

ті. Тому істинна мета Дьюї Делл – не подолати самотність, а позбутися екзистенційної тривоги, якою сповнена власне її самотність і так само її порушення.

Окремі мотивні екзистенціали є однаково значущими у структуротвірному плані для всіх аналізованих романів, як, скажімо, самотність, відчуження, шал, п'їтьма, що дає можливість говорити про їх універсальну функціональність на загал у всьому художньому метатексті автора. Натомість деякі мотиви екзистенціального плану стають більшою мірою актуальними для того чи того твору порівняно з іншими: пустота для «Шуму і люті», темний в «Світлі в серпні», терпіння для роману «В свою останню годину», фатальність і запах для «Авессаломе, Авессаломе!».

З-поміж численних екзистенціалів у творенні мотивної структури в романах Фолкнера найбільше важать *чужість / відчуження (strange / outside / alienation); самота / самотність (loneliness, solitude); страждання (suffering); лють / шал (fury / violence); пустота (emptiness); фатальність / невідворотність (fatality / inevitability); прокляття (curse); темний / темрява / п'їтьма / безодня (dark / gloom / darkness / abyss)* переважно із семантикою ірраціонального, гнітючого, нез'ясовного, а також їх синоніми та похідні.

Словесні мотиви не можна розглядати поза їх функціонуванням на інших рівнях художньої системи. Мотив організує як словесну, так і сюжетну структуру тексту. У Фолкнера має місце особливого роду ізоморфність, коли той чи інший мотив зумовлює характер вербального оформлення тексту і навпаки. Так, мотиви повернення, коловоротності визначають власне сюжетне розгортання подій і водночас саме мовлення організується колами – не послідовно, від початку до кінця, а спіралевидно, з поверненням до вже сказаного, проясненням і акцентуванням окремих аспектів ситуації чи висловлювання.

Суголосними зі словами–екзистенціалами є й відповідні деталі предметно–художньої зображальності, що також можуть ставати мотивами. Слово стає мотивом тоді, коли долається номінативна природа слова і воно виконує смисло- і структуротвірні функції. Важливо, що мотив реалізує ці дві функції одночасно, і в цьому полягає його основна специфіка.

Список використаних джерел

1. Топоров В.Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс; Культура, 1995. – 624 с.
2. Фолкнер В. В свою останню годину / Вільям Фолкнер [Роман. З англ. переклав Ростислав Доценко] // Всесвіт. – 1986. – №6. – С. 58 – 147.
3. Bedient C. *Pride and Nakedness: «As I Lay Dying»* / C. Bedient // *Faulkner: New Perspectives* [Ed. by R.H. Brodhead]. – Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall, 1983. – P. 136 – 152.
4. Chase R. *The American Novel and its Tradition* / R. Chase. – N.Y.: Doubleday, 1957. – XII, 266 p.
5. Faulkner W. *As I Lay Dying* / William Faulkner – NY: Vintage international, 1990. – 267 p.
6. Faulkner W. *Light in August* / William Faulkner. – NY: Vintage Books Edition, 1972. – 205 p.
7. Faulkner W. *The Sound and the Fury* / William Faulkner. – NY: Vintage, 1995. – 321 p.

Summary. The article deals with the motifs of existentiality of human existence, which are determined by updating the text by a word-existential; their functional role in both verbal and narrative structure of the text in the novels of William Faulkner's «Sanctuary,» «The Sound and the Fury,» «Light in August «,»As I Lay Dying» is also defined.

Key words: a word-existential, motif, rhythmic structure, Faulkner.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК 821.33

Т.В. Мухед

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВЕСТЕРНУ В ОПОВІДАННІ ЕННІ ПРУ «ГОРБАТА ГОРА»

У статті вперше досліджуються жанрові девіації вестерну як провідної наративної структури американської літератури в оповіданні Енні Пру «Горбата гора». В центрі уваги модифікації образу ковбоя, пасторальність простору гори та взаємодія Еросу і Танатосу.

Ключові слова: горбата гора, вестерн, ковбой, пастораль, Ерос, Танатос.

Для позначення масштабу популярності сучасної американської письменниці Енні Пру (Edna Annie Proulx, 1935) протягом доволі тривалого часу найкраще пасувала максима: «Широко

знана у вузьких колах». Дебютувавши 1963 року науково-фантастичним оповіданням, Енні Пру одна за одною отримувала різного роду літературні премії та винагороди (двічі премію О.Генрі, Пулітцерівську та Національну книжні премії, премію Пен-клубу імені В.Фолкнера), що свідчили про визнання фахівців, але, як не парадоксально, не додавали шанувальників серед читачів. Ймовірно, така ж доля чекала й на оповідання «Горбата гора» (Brokeback Mountain), що 1998 року з'явилося на шпальтах шанованого The New Yorker. Ситуацію змінив знятий за його сценарієм однойменний фільм, який викликав невщухаючий і сьогодні шквал суперечливої, запальної критики, змусивши звернути увагу на літературне першоджерело в пошуках відповіді на питання: Чому і чим зачіпає доволі невибаглива, буденна історія стосунків двох далеко не ідилічних вівчарів? Що нового зуміла сказати Енні Пру про, здавалось би, давно досліджене літературою гомосексуальне кохання? І, певно, головне: Невже Танатос, як зауважив ще Платон, це завжди зворотній бік Еросу? У викладі італійського коментатора Платона XV ст. Марсіліо Фічіно ця думка звучить наступним чином: «...кожен, хто кохає, помирає. Орфей називає кохання *glusurpison*, тобто солодко-гірким, бо кохання – це добровільна смерть. Оскільки воно є смертю, воно гірке, але позаяк ця смерть добровільна, вона солодка. Помирає ж кожен, хто кохає» [2, 158]. З цією тезою суголосні міркування З. Фрейда, який розумів людське життя як боротьбу двох протилежних начал: Еросу – як принципу задоволення, та почуття провини або смерті, власне Танатосу. Фрейдівський Ерос, позбавлений діалектичної духовності Платона, постає первісним життєвим інстинктом, тим безумовним імперативом, що, прагнучи реалізації, змушує переступати через соціальні та моральні табу і, вивільняючи стихію ірраціональної сексуальності, діонісійське начало, уможлиблює оприявлення Танатоса, похмура тінь якого від початків здійслюлася над аполонічно безтурботним Еросом. Тож у цій розвідці ми ставимо за мету: з'ясувати своєрідний симбіоз Еросу / Танатосу в оповіданні Е. Пру «Горбата гора»; проаналізувати оригінальність розкриття теми одностатевого кохання в контексті національної традиції жанру вестерну, власне, пояснити феномен «горбатої гори», що у сучасній масовій культурі сприймається як символічний маркер гомоеротичного кохання.

Оповідання Енні Пру «Горбата гора», на перший погляд, здається вписаним у жанрову традицію вестерну, що, в її випадку, збагачений здобутками французької «школи анналів». Історик за освітою, Енні Пру у своїй творчості послідовно реалізує один з головних постулатів «школи анналів» – осмислення «людини в історії» в контексті її географічно локалізованого буття, крізь специфіку ландшафту, соціальних умов, тієї культури та звичаїв, що ведуть до формування певних ментальних засад, настанов і етичних табу. Зауважимо, що ментальні соціально-психологічні настанови, як відображення повсякденного думання і відчуття певного колективу, не обов'язково виявляють себе на свідомому рівні. «В ментальності розкривається те, що історична доба зовсім не мала на меті повідомляти, і це її мимовільні послання, не відфільтровані й не відцензовані у свідомості тих, хто їх відправив, ...ними доба, наче поза власною волею, «говорить» про саму себе, про свої таємниці» [1, 115]. Саме ці вірування й страхи, код гендерної поведінки та уявлення про життєві цінності, в тому числі розуміння Еросу й форми прояву Танатосу, що склалися у свідомості «мовчазної більшості», дозволяють, за Енні Пру, оприявити «людину в історії», створити той багатовимірний художній простір, візуальні й ментальні маркери якого інтелектуально віддзеркалюють конкретну історичну соціокультурну дійсність.

Письменниця художньо переконливо демонструє, що жоден характер і жодну долю не можна зрозуміти поза унікальним контекстом її буття. Е. Пру документально ілюструє це автобіографією, викладеною на офіційному сайті, в якій наведена розлога історія її роду, детальні розповіді про предків та їхні маєтності й не менш ретельно деталізована історія власного життєвого поступу. Відповідаючи на питання про головну тему скандальної «Горбатої гори», письменниця категорично зазначила: «Це історія не про ковбоїв-геїв, але про гомофобію, яка має місце у Вайомінгу» [6, 12]. Тож доля героїв «Горбатої гори», і сьогодні маємо доволі підстав для такого висновку, склалася б інакше, і вони б могли бути щасливими, але не у Вайомінгу 1963-1980-х років.

Тим не менш, рецепція читацької, та й глядацької аудиторії зосереджена саме на історії гомосексуального кохання двох юнаків, яка розгортається в жорстких і жорстоких соціокультурних й не менш суворих природних обставинах штату Вайомінг, що, розташований на Далекому Заході, і сьогодні має репутацію одного з найбільш консервативних штатів США.

З західними штатами в літературі США традиційно пов'язується генеза жанру вестерну, що у сучасному варіанті зберігає певний набір обов'язкових поетикальних ознак, які дозволяють говорити про його жанрову «формульність». Серед найважливіших:

- місцем дії має бути «Дикий Захід», у нашому випадку, штат Вайомінг, що відповідає цьому визначенню і географічно, і цивілізаційно;
- розуміння «Дикого Заходу» як фронтиру, як лімінального фізичного й ментального простору, причому в оповіданні Енні Пру зберігається опозиція «цивілізація» – «природа», що імплікує протистояння «Зла» і «Добра», як це велося у «старому» вестерні;

– і, найголовніше, наявність міфологізованого образу ковбоя, такої собі іконічної, культової фігури, яким він склався і закріпився у масовій свідомості, й не лише американців. З 1860-х рр., часу появи перших вестернів у американській літературі, сформувався стереотипний образ ідеального ковбоя як, по-перше, втілення однієї з іпостасей «американської мрії» і, по-друге, як справжнього чоловіка, що підкреслюється його гіпертрофованою маскуліністю. Цей візуальний стереотип має набір однозначних зафіксованих маркерів: «Ми завжди впізнаємо його за тим, як пильно він дивиться з-під крилатого білого капелюха, як упевнено тримає засмагли руки на лискучій пряжці широкого ременя, як побрязкує шпорами на підборах, але, головне, за його поведінкою – дієвою, енергійною, рішучою, стриманою» [3, 57]. Маскуліність ковбоя, сучасного ідеалізованого мачо, підкреслюється його фізично досконалим тілом, мужню притягальну сексуальність якого відтіняють стримані рухи й скупі, лаконічно значущі слова. Найвідомішим візуальним утіленням цього стереотипу є ковбой з реклами цигарок «Мальборо», абсолютною антитезою якого від початків постають персонажі оповідання Енні Пру.

Фізично непривабливі, вони викликають відразу своєю неохайністю і занедбаною зовнішністю. Так, Джек Твіст, «на перший погляд, видавався доволі симпатичним зі своїм хвилястим волоссям і недоладним хихотінням, але для невисокого чоловіка мав затовсті стегна, а посмішка оголювала зуб, який стирчав не так далеко, щоб ним їсти попкорн з горлянки глечика, та все ж досить помітний. Він був схилений на родео, і на ремені в нього виблискувала пряжка – невеличка винагорода за об'їждженого бика, однак його черевики були геть зношені, з дірками, котрі вже не можна було залатати...» [5, 3]. Енніс дель Мар мав «скуйовжене волосся, великі зашкарублі руки, драні джинси й сорочку, на якій бракувало ґудзиків... Обличчя Енніса «було вузьке, ...груди дещо запалі, втім, вони врівноважували невеличкий тулуб на довгих тонких ногах... Він не любив читати, і не читав нічого, окрім каталогу сідел Хемлі» [Там само]. Власне, від іконічної зовнішності тільки й залишилося – схиленість на родео, пряжка та інтерес до сідел.

Герої Енні Пру – не ковбої у точному сенсі цього слова. Це бідні соціально й духовно звичайні юнаки, які через брак роботи й злидні змушені на літо найнятися пастухами і випасати овець на полонині Горбатой гори. Але саме ця можливість просторового дистанціювання від соціуму на Горбатій горі, що в контексті твору позиціонується як пасторальний топос, дозволяє Енні Пру створити ситуацію, в якій герої, перебуваючи поза контролем, але не наглядом, суспільства, мають можливість виявити свої приховані, з огляду на сексуальну репресивність соціуму і усталені в ньому одноманітні форми сексуального життя, гендерні й статеві преференції. Погодимось з доречною думкою С. Коркіна: «Міф «Заходу» визначає його (Захід) як ситуацію, що, відкидаючи штучність цивілізації, уможливорює природне життя, де індивід має змогу розкрити сутнісні риси свого характеру» [4, 67]. Закцентуємо увагу на едемичному топосі Горбатой гори, що постає як пасторальна утопія, в межах якої Енніс і Джек, почуваючись абсолютно розкуто, можуть дозволити собі бути природними. Горбата гора – це символ вільної природи і такого ж вільного Еросу, і, в цьому сенсі, ковбої Енні Пру – природні люди. Ймовірно, це один із головних месиджів твору: лише високо у горах ковбої знаходять щире взаємне кохання, що виростає з товариського взаєморозуміння і сексуального бажання. На цю функцію пейзажу у вестерні звернув увагу Г. Коен: «Один з аспектів пейзажу, що настійливо оспівується у ньому, це можливість до відновлення, до зміни себе, звільнення від обмежень, що асоціюються з урбанізованим Сходом. Пейзаж вестерну завжди маркує ту свободу, яка дозволяє досягти стану істинної людяності» [1, 59]. Енніс і Джек, переживаючи на Горбатій горі короткочасну і zarazом піднесену мить єднання з природою і один з одним, бачать себе, «як вони плинуть у гіркуватому ейфоричному (euphoric) повітрі, піднісшись над буденністю і дивлячись згори на спину яструба й вогні машин, що повзуть долиною вниз» [5, 7]. «В цій ейфорії змішалось все» [5, 9], ну, а на рівні символічно-буденному – вони переплутали овець зі своєї та чужої отари. Е. Пру використовує безособову форму наративу, що створює ілюзію об'єктивної дистанції від персонажів. У такій спосіб формується відчуття віддаленої у просторі картини ідилічно-інтимного життя двох героїв, обрамленням якої слугує фронтірний пейзаж – як перехід, як межа, подолання якої в перспекції обіцяє нове життя. Лімінальний простір Горбатой гори стає локусом ініціації двох юнаків, які приходять до розуміння своєї істинної сексуальної ідентичності, про що Е. Пру говорить грубо і мінімалістськи точно, вживаючи специфічну лексику, яка й може бути притаманною представникам певного соціального походження і статусу: «Вони робили це в тиші, яку порушували кілька різких видихів, потім придушене Джекове – «пістолі бабахнули», потім видохлися, попадали й поснули» [5, 7]. Цей перший гомосексуальний контакт письменниця зображує підкреслено гіпертрофовано маскулінно, створюючи сцену виразно контрастивну до прийнятого в літературі зображення закоханих геїв – слабких, сентиментальних, манірних. Тому-то йдеться про «пістолі», що є атрибутом як маскуліності, так і іконічного ковбоя вестерну як її апофеозу. Письменниця, як і її персонажі, і як цього вимагає «формульність» небагатослівного «чоловічого» жанру, говорить лаконічно, скупі, але промовляє достатньо, щоб зрозуміти, що відбулося.

Енніс і Джек на Горбатій горі проживають те життя, яке б обрали для себе, маючи можливість обирати, але яке залишиться на Горі, коли доведеться з неї спускатися – повертатися до цивілізації з її усвідомленими та неусвідомленими табу. Два соціально-просторових локуси, в яких персонажі проживають життя, зумовили їхню самореалізацію у двох протилежних соціально і гендерно маркованих ролях: гомосексуального вівчаря у пасторальному топосі Горбаті гори і гетеросексуального ковбоя у просторі цивілізації, поєднати які виявилось неможливим.

Нарація, як уже зазначалося, ведеться від третьої особи, і лише єдиний раз у творі подається точка зору від першої особи. Джо Егіре, який винайняв Джека і Енніса наглядати за худобою, наглядав і за ними: «Вони вважали, що ніхто їх не бачить, не знаючи, що Джо Егіре одного разу спостерігав за ними у свій бінокль з 10-кратним збільшенням цілих десять хвилин, дочекавшись, коли вони застебнули свої джинси» [5, 7]. Цей тривалий погляд Джо Егіре не є ознакою його осуду чи ворожнечі, бо він не звільняє вівчарів негайно, але й не хоче продовження їхніх стосунків на своїй полонині. Тому Егіре обирає компромісний варіант вирішення проблеми: він розраховався з ними, а наступного року відмовився взяти Джека на роботу, значуще вказавши на свого бінокля. Зауважимо важливість цього вуайеристського компоненту в наративі, що має метакінематографічну природу. Енніс постійно говорить про страх перед викриттям їхніх стосунків, і надалі, через роки, погоджується на зустрічі тільки в горах, де їх не можуть побачити. Хоч, як виявилось, за ними спостерігали вже першого літа. Прикметно, що вони жодного разу не поверталися на Горбату гору.

Джо Егіре репрезентує соціально марковане ставлення до гомосексуалізму, той погляд громади, який стає загрозливо значливим при втраті Едему на Горбатій горі: «Вони, жартуючи, спакувалися і зійшли з гори разом з вівцями. Каміння котилося з-під їхніх ніг, багрянні хмари клубочилися на заході і металевий запах наближення снігу підганяв їх. Гора завирувала з диявольською енергією, вкрилася сліпучим світлом, що проривалося крізь розірвані хмари, вітер причесав траву і приніс від зламаного дерева та ущелині в скелі звіряче виття. Коли вони спускалися схилом, Енніс відчував, що він повільно, але нестримно, безповоротно падав» [5, 8]. Зауважимо англійський денотат фрази «headlong, irreversible fall», де іменник «fall» конотативно імплікує «гріхопадіння», що навряд чи можливо адекватно відтворити при перекладі. Енні Пру прагне буквально передати як Гора = Едем руйнується під їхніми ногами, як закінчується їхня love story, неможлива в умовах цивілізаційного простору внизу. Таким чином, природа, пасторальний Едем і гомоеротичне кохання уможливлені й обмежені локусом Горбаті гори, опозицією до яких постають гетеронормативні, прийняті і схвалені соціумом стосунки з жінками. Більшою мірою це стосується Енніса, який з дитинства панічно боїться гомосексуалізму й покарання за нього. Батько Енніса брав участь у жорстокому вбивстві пари гомосексуалістів, а малого Енніса змусив дивитися на мертві тіла. Ця психо-емоційна травма лежить у глибинах його свідомості, про що він розповідає Джеку: «Ерла знайшли мертвим у канаві. Вони били його шпорами, ломом для ремонту шин, прив'язали його... і тягли... Батько сміявся з цього. Якби він був живий і зараз упхав голову у ці двері, закладаюся, він би повернувся з ломом для ремонту шин» [5, 15]. Але це не просто нав'язливий спогад, це цілком реальний варіант розв'язки їх власної історії кохання: «Щоби два хлопці жили разом? Ні. Думаю, все, що ми можемо, це зустрічатися інколи, десь з біса далеко...» [5, 15]. Енніс панічно боїться відкритих стосунків, а Джек намагається вдовольнити свої сексуальні потреби, що й приводить його до смерті. Вони жодного разу не говорили про секс, «...жодного бісового слова, хіба що Енніс якось сказав: «Я не гомік», і Джек миттєво відгукнувся: «Я теж. Хіба кілька разів. Крім нас це нікого не стосується» [5, 8]. Енніс, і в цьому він зберігає генетичний зв'язок з героями вестерну, уникає того, що може заплямувати чи поставити під сумнів його маскуліність. Тож публічно він ідентифікує себе як гетеросексуала, свідченням і доказом чого має слугувати його одруження. Джек, латентний гомосексуаліст, своєю чергою, всіляко підкреслює свою «ковбойскість», свій мачизм: він бере участь у різноманітних родео, приборкує шалених биків, чим приваблює багатійку Лурін. Після одруження з нею він, замість бика, сідає на трактор і... втрачає всю свою ковбойську мужність, а з нею – і привабливість для Лурін. Джек починає жити мріями, витворюючи в своїй уяві світ, де поряд з ним житиме коханий партнер.

Інакше почувається і поводить Енніс, який самовіддано кохає Джека, але намагається відповідати прийнятним нормам суспільної моралі. Він жодного разу не подивився Джекові в обличчя, бо тоді довелось б визнати, що його коханець – чоловічина, а він сам, відповідно, «гомік». Тож Енніс, одружившись, усіяко демонструє свою спроможність як чоловіка і батька: матеріально і сексуально задовольняє дружину Алму, з якою має двійко дітей. От тільки спальня їхня так нагадує хлів: «Вона наповнена запахами старої крові, молока і дитячого гівна, вереском малюків, смоктанням грудей і сонним хропінням Алми – все переконувало в плодючості й продовженні життя кожного, хто працював з худобою (livestock)» [5, 9]. Власне, Енніс механічно виконує ту чоловічу роботу, якої чекає від нього соціум – він дбає про свою людську отару, як дбав про овець на Горбатій горі, от лишень вівчар цього разу не закоханий.

Зображення подружньої спальні Енніса має два відповідники в художньому просторі твору. Перший з них – це згаданий пасторальний локус Горбатой гори, де Енніс виконує гендерні обов'язки чоловіка (захищає овець, вбиває койота), а Джек – жіночу роль (прибирає в таборі, готує їжу, дбає про Енніса). Їхнє ідилічне взаємопорозуміння різко контрастує з повною дисфункціональністю у родинному колі. Джек виявляється неспроможним до бізнесу і байдужим до Лурін; Енніс, всупереч своїм спробам покохати Алму, зазнає поразки, бо не може контролювати свою сексуальну ідентичність. Він зізнається Джекові: «Ми з тобою не можемо зберігати пристойність... Зробимо це не в належному місці – станемо трупаками. У нас відсутні гальма. Мене це з біса лякає» [5, 13]. Енніс і Джек почуваються комфортно й впевнено на Горбатій горі, бо це їхній ареал як ковбоїв, в той час як буденне середовище відбирає в них право на свободу поведінки і почуттів.

І другий відповідник до образу спальні Енніса – це кімната в готелі, яка «смердить спермою, тютюном, потом і віскі, старим килимом і кислим сіном, шкірою сідла, гівном і дешевим милом» [5, 12]. Дві кімнати як два світи – нудної буденності і тваринної нестримної пристрасті: «Енніс відчував запах Джека – з біса знайомий аромат цигарок, мускусного поту і легкої свіжості, наче запах трави, і все це в суміші зі стрімким холодом гори» [5, 8].

Вони не бачилися чотири роки, і відновлення їхніх стосунків відбувається на очах Алми, яка спостерігає, як її чоловік цілує іншого чоловіка: «Вони все обіймалися, притискувалися один до одного і грудьми, і пахом, і стегнами, і литками, наступаючи один одному на ноги, допоки не розірвали обійми, щоб вдихнути повітря, і Енніс, який не надто знався у ласкавих словах, назвав Джека так, як він звично називав своїх коней і дочок – моя крихітко (my baby)» [5, 11]. Це той самий погляд з дистанції, яким за чотири роки перед тим дивився на них Джо Егіре. Очіма жінки і на очах жінки руйнуються гетеросексуальні стосунки: двоє чоловіків виявляють пристрасть, яку не можна вважати платонічною.

Почуття захопили їх, як повинь («Дошка, на якій вони обидва стояли, тряслася так, що Енніс міг відчутти, як сильно, наче загнаний кінь, дрижить Джек» [5, 17]), а коли вони «за двадцять хвилин розгойдували ліжко в мотелі «Сієста»» [Там само], почалася буря.

Енні Пру майстерно розставляє візуальні маркери постійної присутності Танатоса, який очікує слухної нагоди. Енніс дізнається про смерть Джека і чує від Лурін, що це був нещасний випадок, хоч насправді і напевно він знав, «як це було: вони дістали його ломом для ремонту шин» [5, 23]. У кімнаті Джека Енніс знаходить у схованці «свою стару сорочку, в яку Джек акуратно вклав свою, заправивши рукава і комірці, – ця пара, – наче дві шкіри, одна в одній, дві в одній» [5, 23]. Цей візуальний оречевлений символ кохання, скроплений кров'ю двох юнаків, став утіленням їх понівечених життів. «Я присягаюся, Джеку» [5, 27], – каже сам до себе Енніс, який не наважився відкрито говорити про своє кохання, що, ймовірно, і привело до загибелі коханого.

Дія в оповіданні «Горбата гора» відбувається протягом 20 років: перша зустріч Енніса і Джека сталася 1963 року, загинув Джек у 1983 р., але вороже ставлення громади до геїв, принаймні у Вайомінгу, за цей час не зазнало змін. Протягом цих двадцяти років ані Джек, ані Енніс так і не назвали себе геями, не зізналися в цьому навіть самим собі, а своє почуття, уникаючи високопарного «love» чи «passion», називають «a thing» – «щось», «ця річ». З одного боку, їхнє почуття настільки незвичне, що традиційна любовна риторика, звичний код кохання, не в змозі передати всю його гаму, а з іншого – за цим безмежний і, як виявилось, цілком підставний страх перед публічним визнанням своєї сексуальної ідентичності. Бо їхнє кохання – інше, воно не потребує слів. Одна з найбільш зворушливих сцен, яка постійно спливає у спогадах Джека про час на Горбатій горі, коли Енніс обійняв його, і вони довго стояли біля вогнища.

Оповідання Енні Пру, як уже зазначалося, просторово розпадається на дві частини – ідилічний локус Горбатой гори, що, у традиції вестерну, обіцяє ковбоям можливість змін і віднайдення своєї ідентичності, і локус цивілізації – ворожий до природних почуттів. Таким чином, зрештою це класична історія про втрачене кохання, на згадку про яке в своєму трейлері Енніс повісив фото Горбатой гори, а під ним «вішалку з дроту, на якій були дві старі сорочки» [5, 4]. Кохання, як би неокеровно й недолуго не висловлювався Енніс, виявилось тим справжнім почуттям, що зробило їх трагічно щасливими і в пасторальному, і в цивілізаційному просторах. Ковбої Енні Пру не стали героями, бо «формула» вестерну не передбачає і не допускає кардинальних змін, а от розставити акценти інакше вона дозволяє. Саме про це говорила письменниця в одному з інтерв'ю: «Стосунки Джека і Енніса тривали двадцять років, без остаточного вирішення, без серйозних зобов'язань, завжди переслідувані страхом і осудом. Як різні читачі сприймуть цю історію, залежить від їхніх особистих цінностей, ставлення, пріоритетів. Мені здається, що оповідання не закінчене, поки його не прочитають, і поки читач не закінчить його, виходячи зі свого життєвого досвіду, упереджень, світогляду, міркувань. Далекий від «ліберальності» Голлівуд побоювся взяти сценарій, так само як і багато акторів і агентів. Звісно, я розуміла, що історія доволі контроверсійна. Я мала сумнів, чи взагалі її надрукують, і була приємно вражена, коли The New

Yorker досить швидко її прийняв. З часу публікації в 1997 р. я отримую багато листів і від геїв, і від звичайних чоловіків, і не тільки з Вайомінгу. Дехто пише: «Ви розповіли мою історію», інші – «Ось чому я поїхав з Вайомінгу», а дехто, батьки, зізнаються: «Тепер я розумію, крізь яке пекло пройшов мій син». Я все ще отримую такі листи, і вони ятять моє серце» [6, 8].

Ще про одну, як на мене, доволі парадоксальну річ хочеться сказати: «Горбата гора» – це історія про звичайних чоловіків, які кохаються один з одним усупереч власній гомофобній упередженості, важко працюють і одружуються з жінками, порають худобу і піклуються про дітей, і знову кохаються, але при цьому не є геями у загальноприйнятому сенсі. Їхня ковбойська маскулінність виношена – як їхній старий одяг. Це радше гендерний костюм, запитаний і нав'язаний соціумом, який дозволив реалізуватися притлумленому гомоеротичному інстинкту. «Горбата гора – це все, що ми маємо», – гірко зізнавався Джек. – «Все тримається на ній». Цей образ сьогодні однозначно сприймається як емблема гомоеротичного кохання, а слова Джека, який не має сил відірвати своє серце від Еніса, увійшли до сучасного любовного лексикону: «Я хотів би знати, як тебе покинути» (I wish to know how to quit you). Тож, створюючи нову love story, Енні Пру, ймовірно, створила новий міф – міф Горбатої гори, де, пручаючись у обіймах Танатоса, нуртує і перемагає Ерос; принаймні, історія побутування цієї міфологеми у масовій культурі і масовій свідомості дає підстави про це говорити.

Список використаних джерел

1. Гуревич А. Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии / А. Я. Гуревич // Одиссей. Час в истории. 1989. – М.: Наука, 1989. – С. 114-135.
2. Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона / М. Фичино // Антология философии Средних веков и Возрождения. Режим доступа : http://lib.ru/FILOSOF/SBORNIKI/filosofia_meed.txt.
3. Cohen H. Men Have Tears in Them. The Other Cowboy Hero / H. Cohen // Journal of American Culture. – 21.4. – 1998. – P.57-78.
4. Corkin S. Cowboys and Free Markets: Post-World II Westerns and US Hegemony / S. Corkin // Cinema Journal. – 2000. – 39.4. – P. 66-91.
5. Proulx A. Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories. / Annie Proulx. – London: Harper Perennial, 2006. – 318 p.
6. Proulx A. Brokeback Mountain / Annie Proulx // В.М.: Story to Screenplay. – New York: Scribner, 2005. – P. 1-28.

Summary. The article deals with the analysis of genre modifications of Western as the main narrative structure in American literature which is realized in Annie Proulx's story «Brokeback Mountain». Particular interest is paid to cowboy's image, pastoral space of the mountain and interconnections of Eros and Thanatos.

Key words: Brokeback Mountain, Western, cowboy, pastoral, Eros, Thanatos.

Отримано: 29.07.2012 р.

УДК 821.111 – 31.09 (415)

Т.В.Мітроусова

СИМВОЛІКА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ ДЖ. ДЖОЙСА «УЛІСС»

У статті розглянуто специфіку художнього простору роману «Улісс» Дж. Джойса, а саме його символіку. Виявлено, що на фоні міста-символа Джойс відображає складну модель світу й людини.

Ключові слова: поетика, простір, символіка горизонталі і вертикалі, шлях.

Творчість ірландського письменника Дж. Джойса здобула загальне визнання ще за його життя та стала невід'ємною частиною світової літератури. За останні десятиріччя накопичено суттєвий досвід вивчення художньої системи Джойса за допомогою досліджень в межах біографічного підходу (Р. Еллманн), з позиції питань стилю та мови (А. Беджес, Д. Хейман, Ф. Сенн), опису ідиостилу (О. Фоменко), міфопоетики прози письменника (Дж. Кемпбелл, М. Тимошко), поетичного доробку (Е. Акімов).

Одним з актуальних підходів в опрацюванні поетичної системи будь-якого митця є розгляд структури та особливостей хронотопу. Дана проблема не є новою і в сучасному джойсознавстві.