач, він же новий денді/герой-споживач, що в узагальненому вигляді представляє собою тип сучасної зайвої людини.

Поетикальні особливості роману «Фазерланд» К. Крахта

Я-оповідач – новий денді/герой-споживач – зайва людина. Відомо, що кожній епосі притаманний певний тип героя, й у сучасній німецькій поп-літературі – це «новий денді», феномен якого досліджують німецькі критики й літературознавці – такі, як Моріц Басслер, Фабіан Леттоу, Томас Юнг та ін. Цей образ, унаслідок зумовлених специфікою сучасної культури рис, відрізняється від класичного образу денді Оскара Уайльда або Ежена Сю – йому властиві тільки цинізм і бажання модно одягатися (див. [9]). Я-оповідач, що перебуває в центрі романної нарації, – молодик із при-

вабливою зовнішністю, який бозна-де працює, та й чи працює, але не обмежений у коштах. Саме тому він може дозволити собі без мети вештатися світом, переїжджати з місця на місце, але, на перший погляд, керуючись видимою мотивацією, зустрітися і поспілкуватися з друзями, таким чином надати своєму життю хоч якийсь сенс. Він проводить час у престижних барах, носить дорогий модний одяг – сорочки від Brook Brothers, щодо яких розвиває цілу теорію; твідові блейзери та бабурівські куртки. Таким чином створюється видимість добропорядного життя, за яким приховується порожнеча існування, своєрідна неприкаяність, самотність, відчуженість, за всієї наявності зовнішнього спілкування. У підсумку створюється образ сучасного денді, популярного героя французької та російської літератури XIX століття, втіленням якого є Євгеній Онегін О. С. Пушкіна.

Відразу напрошується паралель з іміджем самого автора, якого німецькомовні ЗМІ не раз називали «денді» і якому дорікали божемним способом життя. На думку дослідниці сучасної літератури Німеччини О. Соколової, «герої (Крахта, Штукрад-Барре, Наттенса. – П. Г.) – молодики, *представники творчих професій, заглиблені у свої внутрішні проблеми, в пошуки гармонії із собою і навколишньою дійсністю, – дуже нагадують самих авторів.* І фіаско, з яким, як правило, стикається наприкінці головний герой, – це їхній власний провал, свідомість марноти власних пошуків, страху і невпевненості в собі перед обличчям ворожої реальності (курсив наш. – П. Г.)» [13].

Зовнішня оболонка головного героя – безіменного я-оповідача, стильного молодика з модною зачіскою («...попереду волосся довше, позаду – коротше» [6, с. 31]) – переважно проявляється в зовнішніх атрибутах його особистості. Не випадково автор позбавляє свого героя не тільки імені (а для кожної людини ім'я звучить, як музика, і виділяє її з кола собі подібних), а й вікової характеристики. Це робиться в тексті роману задля створення узагальненого образу цілого покоління німців на роздоріжжі. З одного боку, – це батьки і діди, що відійшли від фашистського минулого, а з іншого, – це молода генерація, яка, хоч і не знайшла свого місця в новій епосі, все ж прагне відновити європейські гуманістичні цінності.

Для переконливої характеристики персонажа добре слугує опис найближчого оточення героя (Карина, Нігель, Ролло та ін.). Примітно, що їх об'єднує своєрідний речовізм: костюм для героїв Крахта постає знаком престижу, впізнаваним брендом, своєрідним dress-кодом серед «своїх» і водночас захисною маскою (див. [7]). Хоч новий «мандрівник» прагне приховати свою поразку в міжособистісних стосунках і смуток-епіції, унаслідок чого з'являється невдоволеність життям, що обертається підміною важливого меншовагісним. Звідси

походить і удаваний глянець, налаштованість на бренди, що зв'язують його із суспільством. Зовнішня елітарна маска стає банальним способом виживання в «масі». Не можна не погодитися з думкою, що «конформізм, цинізм і неготовність співчувати ближнім протагоніста – це захисна реакція на власну нікчемність, відсутність субстанційного особистого ядра і неможливість вибору активної життєвої позиції, що блокується постмодерністським «все мине» (anything goes)» [3, с.138]. Саме тому за зовнішнім стилем життя денді ховається безпорадність, непотрібність головного героя, який стає новою зайвою людиною постмодерністської епохи – кінця XX століття.

Примітно й те, що автор роману «Фазерланд» художньо переконливо показує складний характер героя-наратора. Адже він зіткнутий із суцільних суперечностей: зовнішня влаштованість і внутрішня незадоволеність, постійна зміна життєвих декорацій і рух по колу, змішування високих і низьких потреб, які передаються в романі К. Крахта за допомогою контрасту і яскравого опису натуралістичних фізіологічних сцен.

Одна з показових особливостей головного героя – максимальна узагальненість образу. Парадоксальною є форма звернення до нього – власне, її відсутність. Так, наприклад, чорношкіра модель використовує форму третьої особи, а не другої, звертаючись: «Oh, this boy is so cute»¹ або «Oh, feel how soft his hair is»² [6, с. 44]. Я-оповідач ковзає поверхнею життя, перебуваючи в статусі людини-невидимки, що обертається для нього непотрібністю і звууженням функцій до рівня «зайвої людини». Для позначення такого типу персонажа вчені ввели поняття героя-фланера – від французького «flâneur», що означає «ледащо», «блукаючий» або «бродячий» (див. [11]). Головний герой відчуває себе нікому не потрібним сміттям; у цьому і криються ключові проблеми протагоніста – проблеми самотності і відчуження від суспільства, що постають своєрідною знаковою формою зображення типажу в сучасній європейській літературі.

У підтексті твору К. Крахта чітко виражена ідея, що провина зумовлена не тільки життєвою мотивацією і поведінкою я-оповідача, але передусім лежить у суспільних умовах життя країни 1990-х років, спричинених хаосом після падіння Берлінської стіни – кульмінації катастрофи Німеччини XX століття. За резонною думкою Фабіана Леттоу, це «не тільки підриває самоідентифікацію героя, але й виступає протиборчою силою, з якою треба рахуватися (переклад наш. – П. Г.)» [18, с. 303].

Світ марок, брендів і лейблів – прагматоніми і їхні функції в тексті. Особливістю роману «Фазерланд» є широке використання прагматоні-

¹ «Яки-и-и-и же ти гожий, любчику» (англ.).

² «Ти глянь, яке в нього м'яке волосся» (англ.).

мів – «слів, що позначають бренди і фірми» [10, с.113]. Безперечно, К. Крахт свідомо застосовує їх у тексті свого твору. Естетичне наповнення їх вельми широке: це добре працює на візуалізацію героїв, а також точність і чіткість описів, спрямованих на відтворення сучасної людини-споживача, якій рекламою і суспільством, зацикленим на брендах, нав'язується певний спосіб життя. Саме тому мірилом становища в суспільстві стають речі.

Не можна не погодитися з думкою Г. В. Кучумової, що, «незважаючи на наявну штучну мову лейблів, комунікативний вакуум ніяк не зникає. Її функція досить обмежена й полягає в тому, щоб штучно «добудувати Іншого» [7, с.167]. Унаслідок цього діалог стає неповноцінним: персонажі говорять, не чуючи один одного. Наочний приклад виразності/ущербності мови лейблів переконливо показано в романі «Фазерланд». Примітно й те, що потік лейблів і знаків культури – неоднорідний, і наприкінці твору він поступово вичерпується, потім зводиться нанівець, поступаючись у фінальному розділі багатосторінковим «теплим» міркуванням про батьківщину, про майбутнє Німеччини (див. [12]).

Виникає цілком резонне запитання: які функції «речовізму» в поезиці «Фазерланду»?

Однозначно відповісти на це питання не можна. І тут необхідно заглибитися в трактування поняття реалогії, або реїзму (від лат. слова *res* – річ). Слід підкреслити, що тема речовізму актуальна не тільки для німецької літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., бо сформувалася ця тенденція на основі тотальної установки суспільства на споживання і на глобалізацію цього процесу.

Відомо, що реалогічний світогляд побудовано на розумінні одиничності речей і екзистенціальності їхнього змісту у співвіднесенні з діяльністю і самосвідомістю людини (за М. Епштейном). Реалогічне бачення світу активізувалося в художньо-естетичній думці 60-х років ХХ ст. не випадково. Це один з аспектів заміни знаків і символів симулякрами, властивими постмодерністській поезії. Зустрічний рух людини і речі реалізувався в європейській літературі з особливою ліричною і меморіальною сутністю. Саме другий варіант функції речовізму – заміни симулякрами знаків і символів – властивий романові К. Крахта. Особливо це увиразнено в художній інтерпретації характеру головного героя «Фазерланду», що опиняється в полоні модних, хоч і стандартних, речей, які замінюють йому розмаїття світу й активної діяльності. Але головного в його бутті немає – *дому*. Тому одвічний сюжет про блудного сина своєрідно реалізується у творі. І випадкові, винесені на чільне місце речі, створюють ілюзію світу, але це лише форма без змісту.

Питання про роль речовізму в сучасній німецькій літературі широко представила Г. В. Ку-

чумова, обґрунтувавши типологію прагматонімів як зосередження і вираження сутності речей, а конкретніше – лейблів і їх використання людиною. По-перше, це один зі способів виживання людини в масі як спроба вийти на інший, вільний від стандартизованого мовлення звичайного обивателя рівень спілкування. По-друге, «бірочна комунікація», що припускає ігрову форму, стає субститутом творчої діяльності для молодих людей, які не мають можливості реалізувати себе в креативних професіях. По-третє, використання мови лейблів – це своєрідна «німецька» відповідь англломовній культурі (див. [7]).

Виходячи зі спостережень над статистикою використання прагматонімів, слід сказати, що в романі «Фазерланд» мають місце всі три варіанти використання естетичної функції речовізму. Але є підстави вважати, що третій варіант є найбільш імовірним, бо головний герой перебуває в проміжному стані між «своїм» німецьким світом і «чужим» – американським. Це ще більш виразно передає відсутність стабільності, через яку страждає герой, ступивши на шлях шаблонів, таким чином втрачаючи самоідентичність, що призводить до дезорієнтації в навколишньому світі.

Використовуючи в романі особливу «оптику» – волоконну оптику (*Faseroptik*) медичних приладів, автор, як під мікроскопом, детально і скрупульозно розглядає й описує соціально-культурний простір сучасного суспільства. Це дозволяє мультиплікувати образ сучасного споживача в різних його іпостасях: від грубих таксистів, барменів до банківських службовців, художників, високих інтелектуалів, рафінованих споживачів (див. [8]).

Показовим є і цікавий набір прагматонімів, використаних Крахтом у романі «Фазерланд», які поділяються на такі тематичні групи:

Розважальні заклади (клуби, ресторани, кафе тощо): Трахх, Р-1, Один, Шуман, Моjo-club, Мідний Кавник, Cool, Князь, Париж, Sorgenbrecher, Романтика, Екштейн, PizzaHut, У ФІШЕРА, Танджемт, Макс, Чистилище, Ксар, CocoBeachClub, Квальіно, Анабель, Тремпе, Халкіон;

Одяг, взуття, аксесуари: куртки «Бабур», Ролекс, Hermes, Лоран, Алден, Карт'є, Док Мартенс, Esso, Ariel, Ultra, Milka, Фер-Іль, Ганут, Мефісто, Будапешток, Тіффані, Сан-Пауло, Brooks Brothers;

Марки автомобілів: Мерседес, Тріумф, Гольф, Порш, Лендкрузер, Фольксваген, Фіат, Веспа;

Гастрономи (напої, їжа, продукти тощо): Йевер, Рйодерер, Ільбесгаймер, Герліх, Проссеко, Рондель, Ерманн, Бурбон, Dutyfree, Грюнофант, Лапанг Сушонг, Ерл Грей, Олександр (бренд), Panache, Оверштольц, Мальборо.

Статистичний аналіз доводить, що автор роману «Фазерланд» використав 73 прагматоніми, функції яких переважно працюють у сфері характеристики персонажів. Як приклад, слід навести

епізод, коли оповідач приїздить до Нігеля. Так, головний герой помічає, що друг не стежить за своїм зовнішнім виглядом. Через те на ньому «затерто-неохайний одяг – не те щоб Нігель ходив у лахмітті (він мій друг і ніколи не почує від мене таке зауваження), я радше схилиюсь до його загальної нечепурності. Його светри в дірочках, у справжніх, проїдених мілью, а сорочки ніколи не випрасувані, якщо він їх взагалі одягає, бо зазвичай на ньому якісь футболки з лейблами типу *Esso* чи *Ariel*, *Ultra* чи *Milka* (курсив наш. – П. Г.)» [6, с. 31]. Хоч Нігель і добрий друг я-оповідача, та для нього все ж важливим є невихід за рамки, встановлені модою і суспільством. Я-оповідач по-своєму виправдовує Нігеля тим, що фірми його футболок справді хороші, бо марка, на його погляд, вирішує все.

Підсумовуючи, наголосимо, що наявність прагматонімів стала своєрідною закономірністю німецької поп-літератури, й це, безсумнівно, проливає світло на проблему деградації суспільства, його прив'язку до речей-симулякрів, замінюючи не тільки активність життєвої позиції, а й збіднюючі почуття і думки юнака – героя роману. Це є наслідком тотальної самотності індивіда, його невміння спілкуватися, слухати і чути, враховувати свої та чужі інтереси. Перебуваючи в статусі зайвої людини, він не спроможний знайти своє місце в соціумі.

Ризома як основний принцип композиції роману. Однією з особливостей художньої природи «Фазерланду» є його структура, тобто об'єднання різних частин тексту в єдине ціле. Як це вдалося авторові роману, – детальніше розглянемо, спираючись на терміни, пов'язані з поняттям композиції. Усталене визначення організації тексту таке: це побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображуваного, представленого читачеві світу, світоглядної позиції, естетичного ідеалу, задуму письменника, канону, норм образного жанру, орієнтації на адресата – читача (див. [11]). Таким чином, це особливе авторське бачення відтворюється через призму його думок, ідей і почуттів, що втілюється в структурі тексту, наративній стратегії.

Як і будь-який твір, «Фазерланд» К. Крахта вирізняється своїми композиційними прийомами, характерними для напряму постмодернізму. А конкретніше, на загальну думку літературознавців, – його популярного зразка. Хоч це не зовсім так, бо роман належить до змішаного типу творів: у ньому поєднуються як прикмети масової літератури, так і елітарної (класифікація досить умовна, і багато вчених від неї відмовляються).

Розглядаючи специфіку композиції роману К. Крахта, ми можна не зупинитися на назві твору. Адже заголовок – це перший художній образ, який несе інформацію про весь текст. Не випадково автор дібрав слово незвичне, але присутнє для вира-

ження змісту твору, його підтексту і надтексту. І тут не можна не погодитися з розшифровкою назви, запропонованою в післямові перекладачки роману Тетяни Баскакової, яка звернула особливу увагу на модель заголовка, декодувавши його так: «Перше, що спадає на думку, – перекласти це слово як «Вітчизна», припустивши, що оповідач використовує не німецький термін (*Vaterland*), а його англійський аналог (*Fatherland*), тільки записаний фонетично так, як його сприймають на слух німці. Але ж можна сприйняти те ж слово і по-іншому, буквально: «волоконна країна» (*faser* – волокна, зокрема використовувані у волоконній оптиці, *Faseroptik*, яка, наприклад, застосовується в медицині – для просвічування внутрішніх органів; у фізиці для реєстрації треків ядерних частинок; в обчислювальній техніці – там лазерні волокна виконують функції елементів пам'яті; і в багатьох інших галузях). Чи має таке тлумачення хоч якесь відношення до сюжету?» [2, с. 100].

Звісно, має пряме відношення, і не тільки до сюжету, а до всієї тканини тексту. Важливим є підтекстове наповнення заголовка, адже «волоконна країна» – це не тільки візуальний образ розшарування німецького суспільства, але передовсім трагедія розриву німецької нації на західну і східну системи та відповідний спосіб життя. Метафоричний заголовок розкриває суть ідейного змісту роману і його побудови.

Особливістю композиції роману є рамкова конструкція: адже **заголовок, посвята** «Мій сестрі Домінік» і **епіграф** із С. Беккета складають позафабульну конструкцію. Крім цього, конструктивним є принцип з'єднання окремих частинок тексту в єдине ціле, що характеризує приналежність роману «Фазерланд» до постмодерну. Для підкріплення цієї думки варто послатися на точку зору німецького літературознавця Томаса Юнга, який вважає, що тексти сучасних письменників є сумішшю різних елементів: «...в них тепер відсутні конкретні дії і класична структура оповіді, а залишаються тільки колажі з висловлювань і роздумів окремих персонажів, які найчастіше представлені як синхронні монологи і рідше – як діалоги (переклад наш. – П. Г.)» [15, с. 25].

Ця думка якнайкраще характеризує досліджуваний роман, бо «Фазерланд» складається з множини епізодів, які органічно вплітаються в хід фабули. Хаотичні переміщення я-оповідача постійно перериваються його спогадами про дитинство, міркуваннями про сучасний світ, відсиланнями до минулого тощо. Ці елементи претендують на автономність і все ж не прив'язані до сюжету, тобто їх можна довільно переставляти, міняти місцями, не втрачаючи при цьому цілісності картини нарації.

Така мозаїчність тексту співвідноситься з теорією «ризому» французьких філософів і літературознавців Жюльєн Дельоза і Фелікса Гваттарі, які за-

стосували біологічний термін до художніх текстів, оповідь у яких спростовує вертикальну модель світу – дерева, що складається з трьох частин (корінь, стовбур, крона, що співвідносяться з підземним світом, світом предків – світом людей (сучасним) – майбутнім, небесним світом).

Загально визнаною рисою постмодерних текстів є горизонтальна конструкція світоустрою, що складається з розгалужених коренів, котрі ростуть безсистемно. Автор роману сам дає ключ для розуміння саме такої ризоматичної композиції твору, не випадково згадуючи одного з дослідників цієї наукової проблеми у мислительному потоці головного героя: «Все це (суперечка Нігеля і товстуна з приводу кінематографу. – П. Г.) ще можна терпіти, поки вони говорять про фільми, які і я теж бачив, але потім вони переключаються на таких діячів, як Жиль Дельоз і Крістіан Метц (я думаю, це кінокритики), і я ніяк не можу в'їхати в тему, хоча, натурально, беру собі на замітку ці імена – я завжди і все беру собі на замітку» [6, с. 19].

Теорія літератури визначає термін «ризоматизм» так: це ієрархічна нелінійна система без початку і кінця, яка перебуває в постійному процесі становлення, заперечуючи таким чином поняття структури – чітко систематизованого принципу організації (див. [4]). Цей термін був запозичений французькими вченими Дельозом і Гваттарі з ботаніки, де він означав певну будову кореневої системи, яка характеризується відсутністю центрального стрижневого кореня і складається з безлічі хаотично переплетених, непередбачуваних у своєму розвитку пагонів, які періодично відмирають і регенерують. Це поняття є вельми актуальним для літератури ХХ–ХХІ століть, бо хаотичність світу відображається в мистецтві, створюючи нелінійні сюжети і змішуючи воедино різні події.

Книзі-ризомі притаманні такі принципи:

1, 2. Принципи *з'єднання і гетерогенності*: будь-яка точка ризоми може – і повинна – бути приєднана до будь-якої іншої її точки.

3. *Множинність*: саме тоді, коли багато що справді розглядається як субстантив – множина, або множинність, – руйнуються відношення з Одним як із суб'єктом чи об'єктом, як із природною або духовною реальністю, як з образом і світом.

4. Принцип *розриву*: ризома може бути розбита, зруйнована в будь-якому місці, але вона завжди відновлюється.

5, 6. Принцип *картографії та декалькоманії*: ризома не відповідає ні за структурну, ні за породжуючу модель (див. [4]). Складовим елементом ризоми є плато, якому дослідники дають таке визначення: це «будь-яка множина, поєднувана з іншими за допомогою близьких до поверхні підземних пагонів так, щоб формувати і поширювати ризому» [4, с. 31].

Аналіз твору К. Крахта дозволяє зробити висновки про те, що саме ці принципи покладені в основу його конструкції, унаслідок чого автору вдалося досягти не тільки плавності оповіді тексту за всієї фрагментарності зображуваних подій, розірваності простору й часу, в полоні яких виявляється головний герой, але й спаяності різнорідних елементів тексту в цілісному художньому полотні.

Зовнішня композиція роману вельми прикметна: він складається з восьми розділів із різними топосами дії та згайання часу героєм. Якщо скористатися кабалістичною системою значень, то число *вісім* – символ безкінечності й постійного руху. І це логічно підводить до відкритого фіналу, яким завершується «Фазерланд». Разом із тим кількість елементів-плато – набагато більша. Їх представляють окремі моменти оповіді – такі, як історичні дискурси, філософські роздуми, спогади я-оповідача, його судження про людей і, власне, мандри різними містами. Так, у п'ятому розділі виділяються такі плато:

1. Зустріч я-оповідача з Маттіасом Горксом у поїзді, що спричиняє втечу головного героя з вагона-ресторану й поїздки до Гайдельберга;

2. Готель в Гайдельберзі і припущення з приводу життя його власника: «Сімнадцятирічним парубком його покликали до війська – коли було вже ясно, що війну програно, – і він опинився на Кавказі чи ще бозна-де. Уже віяло весною, але було ще до дідька холодно, і після відступу він більше не відчув своїх пальців» [6, с.105];

3. Спогади головного героя про поїздки на Мадеру із сім'єю у віці одинадцяти літ;

4. Зустріч з Ойгеном у «Макс-барі» і подальша наркотична вечірка.

Лінія оповіді розбивається на три часових потоки: події минулого, теперішнього і плани на майбутнє, надії на його здійснення. Герой зигзагоподібно ковзає ними, перестрибуючи з одного часового плану на інший. Концепція Жіля Дельоза і Фелікса Гваттарі знаходить зриму підтвердження не тільки в п'ятому розділі роману «Фазерланд».

Часто-густо до особливостей літератури постмодернізму зараховують відкритий фінал. Варто згадати такі твори, як «Кроки по склу» Ієна Бенкса, «Сповідь маски» Юкіо Місіми, «Замок» Франца Кафки, «Дамаскін» Мілорада Павича та ін., у яких наявна ця закономірність постмодерністської поетики. Автори таким чином співпрацюють із читачем, залучаючи його до діалогу/полілогу, даючи йому право вибору концентрації уваги на якомусь важливому для нього епізоді, співвіднесенному із власним внутрішнім світом.

Що ж стосується заключної частини роману, то його відкритий фінал не знайшов однозначного тлумачення. Так, Анке Біндара вважає, що не тільки марність, а й згубність довіри до плину буття викликають у головного героя бажання наклас-

ти на себе руки на середині Цюрихського озера, до чого він нібито готується (див. [14]). Однак цю думку спростовує Фабіан Леттоу – німецькомовний літературознавець і дослідник, – упевнений в тому, що «причина дилеми головного героя лежить не поза індивідуальним чинником, а у рішуче постмодерністському середовищі сучасної Німеччини, яка викликає у людини виснажливе запаморочення (переклад наш. – П. Г.)» [18, s. 290]. Я-оповідач – асоціалізована особистість, спрагла до людського тепла та спілкування, і водночас – сповнена життя. Саме тому він у пошуках себе, свого місця в житті блукає різними містами.

Варто зачитувати завершальний вислів твору: «Я сходжу в човен і сідаю на дерев'яний ослін, а чоловік встромляє весла в якісь металеві штуки й береться гребти. От-от ми досягнемо середини озера. От-от» [6, с. 190].

Як бачимо, тут немає чітких фінальних акордів, які б дали читачеві ясно зрозуміти: чи закінчилася лінія життя героя посеред озера? Чи це тільки початок нового шляху? У підтексті твору звучить усе ж оптимістична тональність романного завершення. Здається, що я-оповідач, подолавши перешкоди відчуженої юності, знайде в собі сили впевненіше розвивати і продовжувати життєстверджувальну лінію. Швидше за все головний герой внутрішньо готовий до нового етапу життя, аж ніяк не до його завершення. Таким чином, фінал твору залишається відкритим і спонукає читача до самостійного вибору розв'язки.

Завершуючи роздуми поетики, слід зазначити, що в романі К. Крахта поєднуються такі принципи, як гетерогенність, множинність, нелінійність і мізерність розриву, що дають підстави назвати структуру «Фазерланду» ризоматичною. Ця характеристика притаманна постмодернізму.

«Фазерланд» і «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича: спільне/відмінне

Таке, на прозір, несподіване поєднання – «Лексикону інтимних міст» Юрія Андруховича і «Фазерланду» Кристіана Крахта – цілком виправдане з тематологічного погляду та ідейної близькості анти тоталітарного дискурсу, проявленого, проте, по-різному. Маються на увазі не тільки жанрові розходження, що даються взнаки в цій парі творів, а передусім форми вияву посттоталітарної свідомості, її живучості, що вияскравлюються в таких емоціях і поведінці Крахтового героя, як страх, безнадія, відчуття безвиході, втеча від суспільних зобов'язань і від себе. Тим часом в Андруховичему «Лексиконі...» репортажно-автобіографічна форма дає змогу захвати оголений нерв цих відчуттів у підтекст, при цьому розрізняючи розмісли про рівень відчуженості як домінуючу прикмету то-

талітарного суспільства, спостереженої в містах і містечках України та Європи, зокрема Німеччини.

Прикметно й те, що, за художньою версією К. Крахта, я-оповідачеві доводиться переживати якесь безпросвітне, глупе невезіння, що заганяє його в глухий кут, але відкритий фінал роману «Фазерланд» усе ж дає проблиски світла в кінці тунелю.

Тоталітарне минуле знаходить відгук як у сучасній українській, так і німецькій літературі, бо ця тема є вкрай актуальною для країн, які впродовж чи не цілого століття перебували під гнітом тоталітарної системи – системи державно-політичної влади, яка регламентувала всі суспільні та приватні сфери життя людини-громадянина і не визнавала автономії від держави таких недержавних сфер людського життя, як економіка, господарство, культура і навіть релігія. Спадщина фашистської Німеччини та радянського СРСР вплинула на кілька поколінь, особливості їхнього світосприйняття, менталітету та психіки, формуючи загублених індивідів, неспроможних реалізувати свій потенціал у суспільстві. Саме проблемі самотності, відчуженості, пошуку в мандрах власного Я та проблемі загубленої свідомості народу присвятили свої твори К. Крахт та Ю. Андрухович.

К. Крахт – не тільки сучасний німецькомовний письменник, але й журналіст, який подорожував світом, щоб написати свої викривальні статті проти безглуздя сучасного світу та політичних систем. Дебютний роман приніс йому славу та визнання. Тим часом постать Ю. Андруховича є знаковою для української літератури і культурного життя загалом – поет, прозаїк, есеїст, засновник творчого об'єднання Бу-Ба-Бу та перекладач, з ім'ям якого пов'язаний процес становлення зацікавленості сучасною українською літературою на Заході.

В основу «Фазерланду» і «Лексикону інтимних міст» покладено подорож головного героя – я-оповідача (Ich-erzähler) та мандрівника-письменника – різними містами. Якщо протагоніст із роману ковзає поверхнею життя, лише змінюючи декорації-міста, жадаючи віднайти свою індивідуальність, то в автобіографічній книзі Ю. Андруховича постає вдумливий обсерватор «заходу» епохи, яка, хоч і відходить у небуття, залишає відчутний слід у душі креативної особистості, котра прагне зафіксувати, як болісно і трагічно почувається людина в дисгармонійному світі абсолютного нагляду як системної ознаки тоталітаризму. Саме постать постмодерної розчавленої й невпевненої людини змальовує німецькомовний автор у романі.

Так, головного героя «Фазерланду» переслідуює нав'язлива думка про втечу в широкому значенні цього слова і передусім од суспільства стереотипів, що давить на психіку, від життєвої складності у пошуках гармонії зовнішнього і внутрішнього світу поза межею «волоконної вітчизни/країни».

Автор реалізує це бажання героя в змалюваній фізіологічній формі постійного відчуття нудоти; почуття критицизму щодо інших; картині втечі на Міконос: «Крім маленької спортивної сумки, у мене, природно, ніяких речей не було, і я відчував себе втікачем, злочинцем, який розтратив купу чужих грошей і тепер збирається сісти на найближчий літак, щоб змитися в Монтевідео, Дакки або Порт-Морсбі (курсив наш. – П. Г.)» [6, с. 154]. Хоч герой перебуває у вічному прагненні до свободи й самореалізації, безглуздість поведінки позбавляє його всіх цих важливих, здавалося б, для того, що шукає молода людина, цінностей. Це все більше і більше призводить героя-оповідача до роздвоєння особистості й до збірного образу цілого втраченого покоління кінця ХХ століття. Як не прагне він до поєднання і реалізації різних потреб і бажань свого Я, як не намагається випасти з ритуальної світобудови, це ніяк не вдається, бо він постійно відчуває дисгармонію. «Порушуючи закони ницості, я-оповідач хоче вилучити себе із символічного порядку, а в ширшому контексті прагне вирватися з цього національно пов'язаного постмодерністського простору матеріальних обмежень (переклад наш. – П. Г.)» [16, р. 58].

Якщо лейтмотив блукаючого фланера в сучасному світі, закодованому різними системами та моделями поведінки суспільства, є доміантним для твору К. Крахта, то для Ю. Андруховича важливим є своєрідне нанизування фактажу, що засвідчує спотворення свідомості і психології людини, що, незважаючи на кордони між державами, впливає однаково на долю як українця, так і німця, американця чи мешканця іспанського міста тощо, котрі пройшли через трагічний досвід тоталітарного буття/небуття. Доволі влучно підтверджує цю думку епізод з «Лексикону інтимних міст», коли автобіографічний герой перебуває в Авсбургу: «Я подумав, що чудово б залишитися тут і ще сьогодні почати нове життя... Я писав би роман про Венецію і тричі на день підживлювався б фуггерівськими пісними кашами. Я запускав би поволі бороду, цілий рік одягав би ті самі шорти, сандали й вицвілі футболки – як отой старезний дідула зі срібними сережками у бровах і ніздрях (курсив наш. – П. Г.)» [1, с. 22]. Андрухович не дарма використовує умовний спосіб дієслів, що вказує лише на потенційну можливість іншого життя. Людина посттоталітарного часу розчарована підступністю держави й не може повірити в іншу можливість побудови суспільства – давні страхи надовго залишаються в підсвідомості народу, і тільки через кілька поколінь стане можливим зняти тягар минулого.

Я-оповідач Крахта належить до нової німецької генерації, яка не зазнала тортур війни та роз'єднання країни, але все одно посттоталітарна ситуація тяжіє над ним. Деякі німецькі дослідники слушно вважають, що протагоніст роману «Фазерланд» наприкінці готується до суїциду, що було б

логічним закінченням життєвої історії героя. І все ж у відкритому фіналі можна вбачати позитивні настрої – головний герой готовий до нового етапу життя і вже спроможний перейти межу власного ескапізму.

На відміну від німецького протагоніста, автобіографічний герой-українець «Лексикону...» сповнений ентузіазму й радше було б сприймати його як «господаря, ніж як гостя. Він, як правило, відкритий до непізаного і входить у незнайомий простір, сприймаючи його як «свій» [5, с. 167]. Мандрівник активно реагує на кожне нове місто, його поведінка зумовлена глибоким оптимізмом: «*Господи, яке місто! Як хотілося б його прожити з усіх сил, а відтак захлинутися від незмоги охопити й описати!*» [1, с. 391].

Цікавим є той факт, що обидва автори розмірковують над деградацією суспільства, спричиненою тоталітарним режимом і заміною його посттоталітарним. Європейська толерантність й направленість на урівненість прав та свобод для всіх націй може призвести до катастрофічного фіналу, якщо не буде досягнуто рівноваги в гуманітарній сфері. Про це так говорить Ю. Андрухович: «Я йшов крізь це запустіння (околиця Берліна. – П. Г.), минаючи низькорослих панків (здається, вже внуків тих перших) з їхнім пивом, сигаретами і – знову ж таки – безпородними псами, повз якихось безрадісних екскурсійних школярів з якого-небудь Біттерфельду, підозріло засмаглих торговців лівим сріблом, румунських циганок з їхнім do you speak English. А ще мені чомусь на кожному кроці траплялися божевільні або інваліди у візках. І врешті до мене дійшло, що це розпад. Так, мені здається, це черговий декаданс. *На наших очах провалюється ще одна утопія Окциденту – про те, що, знявши протистояння систем, можна раз і назавжди досягнути безпеки, певності і – головне – стабільно високого стандарту життя* (курсив наш. – П. Г.)» [1, с. 44].

Але якщо Андрухович вважає за можливе подолання українцями їхньої кризи посттоталітарного суспільства через визнання власної країни незалежною і першорядною, то позиція меланхолійного я-оповідача Крахта свідчить про те, що автор розчарувався в німцях і не бачить можливого вирішення проблем сучасного йому суспільства. Єдиним логічним висновком стає зміна поколінь, які уникнули б тягара тоталітаризму, що завдає катастрофічних наслідків.

Література

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики / Ю. Андрухович. – К. : Meredian Czernowitz, Майстер книги, 2011. – 480 с.
2. Баскакова Т. Послесловие переводчика / Т. А. Баскакова // Крахт К. Faserland / К. Крахт. – М. : Ad Marginem, 2001. – С. 100–103.

3. Гладилін Н. «Поп-літератор» Кристиан Крахт як явлення постмодерністської ситуації / Н. В. Гладилін // Знання. Розуміння. Уміння. Вип. 1. / редкол. : Ільїнський І. М. (глав. ред.) [и др.] – М. : Московський гуманітарний університет, 2012. – С. 137–142.

4. Делёз Ж. Ризома [Електронний ресурс] / Жиль Делёз, Феликс Гваттари ; [пер. с франц. Я. Свирського]. – Режим доступу : http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm. – Названіе с екрана, 20.03.2016.

5. Калинюшко О. А. Постімперський простір в реценції мандрівника: версії А. Стасюка та Ю. Андруховича / О. А. Калинюшко // Young Scientist. – 2015. – № 1 (16). – С. 165–169.

6. Крахт К. Фазерланд / К. Крахт ; [пер. з нім. А. К. Головка]. – Харків. : Фоліо, 2012. – 192 с.

7. Кучумова Г. Німецький роман 1990-х: пошуки нових форм комунікації / Г. В. Кучумова // Вестник гуманітарного інститута ТГУ. Матеріали міжнародної наукової конференції «Диалог между Россией и Германией: филологические и социокультурные аспекты», 14–15 мая 2010. – Тольятти : ТолГУ, 2010. – Вип. 2 (8) – С. 138–141.

8. Кучумова Г. Програма дешифровки мифов в німецькій молодіжній літературі 1990-х років / Г. В. Кучумова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук : (научный журнал). – Вип. 9. – Т. XII / редкол. : В.П. Шорин (глав. ред.) [и др.] – Самара : Самарский научный центр РАН, 2009. – С. 68–78.

9. Кучумова Г. В. Роман в системі культурних парадигм (на матеріалі німецькоязычного роману 1980–2000 гг.) : автореф. дисс. на соискание науч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.08 – «Теория литературы. Текстология» / Кучумова Галина Васильевна. – Самара, 2010. – 47 с.

10. Ладыненко А. Лингвистические особенности вкрапленных иноязычных элементов в «романе потребления» [Электронный ресурс] / А. П. Ладыненко // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки. – 2013. – № 16. – С. 129–137. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvprpu_2013_16_18. – Названіе с екрана, 20.03.2016.

11. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка та ін. – 2-ге вид., виправ., доп. – К. : Академія, 2007. – 758 с.

12. Николенко Е. Язык «лейблов» как средство восполнения коммуникативной недостаточности в романах Ф. Бегбедера, К. Крахта, В. Пелевина / Е. Е. Николенко // Вестник Гуманитарного института ТГУ. Матеріали міжнародної наукової конференції «Диалог между Россией и Германией: филологические и социокультурные аспекты», 14–15 мая 2010. – Тольятти : ТолГУ, 2010. – Вип. 2 (8) – С. 186–191.

13. Соколова Е. С Востока на Запад и обратно. Литература Германии после объединения [Электронный ресурс] / Е. Соколова // Иностранная литература – 2003. – № 9. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/9/sokol-pr.html>. – Названіе с екрана, 20.03.2016.

14. Biendarra A. Der Erzähler als popmoderne Flaneur in Christian Krachts Roman Faserland / Anke Biendarra // German Life and Letters. – 2002. – № 55.2. – S. 164–179.

15. Jung Th. Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pöpliteratur seit 1990 / Thomas Jung // Crash,

Trash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Pöpliteratur. – Frankfurt am Main: Hrsg. Jung Thomas, 2002. – S. 15–28.

16. Kracht Chr. Faserland [Roman] / Christian Kracht. – Köln : Verlag Kiepenheuer & Witsch ; Hamburg : Umschlaggestaltung Tina Obladen, 1995. – 137 S.

17. Langston R. Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose [Електронний ресурс] / Richard Langston // The German Quarterly. – 2006. – Vol. 79. – № 1. – Pp. 50–70. – Режим доступу : http://www.jstor.org/stable/27675884?seq=1#page_scan_tab_contents. – Назва з екрана, 20.03.2016.

18. Lettow F. Der postmoderne Dandy Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein / Fabian Lettow // Selbstpoetik 1800-2000 Ich-identität als literarisches Zeichenrecycling. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2001. – S. 285–305.

Pavlo Hushcha

SUPERFLUOUS MAN FATE INTERPRETATION IN MODERN GERMAN AND UKRAINIAN LITERATURE: POSTMODERN VERSIONS

The article consists of two parts. In the first of them three characteristic traits of Chr. Kraht's post-modern text are analyzed. They are a) the type of the main character/ Ich-erzähler, b) functions of trade mark names, brands and labels, c) postmodern composition peculiarities. The second part contains the typology comparison of the novel Faserland and the collection of autobiographic reports with elements of memoirs Lexicon of intimate cities by a modern Ukrainian writer Y. Andruhovich from the point of view of anti-totalitarian discourse.

Key words: Y. Andruhovich, Chr. Kraht, postmodern poetics, me-narrator/Ich-erzähler, rhizome, anti-totalitarian discourse, a collection of autobiographic reports.

Павел Гуца

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СУДЬБЫ ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА В СОВРЕМЕННЫХ НЕМЕЦКОЙ И УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ: ПОСТМОДЕРНЫЕ ВЕРСИИ

Статья состоит из двух блоков. В первом из них проанализированы три грани художественной природы постмодерного текста немецкоязычного писателя: а) тип главного героя/Ich-erzähler; б) функции прагматонимов (гастронимов, марок, лейблов, брендов) в произведении; в) особенности постмодерной композиции. Во втором блоке типологически сопоставляются с точки зрения антитоталитарного дискурса роман «Faserland» и сборник автобиографических репортажей с мемуарными элементами «Лексикон интимных городов» современного украинского писателя Ю. Андруховича.

Ключевые слова: Ю. Андрухович, К. Крахт, постмодерная поэтика, я-рассказчик/Ich-erzähler, прагматонимы, ризома, антитоталитарный дискурс, сборник автобиографических репортажей.

Надійшла до редакції 27.03.2016 р.