

## РОМАН В. ГЮГО “ЗНЕДОЛЕНІ” ЯК ІНТЕРТЕКСТ П’ЕСИ Б.-М. КОЛЬТЕСА “ЗАХІДНА ПРИСТАНЬ”

*Наукова розвідка являє собою лінгвокультурологічне тлумачення п’єси Б.-М. Кольтеса “Західна пристань” шляхом перехресного архетипокритичного прочитання твору сучасного французького драматурга крізь роман В. Гюго “Знедолені”. Накреслено картографію символічних образів, дієсхем та архетипів кольтесівського твору й виокремлено структури репрезентації Уявного, які ними управляють. З’ясовано спосіб, у який образні та антропологічні структури сучасного тексту, присутні в класичному інтертексті, визначають рецепцію тексту, а також як новоздійснене прочитання п’єси збагачує її смислотворчий потенціал.*

**Ключові слова:** сучасна французька драма, Б.-М. Кольтес, В. Гюго, теорія Уявного Ж. Дюрана, інтертекстуальність.

У п’єсі “Західна пристань”, яку Б.-М. Кольтес пише у 1983 р. на замовлення знаменитого паризького театру Комеді Франсез, сучасний автор розміщує своїх персонажів у покинуту дільницю на березі річки, яка відмежовує це забуте Богом місце від благополучного міста. Наче мухи, зачинені у скляній банці, дійові особи безладно переміщуються, час від часу перетинаючи темний ангар і шукаючи виходу з безвиході. Мірою того, як відбувається дія п’єси, пастка поступово замикається, і вже ніхто з восьми героїв твору не зможе її уникнути: ні Сесіль, яка помирає; ні Шарль і Кох, яких пристрелює Абад; ні Родольф, який постійно укривається; ні зваблена Факом Клер; ні Монік, яка не може винести побаченого... Поняття інтертекстуальності позначає здатність тексту насичувати свій смисловий потенціал за рахунок інших текстів. Як відомо, ці тексти, або радше інтертексти, можуть бути експліцитними, проте найчастіше вони імпліцитні. У засновку нашої студії відзначимо, що поділяємо переконання французького антрополога й літературознавця Ж. Дюрана, що будь-яке дослідження художнього твору має прагнути “вийти за межі” видимого (безпосереднього), оскільки запаси значень ніколи не вичерпуються при конкретному миттєвому споживанні твору [1: 28].

Отже, метою нашого дослідження є тлумачення п’єси Б.-М. Кольтеса “Західна пристань” шляхом перехресного архетипокритичного прочитання твору сучасного французького драматурга крізь класичний твір доби романтизму, яким є роман В. Гюго “Знедолені”. Як нам видається, інтертекст Гюго пов’язаний із текстом Кольтеса низкою значеннєвих структур на рівні різного типу образів (мисленнєвих, символічних, архетипних тощо), а також сукупністю їх домінантних дієсхем. Під поняттям інтертексту ми розуміємо внутрішньотекстовий взаємозв’язок різних текстів, зокрема, на рівні системи їх Уявного. При цьому, сприйняття тексту відбувається за параметрами, виробленими інтертекстом, а зв’язок між текстом та інтертекстом – це також взаємозв’язок, що призводить до трансформації змістового потенціалу обох компонентів унаслідок їх перехреснення.

Тому за науково-методологічну базу ми візьмемо теорію Уявного Ж. Дюрана, яка оперує цими концептами [Докладніше див.: 2]. Для реалізації заявленої мети, спочатку, за допомогою архетипного аналізу тексту ми намалюємо картографію символічних образів, дієсхем та архетипів кольтесівського твору. Наголосимо, що тут ідеться не про художній образ і навіть не про образи, що є відбитками навколишнього світу, а про образ як одиницю людської уяви. Далі, з цієї сукупності образів ми виокремимо структури репрезентації Уявного, які ними управляють. І, нарешті, ми проаналізуємо, як образні та антропологічні структури сучасного тексту, присутні в класичному інтертексті, (пере)визначають рецепцію тексту, а також як новоздійснене прочитання п'єси збагачує її смислотворчий потенціал.

На початку дослідження уточнимо кілька теоретичних постулатів, якими ми послуговувалися в ході архетипокритичного аналізу тексту п'єси “Західна пристань”. Підґрунтям дюранівської концепції є думка про те, що образи походять не з пам'яті людини, а вони пов'язані з рефлексами, себто у творенні образів бере участь людське тіло. Тому дієсхема, основний концепт вчення, є місцем стику між несвідомими сенсорно-моторними порухами й уявленнями в людській психіці. Дієхеми позначаються в системі образів головню за допомогою дієслів, а архетипи-первообрази закріплюють схеми у формі субстантивальних або прикметникових архетипів. Ж. Дюран розглядає архетипи як динамічні структури, рушії невинного процесу творення образів. З цього випливає, що дієсхема – це не форма, а правило для утворення форми, тобто вона має проміжний статус – між концептом та інтуїцією, між розумовим і чуттєвим. Процеси уявлення людиною певних речей та явищ беруть початок із первинних природних схем, утворюючи надалі мережу образів, більш-менш стійких, упорядкованих за допомогою ізоморфності збіжних символів. Символ виступає комплексним способом позначання, який виходить за межі простого надання значення об'єктові символізування. Основною характеристикою символу є те, що творення його значень здійснюється шляхом їх розмноження та постійного повернення якщо не до безкінечності, то принаймні до значного розширення його семіологічного поля. Себто смисл дії символу не позначування, а творення напрямку розвитку його значень.

Наше дослідження образної системи п'єси Б.-М. Кольтеса показало, що в ній домінують катаморфні, ніктоморфні та теріоморфні символи. До теріоморфних символів відносимо символічні образи бестіарію (себто образи тваринного символізму), який зазвичай згуртовує в Уявному людині негативний або відразливий архетипи. Вже на порозі п'єси – у дидакаліях – натрапляємо на загрозливий тваринний образ. В описі “чужого” – чорношкірого Абада, якого “Шарль тимчасово нарік звіром”, автор вживає такі слова: “анормальна та хвилююча присутність”, “якась темна й нерухома куча, напівукрита снігом, котра дещо нагадувала мервого або прибитого кабана” [3: 9]. Далі в репліках персонажів неодноразово присутні згадування диких собак, щурів, комах тощо. Окрему увагу слід звернути на вжиток у п'єсі слова “собака”: так, Сесіль часто повторює його, висловлюючи свою відразу до місцини, в якій опинилася проти своєї волі; а Родольф характеризує ним та його лексичними похідними представників своєї родини ( “це дике щеня”, “ця сука, яка мені слугує самкою”, “ці пси” [3: 73-74]; “дика”, “ця дикувата” [3: 77] тощо). Головні дієсхеми, притаманні символіці тваринності, це дієсхеми “живого” або “рухливого” (фр. *animé*) та “жосткого пожирання” (фр. *voracité sadique*). Ще на початку п'єси

Монік чує “шум, псів” (“Тут повно диких собак, які повзають серед руїн” [3: 9]). Тобто шум, який вона сприймає на слух походить не від гавкання собак, а від їхнього руху – лазання. А шум від порухів виступає в Уявному людини першою посвідкою існування. Ось як Сесіль підтверджує цю думку, звертаючись до Абада: “ти не маєш права шуміти, у тебе на це немає ніякого дозволу, ти не маєш права на існування” [3: 54].

Одним із порухів тварин, які найбільше викликають відразу, є кишіння або хаотичне повзання великої кількості дрібних комах чи хробаків. Семантично цей рух присутній у кольтесівському тексті в репліках, у яких ідеться власне про хробаків, вошей, шурів та тарганів. Дієсхема безладного та швидкого руху передає архетип пекла, а воно завжди сприймалося як місце хаосу та множинних рухів. Зображення дільниці, в якій, немов у пастці, опинилися герої п’єси й яка являє собою покинутий суспільством острівець жахів, провадиться автором разом із описом постійного переміщення персонажів, яке нагадує кишіння або безладне повзання тварин. Наприклад, Шарль багаторазово перетинає ангар від автодороги до річки; Кох безпричинно пересувається, коли тричі йде та повертається, ходячи ангаром [3: 16]; Монік іде то в одному напрямку, то в іншому [3: 29-30]; неможливо збагнути “хто за ким ходить” [3: 54] тощо. Зазначимо, що в “Додатку”, адресованому режисерам, драматург наголошує на важливості пересувань персонажів, які він не радить змінювати. Окрім того, він формулює спосіб цих пересувань як “намагання ходити слизькою підлогою” [3: 104]. Слизькість та кишіння хробаків – дієсхема образного світу п’єси, яка не тільки втілює загрозливий для людини бестіарій, а й сприяє творенню у п’єсі атмосфери суспільної круговерті.

Стрімкість або брутальність руху також має загрозливе значення для людини, адже цей рух передає її марне прагнення втекти від Долі, а відтак і від смерті. Такі рухи присутні в п’єсі у формі порухів, які часто супроводжені звуками (наприклад, викрики, постріли, біг, падіння тощо). Жан Вальжан, протагоніст роману В. Гюґо, якнайкраще уособлює образ марного втікача від Долі. Щодо символіки стрімкості втечі, то тут варто зупинитися на архетипному образі коня. Символом коня в Кольтеса виступає авто. Саме кінь-автомобіль є джерелом тваринного ричання (мотору) на початку п’єси. Й саме автомобіль є єдиним засобом утекти зі злочасного місця. Насправді, впродовж усієї п’єси дійові особи висловлюють бажання втечі з дільниці, яка не вдається їм через те, що вони ніби прикуті до неї, змушені лишитися в ній до кінця. Символіка твариноподібності межує тут із дієсемою “кусання”, а за її наявності “анархічне кишіння обертається на агресію, на зубний садизм” [4: 79]. Згадування тварин з широкою пащою (корокодила й гіпопотама), а також поруху кусання в репліці Монік [3: 39] утверджує присутність цього образу в текстовій тканині твору. А в Уявному п’єси образ “пожираючої пащі” пов’язаний із символікою людоджерства. Дія п’єси відбувається всередині та зовні ангару, вхід до якого нагадує пащу (у тексті він позначений як “чорна діра”). Ангар-людоджер, як теріоморфний символ, ковтає та пожирає героїв твору.

Друга категорія символічних образів, які домінують у п’єсі Б.-М. Кольтеса – це ніктоморфні символи, які втілюють передусім архетипну тему мороку. А морок є речовиною Зло-чинною, це символ страху та небезпеки. Ця символіка реалізується у творі головню крізь архетипи чорної ночі (образ сліпоти) та чорноти (образ глибини). Щодо чорної ночі, то як у репліках персонажів, так і в дидакаліях п’єси неодноразово згадується п’ятьма та ніч. Існують навіть сцени, де тільки-но що йдеться про нічний морок і повну

відсутність світла: наприклад, у розмові Клер з Факом (“Стоїть повна темрява, темніше не буває” [3: 88]). А Монік, приміром, повсякчас скаржиться на проблеми зору. Отже, пільма породжує сліпоту, а головним органом чуття в темряві є слух. Дійсно, осягнення оточуючої реальності та подій в персонажів Б.-М. Кольтеса часто відбувається на слух (нелюдські крики, зліт птахів, постріли, падіння потопельника в воду тощо).

Катаморфна символіка (або символіка падіння) має безпосередній зв'язок із плоттю людини. Дієсхема падіння викликає в людини первородний страх «ви-падіння» дитини з тіла матері (пізніше дитина боїться впасти, коли вчиться ходити). Конкретне падіння тіла Коха в воду, яке відбувається двічі (внаслідок спроби самогубства й убивства), а також падіння тіла Шарля, який намагається врятувати Коха, вводять у твір образ чорної води – води смерті. А метафоричне падіння родини Сесіль, яка була змушена емігрувати й відтак втратити все, втілює образ катастрофи в суспільному плані (падіння як знетронення). Щодо Уявного твору, то тут символіка падіння втілена в дієсхемах тяжіння (притягування до землі), запаморочення й втрати свідомості, які мають негативне забарвлення. Сила тяжіння притягує й навіть прибиває персонажів до місця, де вони перебувають, адже часто-густо вони відчують труднощі при ходьбі, їхні тіла ведуть, тягнуть, несуть тощо. А ще герої страждають від запаморочень. А запаморочення стається через різку зміну та втрату рівноваги. Порушником рівноваги й потенційним агентом падіння тіла в творі Б.-М. Кольтеса нерідко є вітер, який то раптово здіймається, то заспокоюється (“Родольф просувається вперед, його хитає від вітру. Різкий порив вітру зіштовхує його з Шарлем” [3: 71]). Монік, яка є “схильною до млості”, втрачає свідомість, потім “Кох знепритомнює, падає в обійми Монік” [3: 31]. Вагомим смислоутворюючим образом катаморфної символіки виступає архетип прірви, оскільки смертоносне падіння часто є падінням у безодню. Архетип прірви семантично пов'язаний із архетипом людожера й зокрема дигестивного черева.

Символіка черева в “Західній пристані” найбільше відлунює текстом роману В. Гюго. Відомо, що наприкінці роману Вальжан потрапляє до черева Парижа, місця існування різних маргіналів. Книга третя “Знедолених” присвячена власне бувальцям того, що В. Гюго нарік “третім сподом”: “Це – яма мороку. Це – підземелля сліпих. Inferi. Воно сполучається з безоднями” [5: 616]; “Страшні силуети никають по цій ямі – майже звірі, майже привиди” [5: 617]. Цим “третім сподом” керував квартет бандитів – Класку (“черевовищун”, “нічна тварина з двома голосами”), Бабе (“прозорий, але непроникливий”), Гельмер (“занепалий Геркулес”, який “став убивцею з недбалства”) і Монпарнас (“найбільш темна істота”) [5: 618-620]. Очевидно, що ці характери й характеристики перекликаються з принципом творення Кольтесових персонажів-маргіналів. Таким чином, у п'єсі “Західна пристань” домінує символіка кровожерливої тварини, сліпої ночі та жахливого падіння. Зіставивши її з класифікацією ізотопії образів французького антрополога, ми побачили в ній вираз Діурну або Денного Режиму Уявного, тобто Режиму антитези (День / Ніч). Проте, на відміну від іншої п'єси драматурга – “Роберто Зукко”, де представлені обидві складові цієї образної системи [Див.: 2: 313-388], “Західна пристань” проявляє функціонування лише однієї її половини – образів загрозливої Ночі, тоді як образи заспокійливого Дня виступають лише об'єктом марних бажань героїв (автора) твору. Одним словом, читач твору стикається зі світом, де Ніч існує без Дня, Захід – без Сходу, а теперішнє – без майбутнього.

Головною дієсхемою Денного Режиму образів учений вважає дієсхему ВІД-ОКРЕМЛЮВАТИ (розділяти, відмежовувати, відрізяти). Оскільки Денний Режим пропонує серію протиставлень, він є режимом концептуальної антитези. На нашу думку, образно твір Кольтеса побудований на неповній антитезі (або напівантитезі), якій властиві патентна присутність одного антитетичного компонента та латентні сліди присутності другого. Семантичні наслідки цієї концептуальної фігури можна простежити, з'ясувавши, яким чином “структури відокремлення” (“поділу надвоє”) впорядковують образи кольтесівської п'єси. Нагадаємо, що в Ж. Дюрана символічні образи Денного Режиму Уявного підпорядковані чотирьом “відокремлювальним” структурам – це “розділення навпіл”, “аутистичний відступ”, “подвійна свідомість” та “геометрична симетрія”. Всі вони наявні як в аналізованому тексті, так і в інтертексті. По-перше, вже самий простір дії у п'єсі підпорядковується дієсхемі відокремлення – про це говорить найперше речення твору: “У занедбаній дільниці великого західного портового міста, яку відмежовує від центральної частини міста річка, розташований покинутий ангар колишнього порту” [3: 7]. Отже, річка виступає тут роздільником (демаркаційною лінією, бар'єром, муром), який не лише відмежовує, а й у математичному сенсі віднімає місто від дільниці, а дільницю – від міста. Один з епіграфів п'єси (а їх тут з десяток) наголошує на важливості цієї структури: так, у цитаті з п'єси Маріво “Суперечка” Б.-М. Кольтес наводить такі слова – “незбагненна висота різних мурів” [3: 94]. Думка про поділ навпіл лунає у репліках персонажів, вона реалізована також у їхніх діях (наприклад, Шарль та Абад прагнуть працювати “fifty-fifty”; Шарль почасти вживає частку *demi*; герої говорять про розділену пару черевиків, втрачену на війні ногу тощо). Сама назва кольтесівського твору містить образ відмежування: насправді, окрім “пристані”, французьке слово “*quai*” означає “набережна, перон, край, узбіччя”.

Інша дюранівська відокремлювальна структура наголошує на функціонуванні в системі образів Денного Режиму “відступу” від нормального способу мислення. Цей відступ викликає відсутність зв'язку з реальністю, втрату розуміння реальності, своєрідний аутизм, тобто нездатність до взаємодії із зовнішнім світом. Кольтесові персонажі, як і герої “Знедолених”, це маргінали, себто люди, які живуть на узбіччі суспільства. Устрій їхнього життя не збігається з вимогами суспільства й навпаки. Тому структура подвійної свідомості (в Дюрана позначена поняттям “*Spaltung*”) є принципом творення дійових осіб у Кольтеса. Що він власне і зазначає в додатку до п'єси: “правдива персонажна глибина Коха [...] впливає з тих бар'єрів, які він вибудував між тим, за кого він себе видає, та своєю таємницею” [3: 105]. Так і в Гюго, герої, котрі живуть не своїм життям, змушені завжди щось приховувати (Вальжан, Фантіна та ін.). Інший принцип творення персонажів в Гюго й Кольтеса – “структура геометричної симетрії”, яка почасти втілена в символіці дзеркала. Наведемо іншу вказівку Кольтеса – вона розтлумачує режисерам, якою має бути Сесіль: слід “показати, що вона зовсім не робить те, що вдає, граючи; що вона зовсім не бажає того, що просить; а що вона є свідком, яке відбиває те, чого від неї чекають, і це відбиття має бути настільки потужним, щоб вона ним засліплювала свого партнера” [3: 107].

Принцип вертикальної симетрії, де дві частини є прямопротилежними одна одній, якнайкраще відображений в гюгольському образі черева Парижа (фр. *égouts*), зображеному у третій частині п'ятої книги роману – “Бруд, але душа”. Місто та його нутрощі (в

Кольгеса – місто й занедбана дільниця) співіснують в одному просторі, будучи розділеними за принципом верх/низ. Так само як Вальжан, “піднявши покришку” пірнув у “паризьку клоаку” [6: 390], Монік перетинає автодорогу, своєрідну межу між нормальним світом та світом “стічних труб”. Вона вигукує до Коха: “скажіть мені, до якої яма нам доведеться тепер упасти” [3: 12]. Очевидно, що кольгесівське зображення потрапляння героїв до дільниці інтертекстуально перекликається з описом в Гюго: “Перехід був надзвичайно разючий. В самому центрі міста Жан Вальжан вийшов з міста і за якийсь момент, піднявши покришку й знову закривши її, перейшов від світла білого дня до абсолютної темряви, від полудня до полуночі, від страшного гамору до мовчанки, від грому пострілів до мертвої тиші могили” [6: 390]. Таке раптове змінювання однієї частини простору на іншу, кардинально їй протилежну, схоже на провал у прірву, виходу з якої ніколи не знайти.

Зчитавши наративну сітку “Західної пристані”, здається, що кольгесівська п’еса змальовує лише безсправдливий морок і відчай істот, які опинилися на краю. Проте, насправді, письменник говорить нам про те, як легко та швидко можна опинитися по інший бік усталеного життя й більше ніколи до нього не повернутися. Межа, яка відділяє світло від мороку, насправду вкрай крихка. Поділ між людьми, який існує в сучасному суспільстві, робить одну їх половину нещасними, але й друга їх половина також нещаслива. В середині XIX ст. В. Гюго бачить причину всіх бід суспільства в неуцтві, а Б.-М. Кольгес твердить, що з тих пір нічого не змінилося. Щоб прийняти “чужого”, або попросту Іншого, потрібне неабияке культурне виховання. Маємо на думці дюранівське поняття “Культура”, яке позначає напрямок на антропологічному траєкті людини, який простягається від її природних інстинктів. Позаяк що нижчий культурний рівень людини, то складніше їй збагнути свою приналежність до світу як до єдиної та неподільної субстанції, то важче їй усвідомити ідею рівності Людини. Ми завершимо нашу розвідку цитатою зі “Знедолених”, котра, як на нас, відбиває переконання сучасного драматурга, які він прагнув передати своєму читачу (глядачу) у “Західній пристані”: “Людство – це [неподільна] ідентичність. Всі люди зроблені з однакової глини. Ніякої різниці – на землі принаймні – щодо долі. Той самий морок перед життям, та сама плоть – коли живуть, той самий порох – після. Але неуцтво, домішуючись до тіста, з якого зроблені люди, чорнить його. Ця невидна чорнота проходить усередину людини і стає там злом” [5: 618].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Durand G. Les trois niveaux de la formation du symbolisme / Gilbert Durand // Cahiers internationaux du symbolisme. — Bruxelles-Genève, 1962. — № 1. — P. 7—29.
2. Драненко Г. Міф як форма сенсу та сенси форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольгеса / Галина Драненко. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. — 440 с.
3. Koltès B.-M. Quai Ouest / Bernard-Marie Koltès. — Paris : Ed. de Minuit, 2001. — 108 p.
4. Durand G. Les structures anthropologiques de l’imaginaire / Gilbert Durand. — Paris : PUF, 1963. — 518 p.
5. Гюго В. Знедолені / Віктор Гюго [пер. з франц. М. Іванов]. — Київ : Молодий більшовик, 1938. — Т. 1. — с. 730.
6. Гюго В. Знедолені / Віктор Гюго [пер. з франц. М. Іванов]. — Київ : Молодий більшовик, 1940. — Т. 2. — с. 558.

Драненко Д., доцент

Чернов. нац. ун-т имени Юрия Федьковича, Черновцы

### РОМАН В. ГЮГО “ОТВЕРЖЕННЫЕ” КАК ИНТЕРТЕКСТ ПЬЕСЫ Б.-М. КОЛЬТЕСА “ЗАПАДНАЯ ПРИСТАНЬ”

*В статье предлагается лингвокультурологическая интерпретация пьесы Б.-М. Кольтеса “Западная пристань” в форме перекрёстного архетипокритического прочтения произведения современного французского драматурга через роман В. Гюго “Отверженные”. Составлена картография символических образов, деесхем и архетипов анализированного произведения, выделены структуры репрезентации Воображаемого, которые ими управляют. Определено, как образные и антропологические структуры современного текста, существующие в классическом интертексте, предопределяют рецепцию текста, а также как новое прочтение пьесы обогащает её смыслообразующий потенциал.*

**Ключевые слова:** современная французская драма, Б.-М. Кольтес, В. Гюго, теория Воображаемого Ж. Дюрана, интертекстуальность.

Dranenko G., docent

Yuriy Fedkovych Chernivtsi national university, Chernivtsi

### VICTOR HUGO’S NOVEL “THE MISERABLE” AS INTERTEXT OF BERNARD-MARIE KOLTÈS’S PLAY “QUAY WEST”

*The scientific research is an attempt of the linguo-cultural interpretation of the B.-M. Koltès’s play “Quay West” by cross reading of the modern French dramatist’s work through the V. Hugo’s novel “The Miserable”. We outlined the cartography of the symbolical images, schemes and archetypes of Koltès’s works and we singled out the structures of the representation of the Imaginary which manages them. We determined the method due to which the image and the anthropological structures are present in the classical intertext, the text reception, and how the play new reading enriches its sense creating potential.*

**Key words:** modern French drama, B.-M. Koltès, Victor Hugo, Durand’s theory of the imaginary, intertextuality.