

# ПРОБЛЕМИ СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТЕКСТІВ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

---

---

УДК 821.112.2 (091)"19"

**Н.Л. Ваховська,**

Київський національний лінгвістичний університет,  
м. Київ

## ЕСХАТОЛОГІЯ ПОВОРОТУ (WENDE) В РОМАНІ Т. ГЕТХЕ “NOX”

*Статтю присвячено аналізу мотиву “німецької рани”, що ревіталізується в ніч Повороту як трансгресивний розрив історичного шраму, що виник у штучних стерильних умовах “години нуль” по обидва боки Берлінського муру. Це спричинює випадіння у безпам’ятство та його подолання через ексцесивне наближення до Реального у формі абсолютного насилля.*

*The article is devoted the analysis of motif of the “German wound”, that will be revitalized at the night of the Wende as a transgressive break of historical scar which had arosed up in the artificial sterile terms of the “Stunde Null” for both sides of the Berlin Wall. It causes a fall in an unconsciousness and his overcoming through the ekscesive approaching to the Real in form of the absolute violence.*

Шоковий досвід Повороту (Wende) 1989/90 рр. – раптового об’єднання ФРН та НДР – створив контраст до пієтету офіційної ідеології Возз’єднання, оскільки вказав на амбівалентність “звільнення”, відчуття дезорієнтації, несподіваної інакшості “братів і сестер по той бік Муру”, загрозу десимволізації соціального простору кризового періоду тощо. Недостатня артикуляція цих проблем у суспільно-політичному дискурсі Возз’єднання вилилася в колективне прагнення “фікціонального тлумачення” (К. Гартунг) дійсності, в т.ч. засобами художньої літератури як однієї із практик конструювання смислу в колективному уявному. Мета цієї статті полягає в аналізі модусу артикуляції витіснених колективних афектів “безкровної” медійної революції 9 листопада 1989 р. у романі Т. Гетхе “Nox” (1995) – одному з провідних романів, що експлікують

ідеологічний дискурс об'єднання в літературі 1990-х рр.. Новизна означеної проблеми для вітчизняної германістики та її принципова незавершеність у німецькій літературі після 2000 р. визначають актуальність обраної теми.

З першої сторінки в романі задаються координати “світу, де ми помираємо” (Ж. Батай): оповідачеві, в якому потім читач впізнає письменника, невідома жінка під час якогось сексуального ритуалу перерізає горлянку. В подальшому події ночі Повороту з 9 на 10 листопада 1989 р. описуються від імені автора-група, що поступово розкладається й об'єктивно-дистанційовано озвучує аутопсію як власного тіла, так і тіла Берліна. Злочин стає ініціацією до конструювання історії, в якій жахна тілесність накладається на екстаз величезної політичної вечірки та сексуальні і медичні ексцеси. Руйнування тіла автора обертається впаданням його свідомості в оповідацький фурор, результатом чого постає пролонгування екстатичних моментів Возз'єднання: “лише коли ти мертвий, чуєш, як у місті все роз'їдає камені. Тепер, подібно до речей, місто відкрилося моїй голові і моє тіло рефлектувало його шум” [4; с. 27]. Т. Гетхе тлумачить Падіння муру через ототожнення тіла, знаку й історії, візуалізуючи зворотній бік політико-медійної ілюзії: єднання розділеної столиці німецької романтики обетається бароковою фантазмагорією. Нох – ніч відкриття Муру – реалізується через садомазохістичні ритуали протагоністів, в ході яких “рана німецького розділення” по-новому відкривається в тілах персонажів.

В момент убивства жінка впадає в амнезію, забуваючи власне ім'я, і в такий спосіб долучається до колективно-родової безликості національного тіла. В контексті політичних подій Вбивця постає алегорією невизначеного колективного суб'єкта – нації в мить політичного ексцесу: “вона протиснулася крізь натовп до Муру. Поклала руку на рану в бетоні. Тепер, – подумала вона, – всі безіменні, як і я” [4; с. 109]. Вбивця рухається між східним і західним Берліном, перетинає кордон і прилеглі території – “нічийну землю, відростки рани, переплетення шрамів” [4; с. 90], шукаючи власне ім'я. Водночас йдеться про пошук імені для шаленства єднання, алегоризованого любовим (оргіастичним) актом. Пес – альтер-его автора – тлумачить німецьке роз'єднання через Платонівський міф про андрогіна: східна і західна Німеччини постають неповноцінними суб'єктами під знаком стагнації (розрізання тіла на дві половини), спробою усунення якої є “те, що ви називаєте коханням” [4, с. 117]. Проте псу-оповідачу не можна вірити: інші розказані ним історії демонструють хиби та помилки. Так, пес плутає *mimosa pudica* та *mimosa ripika* (сором'язлива міміза / міміза карфагенська – лат.), називає Гіперіон супутником Юпітера, а жаб-биків селить до Аризонської пустелі [4, с. 133-134]. Відповідно, міф про андрогіна як метафора

політичного тіла Німеччини зазнає сатиричної травестії в сюжеті роману: проникнення Заходу на Схід алегоризується сценою копуляції представника західного уряду та східної берлінки на задньому сидінні білого “Трабанта” під час перетину німецько-німецького кордону. Відкриття Муру ототожнюється із розведенням жіночих ніг: “Двадцять вісім років! – вигукнула Гайке із покритої лінолеумом підлоги і розчепірила ноги” [4, с. 110].

Символом Німеччини постає рана, що не гоїться: “ніщо не лікується, – подумала вона (Вбивця), – ніщо насправді. Біль лишається, і жодна рана не затягується” [4, с. 117]. Водночас перерізання авторового горла означає ревіталізацію травми, що відсилає до екстатичних складових ночі німецького єднання. Як зазначає Е. Брунс, від XVII ст. в німецькій культурі рана постає феноменом на межі літературного й політичного дискурсів (від Шіллера до Кляйста та його перепрацювання Екардом в націонал-соціалістське гасло “Німеччино, прокинися!”) [3, с. 167]. Образ рани як символу німецько-німецьких відносин реалізується у Т. Манна, Й. Бойса, Й. Імендорфа, М. Вальзера та ін.

В центрі метафорики тексту – образ шраму, який знову розходить-ся або розривається: так, Бранденбурзькі ворота постають погано загоєною раною політичного розмежування Німеччини, розрізаний лезом пеніс мазохіста Давида – означником травми Голокосту. Відкриття Муру обертається селфкатінгом тіла Німеччини: “на живому тілі, розумієте? Ви розриваєте шрам, що виглядав геть загоєним (...) Потрібно виставити нові межі, врізатися в нову поросль, глибоко в живу тканину” [4, с. 128]. У фігурі автора смерть задається як стихія трансгресії, що стирає всі межі і правила: “екстатичність людського існування сама по собі вже означає вихід “із себе” назустріч іншому (...) і в цій спонтанній відкритості буття набуває справжньої суверенності” [1, с. 115]. “Nox” розгортається як “непристойний текст” (Батай), в якому накладаються багато варіантів трансгресії:

– конкретний топографічний рух порушення геополітичних кордонів: множинний перетин німецько-німецького кордону спочатку Псом (інтертекст до “Собачих років” Г. Граса), потім Ларою й Давидом, комедійною парою Гайко і Гайке, Вбивцею та ін.;

– вихід за межі моралі та пристойності: множинні перверсивні сексуальні практики та ритуали, садомазохізм, наркотики тощо; сатурнічно-карнавальне зниження політичних ідеологем Воз’єднання до образів матеріально-тілесного низу;

– перехід межі між фактом і фікцією, реальністю й текстом: автор з документальною точністю відтворює фрагменти промови члена Політбюро КПН Гюнтера Шабовські, описує умови життя прикордонних псів тощо, вводячи ці факти до фантазмагоричного контексту капрічно Повороту,

– що кореспондує зі релятивацією межі між життям і смертю: не-мертвий оповідач, Пес-Кербер, що цієї унікальної ночі може прогулюватися містом і лише на світанку забирає оповідача в Гадес тощо.

Центром історичної топографії в романі постає східноберлінська клініка Шаріте. Проте це місце можливого одужання постає не стільки лікарнею, скільки кунсткамерою – йдеться про колекцію патологій Р. Вірхова (1899), що була майже зруйнована під час II Світової війни і відновлена у 1990-ті рр. В головному корпусі цього Музею патології – анатомічному театрі – відбувається ключова сцена роману – садомазохістична оргія як алегорія об'єднання й падіння Муру. Шаріте постає епіцентром монструозності: “болотистий ґрунт Шпрее, на якому Вірхов спорудив свою патологію, перетворився на царство мертвих”, “потвори (...), череп сифілітика, скелет рахітичного дорослого, (...) череп хворого на водянку (...) покручені хребці”, “лише Мур спинив потік монстрів” [4, с. 86, 24, 86]. Від початку “монстри” поставали результатом забобонів малоосвіченого населення, проте після ночі бомбардувань 1945 вони інферналізуються. “бомба вцілила в будівлю і понад двадцять тисяч препаратів із колекції Вірхова, що кипіли й бродили у своїх скляних циліндрах, аж доки склянки не почали із дзенькотом лускати і випускати свій вміст із цього розчину для консервування (...) разом із кістками та наростами, й деформаціями, й органами ринулися у вогонь” [4, с. 125]. Спорудження Муру, яким Захід відмежувався сатурнічної монструозності Шаріте, перетворило Схід на локус інфернальності та перверзії (пор. історію Пса про умови життя на кордоні), а сам Мур – на сакральний поріг між артикульованим і витісненим, медійним та архаїчним, життям і не-життям, світлом і темрявою. Його падіння (відкриття рани) спричинює апокаліптичний вихор трансресивного отілеснення часопростору. Очищений від (ідеологічної) історії час починає краплями скочуватись по тілу Вбивці, залишаючи відчуття своєї хтонічної присутності. Простір міста, втіленого в онтологічній метафорі рани, ототожнюється з тілом, що розкладається: “на переході Шосештрассе о 20.43 перші шість жителів ндр пройшли крізь Мур (...)” так само, як “клітинні ферменти й бактерії у всіх органах [оповідачевого трупа] почали розкладати білки, нітридацію та окислення” [4, с. 71-72], входячи в епіцентр німецької рани – Муру, Вбивця “знову побачила мене в крові, а рана случилася над нею й зімкнулася, голоси й світло напірали на неї, небо, вулиці й мури, все це дихало й кривавилося навколо, і вона була посередині” [4, с. 84].

Ентропійне замикання часової петлі, в якій Пес представлений в серії паралельних епізодів, розрізнених у часі, реалізується як метафізика пам'яті колективного тіла: потрапляючи до Шаріте, Вбивця віднаходить спогади про бомбардування, яких ніколи не мала – опро-

сторована пам’ять довільно артикулюється через людське тіло як носія родового, загальнолюдського. Тоді шкіра (ямки і шрами на тілі Давида) перетворюється на площину зчитування знаків Історії: “Моя шкіра – це топографія війни (...) моя шкіра – це місцина битви, перебіг якої я не можу осягнути (...) але напис стає все більш читабельним” [4, с. 133].

Музей патології постає не лише відсилкою до колекції Вірхова, а й до типової для XVII ст. візуалізації анатомічного у живописі. Як зазначає Е.Брюнс, зображення анатомічного театру вказує на перетин медичного й національного дискурсів. Формування форм суб’єктивності Нового часу відбувається через preparaцію тіла: “вітрувіанська людина”, що у Рембрандта втілює медичний і філософський дискурси, народилася в анатомічних театрах Лейдена й Амстердама” [3, с. 210]. Т. Геттхе переписує сюжет “Уроку анатомії доктора Тульпа” (1632) Рембрандта. На цій картині хірурги Амстердама зібралися навколо тіла злодія Аріса Кіндта. Анатомічна вистава відбувається в переддень початку нового політичного року, напередодні виборів нового мера й міського сенату, також напередодні відкриття університету, що вказує на політичне значення картини [2, с. 191]. Громадяни, зібрані навколо анатомічного столу, репрезентують цілісність, порядок та стабільність безсмертного колективного тіла міської громади. Злодійське / кримінальне тіло постає матрицею демонстрації громадської корпоративної влади. У Геттхе мізансцена відтворюється: під час садо-мазохістичної оргії Вбивця розп’ята на анатомічному столі, освітлена “Сатурном, що стоїть в зеніті” [4, с. 121]. Роман експліцитно вказує на продовження сюжету Рембрандта: проф. Матерн мріє, “як би йому хотілося побачити старі зали Болоньї, Амстердама чи Кракова” [4, с. 87]. Але при цьому сюжет травестовано: історичне тло дії замість Рембрандтових респектабельних громадян складають законсервовані “деформовані” тіла-об’єкти; натомість головні учасники (професор, політик, красиві жінки, єврей Давид – “улюбленець Бога”) представлені у вигляді оргіастичного перверсивного тіла. Кульмінацією сексуального ексцесу постає вівісекція: на тіло Вбивці Лара Матерн червоною помадою наносить розмітку, покликану симулювати смисл: Лара розмірковує скільки крапок можна поставити, щоб вони поєднувалися в якусь фігуру, адже якщо їх забагато – стихійного смислотворення не буде. В рембрантовій мізансцені місце мертвого злочинця займає жива Вбивця, але її представлено як жертву: “я не знаходжу в ній (...) жодної провини, нічого, вартого смерті” [4, с. 137]. Якщо у Рембрандта анатомічний театр в семантичному полі колективу, тіла і нації поставав алегорією єдності й суверенності корпоративної влади, то у Геттхе він перетворюється на знак розмежування, віддалення й десимволізації.

Смерть автора на початку роману постає формою анестезії, адже

забезпечує існування садівського доміантного Ока, що претендує на володіння світом. Вбивця як символічне продовження анестезованого тіла, втілення його анти-логосу (сатурнічне перевертання традиційної гендерної схеми) здатна сприймати світ лише як відлуння чужого болю через споглядання: “вона наче бачила саму себе, поранену й порізану, й різні тіла були лише оболонками того єдиного тіла (...) Фантоми рани так довго витали над нею, що врешті-решт біль зруйнував межу між головою й тілом і пронизав її насолодою” [4, с. 46]. Погляд є дзеркалом її самої, що поступово скасовує її й у цей спосіб завдає болю. Лише коли погляд фізично проникає в неї – відбувається миттєве змикання рани й ретроспективне поновлення Реального як осучаснення минулого, що не минає.

Розрив метафоричного шраму національного тіла й метонімічне відкриття німецької рани в тілі Вбивці постає втіленням “зьяння”, порожнини суб’єктивності, трансгресії до Реального, потяг до якого є потягом до смерті. Мазохізм як спроба підміни потягу сексуальним бажанням, викривлення наявного порядку знімається в епіфанії болю: “біль був блискучим скляним уламком часу, що загорівся і став тліти у ній. Мить, коли вона наче кинулася на кришталеві уламки, і рана пройшла крізь неї, розкрита рана” [4, с. 140]. Вбивця переживає відкриття рани у своєму тілі несвідомо, як (ви)падиння у “кришталеву ніч” єврейських погромів 1938 р. Активатором цього сакрального болю є Пес – виразник часу, пам’яті, міфу. Він “з того боку кордону” [4, с. 156] – з того боку життя. Це Кербер, чие переміщення Поворотом визначає конфігурацію фантазмачного часопростору: часова петля задається його втечею до ФРН і наступним поверненням назад на Схід, що замикає трансгресію, повертає час в актуальний момент падіння Муру. “Тоді морда пса раптом виявилася біля неї (...) і він прошепотів її ім’я” [4, с. 140]. Віднайдення імені є результатом прийняття своєї інтрапсихічної та інтракультурної інакшості, очищення через хаос Реального, що дозволяє Вбивці-Німеччині повернутися до символічної системи дня / світла. Вихід із трансгресивного стану обертається завершенням неоекспресіоністського міфу Діани-тварини (роман часто пропонує ототожнення Пса і Вбивці), яка, власноруч вбивши Актеона (автор), що підгледів заборонене – “гаємну хіть” на її обличчі [4, с. 21], в кінці пробачає його і з миром відпускає в минуле.

В контексті розпаду соціосимволічного простору Європи 1990-х рр. німецький “роман Повороту” отримував функцію оновлення знитканої символічної системи, тобто нового тлумачення процесів культурної трансформації, що перебували під загрозою десимволізації. В романі Т. Гетхе мотив “німецької рани” реалізується як трансгресивний розрив історичного (ментального) шраму, що виник у штучних стерильних умовах “години нуль” по обидва боки Муру. Згідно ло-

гіки роману, це спричинює випадіння у безпам’ятство, ревіталізацію травми, нове її переживання як абсолютного насилля. Гендерна рольова (оргіастична) гра в романі постає лише зовнішнім шаром, що кодує прояв несимволізованого травматичного Реального, побіжно артикульованого як рана німецького розділення, фантазматичний німецько-юдейський біль та як абсолютний біль-ексцес власної інакшості (Рембо: “Я – Інший”). Сюжет роману представляє собою спосіб неоекспресіоністського представлення трансгресії фантазмагоричного колективного тіла, метафоризованого образами Вбивці та Автора-жертви. У ній означуване й означник співпадають в образі рани на ім’я Німеччина. Самореференція не відсилає до історії / минулого як причини німецького розділення, а лише до статусу поранення (ураження), що скасовує поняття злочинності й перетворює ката на жертву. Йдеться про процес пригадування, повтору та перепрацювання, в якому несвідоме повертається у формі болю-насилля, проте переживається й нормалізується.

### Література

1. Фуко М. О трансгрессии. // Танатография Эроса: Жорж Багай и французская мысль середины XX века.: Пер. с фр. С.Фокина. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 113 – 131.
2. Basse M. Tiefer Schnitt ins deutsche Fleisch. Thomas Hettches Roman aus der Nacht, in der die Mauer fiel. In: Deutsche Literatur 1996. Jahresüberblick. // Hrsg. von F.J. Görtz, V. Hage und H. Winkels in Zusammenarbeit mit K.Fröhe. – Stuttgart: Reclam, 1997. – S. 175 – 180.
3. Brüns E. Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung. – Wilhelm Fink Verlag, München, 2006. – 315 S.
4. Hettche T. Nox. – Berlin: List-Verlag, 2002. – 140 S.

УДК 821.111 (73): 398.21

**С.В. Волкова,**  
Херсонський державний університет,  
м. Херсон

### ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОЇ СТРУКТУРИ АМЕРИКАНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАЗКИ

*У статті досліджуються особливості національної специфіки та композиційної структури народної казки Північної Америки.*

*The article focuses on the problem of national specifics and composition of Northern America folktale.*