

о стремлении К. Шейковского фиксировать варианты с фонетической точностью, паспортизировать собранный материал, комментировать контекст исполнения, печатать названия образцов – как их записано от исполнителя.

Ключевые слова: Каленик Шейковский, гаївка, сказка, паспортизация, контекст исполнения, вариант.

O. Shalak, Candidate of Pfilology, senior staff scientist
of Rylsky Institute of study Art Studies
Folklore and Ethnology National Academy of Sciences Ukraine

Folklore research by Kalenik Shejkovsky: subjects and edition

For the first time in Ukrainian folkloristic the attention is focused on progressive textual and editorial tendencies of specialist in folklore Kalenika Shejkovsky on an sample of the folklore in "The Podilians Life" (K., 1859–1860). O. Shalak has come to a conclusion about K. Shejkovsky's aspiration to fix variants with phonetic accuracy, to assign passport of the collected material, to comment an context of the performance, to get sample's name as them it is written down from the performer.

Key words: Kalenik Shejkovsky, gaivka, tale, to assign passport, context of the performance, variant.

УДК 821.134.2-31 "196/199" Іспанія

О. Г. Шестопад, канд. філол. наук, асист.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАВМИ В РОМАНІ КАРМЕН ЛАФОРЕТ "НІЩО"

Статтю присвячено проблемі художньої репрезентації травми в романі Кармен Лафорет "Ніщо" (1945), який становить яскравий приклад іспанської повоєнної прози. У тексті Лафорет феномен травми розглядається як невід'ємна тематична та естетична складова його побудови, що маніфестується на різних поетикальних рівнях, засвідчуючи передачу індивідуального досвіду переживання колективної травми, що її зазнало іспанське суспільство внаслідок Громадянської війни та встановлення франкістського режиму.

Ключові слова: Кармен Лафорет, травма, пам'ять, наратив.

Роман Кармен Лафорет "Ніщо" займає особливе місце в контексті іспанської повоєнної літератури. Цей перший твір однієї з найвидатніших іспанських письменниць був написаний у 1944 році і ще в рукописному варіанті нагороджений літературною премією.

сю "Надаль". А вже після виходу в друк (1945 р.) став справжньою сенсацією, забезпечивши своїй авторці літературну славу і визнання. У першу чергу, роман привернув увагу критиків сміливим зображенням тогочасної дійсності, майстерно передаючи атмосферу тотальної задухи, відчаю і безвиході, в якій перебувала повоєнна Іспанія під впливом щойно встановленого режиму Франко. Водночас твір дивував глибиною і зрілістю вираження філософсько-естетичних поглядів його ще досить молодій авторки, котрій на той момент виповнилось лише 23 роки.

Художнє багатство і смислова невичерпність роману зумовили варіативність його інтерпретацій, а також певні труднощі у визначенні його приналежності до конкретного літературного напрямку чи жанрового різновиду. Традиційно роман розглядали в контексті тремедизму, екзистенціалізму, а також реалізму. Інші критики наголошували на його спорідненості з літературою романтизму, зокрема з такими жанровими різновидами, як готичний та/або любовний романи ("romance"). Водночас роман був (і продовжує бути) об'єктом уваги з боку феміністичної критики, котра вбачає в історії головної героїні метафору жіночої емансипації.

У контексті новітніх літературознавчих підходів, що звертаються до проблем літературної репрезентації індивідуальної та колективної пам'яті, роман "Ніщо" можна розглядати як один із перших в іспанській повоєнній прозі прикладів так званої *"літератури про травму"*. Феномен травми постає невід'ємною тематичною та естетичною складовою поетики тексту Лафорет і засвідчує індивідуальний досвід переживання колективної травми, що її зазнало іспанське суспільство внаслідок Громадянської війни та встановлення франкістського режиму.

У центрі оповіді – спогади головної героїні Андреї про набуття нею травматичного досвіду під час однорічного проживання в будинку своїх родичів на вулиці Арібау в Барселоні, куди 18-річна дівчина приїхала на навчання в університеті через декілька років після закінчення Громадянської війни. Попри те, що оповідь здебільшого є лінійною (роман починається з моменту приїзду героїні до Барселони і завершується її від'їздом до Мадрида), застосування авторкою відповідних наративних і стилістичних технік вказують на порушення цієї лінійності, нато-

мість демонструючи так звану "зміщену/розірвану часовість", що, згідно з теоретиками травми, уможливило її репрезентацію. Зокрема, йдеться про подвійний фокус оповіді, що підкреслює часову дистанцію між Я-наратором та Я-персонажем, а також про такі стилістичні прийоми, як повтори, замовчування, еліipsis, чергування теперішнього, минулого й позаминулого часів, фрагментарність викладу тощо.

Постійне повернення персонажів у минуле, що здійснюється у формі нав'язливих, але подекуди розмитих спогадів про те, що відбулось у їхньому житті під час війни, підкреслюють факт не лише повторного переживання ними травматичного досвіду, а і засвідчують його передачу головної героїні, яка, попри те, що відіграє у цій ситуації роль вторинного свідка, сама починає переживати симптоми травматичного ураження. Таким чином, перед очима читача розгортається процес, який можна визначити як ритуал посвячення героїні, а через її оповідь – і читача – у травму, що на структурному рівні здійснюється в три етапи відповідно до трьох частин роману.

Вже з моменту прибуття Андрєї до будинку на вулиці Арібау, Лафорет створює атмосферу неможливості подолання травматичних спогадів минулого, оскільки в самому просторі цього будинку лінійна часовість порушена для його мешканців. Оповідачка описує дім, що перебуває у стані тотального занепаду, жахливого бруду, всюди огорнутий павутиною і переповнений непотрібними речами, в якому "*<...> стояла задушлива спека, наче там прокисло і прогнило повітря*" [4, с. 22]. Зазначимо, що простір будинку слугує не лише матеріальною репрезентацією психічного стану його мешканців, але і метафорою атмосфери, яка на той момент панувала у країні. Водночас опис "застояного і гнилого" повітря являє собою символ порушеної і паралізованої у минулому часовості, її неможливості лінійно розвиватися. Цей простір у прямому і метафоричному сенсах акумулює в собі спогади минулого: "*Почорнілі стіни зберігали відбиток скручених рук, криків розпачу*" [4, с. 24], що в свою чергу перегукується з концепцією пам'яті за Кеті Карут, адже репрезентує наслідки травми, що зберігаються в пам'яті, як слід у буквальному розумінні, який свідомість неспроможна стерти. "Крики розпачу", що проривалися в уяві Андрєї крізь заплямовані руками почор-

нілі стіни, засвідчують акт мимовільної передачі пам'яті про травматичну подію свідомості тих, хто населяє цей простір, і навіть тих, хто не був прямим свідком цих жахливих подій. Щойно опинившись у травмованому просторі, Андреа відразу починає відчувати себе пригніченою наслідками цих подій, відчуття, яке щоразу посилюється, коли вона слухає історії членів своєї родини: "*...>я тільки те й робила, що слухала різні історії. Надто їх було багато – незрозумілих історій без кінця і без початку, щойно розпочатих і вже розбухлих, як стара деревина у негодю. Історій, які були надто темними для мене. Їх запах, а це був той самий запах гнилі, що панував у будинку, викликав у мене нудоту<... >І тим не мени, саме тоді він становив єдиний інтерес у моєму житті"* [4, с. 43–44]. Варто звернути увагу на стилістичні засоби репрезентації травми в наведеному вище епізоді. Оскільки переказати травму неможливо, авторка постійно наголошує на її синестезійному переживанні героїнею. У даному разі, слухаючи історії, Андреа відчуває "гнилий запах будинку". Таким чином, процес сприйняття історій на слух викликає асоціацію із запахом, що в свою чергу дозволяє стверджувати, що пам'ять пов'язана із запахом сильніше, ніж інші органи чуттів. Водночас наведена вище цитата засвідчує акт передачі травматичного досвіду в процесі свідчення: травма, котру отримали родичі Андреї, лишається до кінця неусвідомленою героями і в даному разі є суголосною тому, що теоретики травми називають "*non-experience*", який у свою чергу передається Андреї, чия свідомість все більше і більше травмується. Шошана Фельман і Дорі Лауб зазначають, що людина, яка слухає свідчення жертв травматичних подій, піддається ризику модифікованої версії переживання травми: "*слухач травми стає учасником і навіть співвласником травматичної події: адже слухати розповіді про травму означає частково переживати її самому*" [2, с. 57]. В обраному нами романі цей процес передачі травматичного досвіду знаходимо у четвертому розділі, структура якого повністю відрізняється від решти розділів роману. Це епізод, котрий демонструє відмову від опосередкованого за допомогою голосу оповідача опису діалогу, натомість вдаючись до прямої мови свідків. Два персонажі – Глорія, дружина дядька Хуана, та бабуся – розповідають Андреї свої спогади про війну і про події, що

відбувалися задовго до її початку. Попри те, що оповідачем усього тексту є Андреа, це єдиний момент, коли її голос повністю зникає. Письмо набуває ознак перформативності, а процес надання та отримання свідчень здійснюється у формі реплік, властивих драматургічному текстові. Важливо наголосити, що у сприйнятті Андреї голоси обох персонажів зливалися, подібно до того, як це відбувається протягом виконання музичної композиції, під яку Андреа поступово засинала. Це у свою чергу стирало межі між сном і дійсністю, що, з одного боку, ставить під сумнів автентичність самих спогадів про травматичне минуле і тим самим загострює проблему репрезентації травми, а з іншого, за рахунок музичного коду, демонструє процес естетизації передачі травматичного досвіду.

Унікальна структура цього розділу в порівнянні з іншими активізує роль читача, котрий має зібрати в єдину цілісну картину окремі шматки оповіді про пережиту героями травму. Проте це завдання ускладнюється завдяки низці стилістичних прийомів (постійні повтори, еліпсис, замовчування тощо), котрі засвідчують як неспроможність пам'яті послідовно вибудувати пережиті героями травматичні події, так і неможливість вираження травми мовленнєвими засобами. Сама манера викладу історій персонажами позбавлена логіки і хронології, кожен розповідає свою історію уривками, постійно змінюючи курс розповіді, герої дистанціюють себе від своїх історій, що в свою чергу дестабілізує їх зв'язок із власним минулим; воно здається їм несправжнім, подібним до роману чи кінофільму, але в той же час вони знають, що це відбулося з ними насправді. Спогади персонажів про пережитий травматичний досвід зумовлюють передачу його Андреї, котра у цьому разі виконує функцію реципієнта. Таким чином, опинившись у пастці задушливої атмосфери будинку у ролі вторинного свідка, Андреа розділяє зі своїми близькими переживання травматичного досвіду.

У другій частині роману атмосфера божевілля і домашнього насильства, що панує в будинку на вулиці Арібау, ще з більшою силою травмує свідомість головної героїні, перетворюючи її життя на суцільний кошмар. Варто також наголосити, що на відміну від першої частини твору, в якій передача травматичного досвіду здебільшого здійснювалась опосередковано, через на-

дання свідчень персонажами або ж за рахунок сугестивного впливу, котрий справляв на Андреу простір будинку на вулиці Арібау, в другій і третій частинах героїня вже сама стає прямим свідком травматичних подій, які розгортаються перед її очима, що в свою чергу репрезентує процес набуття і переживання нею власного травматичного досвіду.

З іншого боку, подвійний фокус оповіді, що час від часу виявляє часову дистанцію між суб'єктом і об'єктом описаної в романі історії, також сприяє репрезентації травми в тексті Лафрет. Приміром, коли оповідачка пригадує своє минуле, вона зазначає: *"Зараз мені пригадуються ночі вулиці Арібау. Ті ночі, що протікали чорною рікою під мостами днів і випаровували запахи маревних кошмарів"* [4, с. 212]. Контраст, що встановлюється між теперішньою формою дієслова у першій фразі, і минулим часом у другій, а також використання зворотної форми дієслова "пригадуються", вказують на те, що спогади приходять незалежно від волі оповідачки. Згідно з теорією травми, пасивність травмованої особистості протиставлено активності пам'яті, котра діє незалежно від свідомості, що перегукується з думкою Енн Вайтхед, що *"травма переслідує суб'єкта, продовжуючи ним володіти за рахунок постійних повторень і повернень"* [6, с. 12]. Тяжкі наслідки пережитого героїнею минулого стають очевидними також за рахунок метафор, до яких вдається оповідачка, описуючи своє минуле. І попри те, що ці кошмарні сни зараз вже її не турбують, самі спогади про них продовжують вторгатися в її життя через декілька років по тому.

Одним із таких спогадів, котрий водночас репрезентує кульмінацію входження героїні у травму, стає епізод самогубства дядька Романа, одіозного персонажа, митця, контрабандиста і зрадника, котрий під час Громадянської війни перейшов на бік націоналістів, що назавжди спричинило конфлікт і ворожнечу між двома братами в родині. Андреа пригадує дикі крики служниці, котрі спершу ввійшли в її сон, і лише згодом змусили її повернутися до дійсності. Все, що відбувалось потім, зринає у пам'яті оповідачки як низка машинальних дій, породжених страхом і жахом перед побаченням. Вона ще сильніше відчувала густий, смердючий жар і почала втрачати уявлення про час, не розрізняючи зміни дня і ночі, плину годин і днів. Протягом декільком

місяців героїня не могла по-справжньому зрозуміти, що Романа вже немає серед живих. Це запізнення розуму усвідомити раніше побачене узгоджується з теорією травми, згідно з якою у цьому радикальному темпоральному розриві між баченням і знанням полягає нестерпна сила травми [1, с. 572]. Як наслідок, героїню безперестанно переслідують і лякають кошмари, в яких Роман уявлявся їй у савані: "*<...> я бачила його руки, що починали гнити, ці одухотворені руки, які вміли діставати з речей гармонію, і їх матеріальну сутність <...> Ці спритні руки, допитливі і жадібні, руки злочинця, уявлялись мені спершу в'ялими, налитими, розбухлими. Потім вони перетворились на два позбавлені плоті грона кісток*" [4, с. 223]. Водночас спогади героїні про набуття і переживання травматичного досвіду демонструють парадокс власне художньої репрезентації травми. Як зазначає Енн Вайтхед у вступі до своєї книги "Trauma fiction" (2004): "*<...> якщо травма передбачає подію або досвід, котрий повністю оволодіває особистістю і чинить опір мові або репрезентації, як у такому разі вона може стати предметом оповіді в художньому тексті?*" [6, с. 3]. У тексті Лафорет спогади суб'єкта травми про те, що неможливо пригадати і послідовно викласти за допомогою мови, наділяються естетичним голосом за рахунок уяви, яка в свою чергу імпліцитно виконує функцію художньої пам'яті оповідачки, і авторки, котра стоїть за нею. Адже ці жахливі видіння, в яких героїня описує руки свого дядька, є нічим іншим, як екфразистичною репрезентацією однойменної з назвою роману Лафорет картини Ф. Гойї "Ніщо", що зринає у свідомості Андреї як мимовільний спогад колись побаченого нею художнього витвору мистецтва.

Варто також зазначити, що часова дистанція, що встановлюється між суб'єктом і об'єктом оповіді, вказує на ще один парадокс, пов'язаний з проблемою подолання травми. З одного боку, спогади про травматичний досвід засвідчують спроби героїні осмислити в теперішньому те, що колись відбулось, створивши більш-менш цілісну картину описаних в романі подій. Утім, повторне переживання травматичного досвіду за рахунок оповіді, що здійснюється через декілька років по тому, в умовному теперішньому, сприяючи репрезентації травми тут і зараз, вказує на неможливість її подолання, травма постійно повертається і пе-

реживається оповідачкою у процесі пригадування. У фіналі роману, коли Андреа вирушає до Мадрида, залишаючи позаду життя у будинку на вулиці Арібау, вона говорить: "*Я від'їжджала, так і не пізнавши життя у всій його повноті, ані радощів, ані серйозних інтересів, ні кохання. Мої неясні очікування не здійснились. З будинку на вулиці Арібау я нічого не винесла. Так, принаймні, я тоді вважала*" [4, с. 294]. Амбівалентність цієї цитати, з одного боку вказує на те, що набутий героїнею досвід, який вона називає словом "ніщо", суголосний концепції травматичного досвіду як "non-experience", а з іншого, імпліцитно засвідчує запізніле усвідомлення того, що вона пережила, і чого на той момент не могла зрозуміти. Проте, проблема подолання травми у тексті Лафорет залишається невирішеною, адже **що** саме усвідомила оповідачка переноситься у 358освячена358ову площину, демонструючи відкритість не лише фіналу роману, але й тієї невиліковної рани, що її отримало іспанське суспільство внаслідок історичної травми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карут, Кети. Травма, время и история / Кети Карут // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561–582.
2. Felman, Shoshana, and Dori Laub. Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening / Shoshana Felman and Laub Dori // Testimony: Crises of Listening in Literature, Psychoanalysis, and History. – New York: Routledge, Chapman and Hall, 1992. – P. 57–92.
3. Herzberger, David K. Narrating the Past, History and the Novel of Memory in Post-War Spain / David K Herzberger. – PLMA 106.1 (1991): P. 34–45.
4. Laforet, Carmen. Nada / Carmen Laforet. – Barcelona: Ediciones Destino, 2004. – 295 p.
5. Leys, Ruth. Trauma: A Genealogy . Chicago: Chicago UP, 2000.
6. Whitehead, Anne. Trauma Fiction / Anne Whitehead. – Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. – 184 p.

Стаття надійшла до редакції 24.04.15

О. Г. Шестопал, канд. філол. наук, асист.
Институт філології КНУ ім. Тараса Шевченка, Київ

Репрезентация травмы в романе Кармен Лафорет "Ничто"

Статья 358освячена проблеме художественной репрезентации травмы в романе Кармен Лафорет "Ничто" (1945), который является ярким примером

испанской послевоенной прозы. В тексте Лафоре́т феномен травмы рассматривается как неотъемлемая тематическая и эстетическая составляющая его структуры, которая манифестируется на разных поэтологических уровнях, свидетельствуя о передаче индивидуального опыта переживания коллективной травмы, которую получило испанское общество вследствие Гражданской войны и установления франкистского режима.

Ключевые слова: Кармен Лафоре́т, травма, память, нарратив.

O. Shestopal, Cand. Phil. Sci. Assistant Professor
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Trauma representation in Carmen Laforet's "Nada"

The article explores the problem of trauma representation in the Carmen Laforet's novel "Nada" (1945), which is one of the most significant texts of Spanish postwar fiction. Through the Laforet's text the trauma phenomenon will be scrutinized as thematic and aesthetic component of its structure, which actualizes on the different poetical levels testifying the transmission of the individual experience of collective trauma which the Spanish people received as the result of the Civil war and Franco regime.

Key words: Carmen Laforet, trauma, memory, narrative.

УДК 821.161.2-17:7.034.7:159.942.3 Глазовий П.

Ю. О. Шкуратенко, асп.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

РЕЦЕПЦІЯ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ БАРОКО У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО

У статті йдеться про рецепцію сміхової культури доби бароко у творчості Павла Глазового на рівні жанрової специфіки. Значна увага приділяється інтермедії як синкретичному жанру, який акумулював у собі ознаки народної сміхової культури. Автор пропонує розширити поняття "інтермедії" стосовно сценічних творів Павла Глазового.

Ключові слова: інтермедія, народна сміхова культура

Не один український письменник черпав матеріал для своєї творчості в здобутках свого народу. Павло Глазовий завжди наголошував на тісному зв'язку своєї творчості з народом. Згадуючи враження, які справило читання "Кайдашевої сім'ї" на його неписьменну бабусю Марію, Павло Глазовий пише: "Пам'ятаю, як вона широко все сприймала, як вона все розуміла, як переживала! Са-