

11. Ong W.J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* / Walter J. Ong. – Methuen: London and New York, 1982. – 201 p.
12. Page R. E. *Stories and Social Media: Identities and Interaction* / Ruth E. Page. – Routledge Studies in Sociolinguistics, 3. – Routledge: Taylor and Francis, 2012. – 240 p.
13. Paradise A., Sullivan M.. (In)Visible Threats? The Third-Person Effect in Perceptions of the Influence of Facebook / Angela Paradise, Meghan Sullivan // *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. – 2012. – Vol.15, № 1. – P. 55–60.
14. Quantified Self [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://quantifiedself.com/>

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТГУМАНІСТИЧНОЇ ДОБИ В ТЕКСТАХ Е.ЄЛІНЕК Й О.ПАМУКА

*Борис НИКОЛАЄВ*

Київський національний лінгвістичний університет

У статті робиться спроба на основі соціоцентричної парадигми, котра спирається на основні концепти праць російського вченого О.Лосева (*А. Лосева*) “Діалектика міфу” і нідерландського науковця Й. Гейзінги (*J. Huizinga*) “Homo Ludens”, дослідити особливості інтерпретації постгуманістичної доби в романах австрійської письменниці Е.Єлінек (*E. Jelinek*) “Піаністка” і турецького письменника О.Памука (*O. Pamuk*) «Сніг».

**Ключові слова:** соціоцентрична парадигма, міф, міфологема, гра, людська екзистенція.

В статье делается попытка на основе социоцентрической парадигмы, которая опирается на основные концепты работ российского учёного А.Лосева “Диалектика мифа” и нидерландца Й. Хейзинги “Homo Ludens”, изучить особенности интерпретации постгуманистической эпохи в романах австрийской писательницы Э.Елинек (*E. Jelinek*) “Пианистка” и турецкого писателя О. Памука (*O. Pamuk*) “Снег”.

**Ключевые слова:** социоцентрическая парадигма, миф, мифологема, человеческая экзистенция.

The paper makes use of socio-centric paradigm based on Russian scholar O.Losev’s (Dialectics of Myth) and Dutch thinker J.Huizinga’s (Homo Ludens) fundamental concepts to research specific interpretation of Post-human era in Austrian writer E.Jelinek’s (*Die Klavierspielerin*) and Turkish author O.Pamuk’s (*The Snow*) novels.

**Key words:** socio-centric paradigm, myth, mythologem, play, human existence

У розвідці ми ставимо перед собою такі завдання. По-перше, розширити методологічне поле дослідження гуманітаристики та сучасного літературного процесу за рахунок актуалізації двох класичних наукових текстів першої половини ХХ ст.: “Діалектики міфу” росіянина Олексія Лосева (*Алексей Федорович Лосев*) [5] і “Homo Ludens” нідерландця Йогана Гейзінги (*Johan Huizinga*) [3]. По-друге, на основі концептів Лосева і Гейзінги зробити спробу проінтерпретувати концепт постгуманістичної доби. По-третє, аналітично дослідити художні твори – романи двох лауреатів Нобелівської премії відповідно за 2004 та за 2006 роки: “Піаністку” австрійської письменниці Ельфріди Єлінек (*Elfriede Jelinek. Die Klavierspielerin*) [18] і “Сніг” турецького письменника Орхана Памука (*Orhan Pamuk. Kar*) [19] у контексті зазначених вище методологічних підходів.

Два мислителі ХХ ст. наприкінці модерної доби існування європейського суспільства (зарахуємо сюди і простори Російської імперії у всіх її модифікаціях, і цивілізацію по той бік Атлантики) у своїх працях сформулювали засади загальнолюдської специфіки орієнтації у світі. Це були росіянин О. Лосев і нідерландець Й. Гейзінга.

Російський учений народився 22 вересня 1893 р. у місті . Його мати була донькою настоятеля місцевого Михайла Архангела. Отже, в сутнісному ядрі його ментальність належала до традиційно-християнської (православної, себто східно-християнської). Вищу освіту Лосев отримав у Московському університеті. Два роки юнак перебував на стажуванні у Берліні – таким чином мав увібрати в себе деякі засади західно-християнської свідомості, можливо, в її протестантському варіанті. У 1922 р., за радянської доби, став професором Московської консерваторії, членом Державної Академії художніх наук. У тому самому році взяв шлюб із математиком і астрономом Валентиною Михайлівною. У 1929 р. за внутрішнім покликом та на знак протесту проти гонінь влади на церкву вони обоє таємно прийняли чернечий постриг під іменами Андронік та Афанасія [13; 14].

У 1930 р. Лосєви були заарештовані: спочатку чоловік, по тому – дружина. Приводом для арешту стала книга вченого “Діалектика міфу”, у котрій фактично відкидалися основні засади єдиної дозволеної в країні на той період філософської доктрини – історичного та діалектичного матеріалізму. У 1933 р. у зв’язку з інвалідністю чоловіка подружжя було звільнено із таборів та їм було дозволено проживання в Москві. Книжка,

за яку вони потерпіли, вперше була перевидана в 1991 р., практично після загибелі ідеологічної основи сімдесятирічного періоду в історії Росії – марксизму-ленінізму [13; 14].

Гейзінга народився 7 грудня 1872 р. в місті Гронінген (Нідерланди) в родині священика-меноніта, що типологічно схоже із біографічним корінням Лосева. Більшість життя вчений займався викладацькою роботою в Лейденському університеті. Основним внеском Гейзінги у світову гуманістику вважається книга “Homo Ludens” (*Людина, що грається*), із підзаголовком “Вивчення ігрового елемента культури”. Її було видруковано у 1938 р. Український переклад книжки з англійської мови (*Homo Ludens: A Study of the Play-element in Culture*) вийшов у 1994 р. [3]. У 1940-му році, після окупації Нідерландів нацистською Німеччиною, науковцю заборонили викладацьку діяльність. У 1942 р. вченого було заарештовано та на декілька місяців ув’язнено у концтаборі Сінт-Міхелгестел (*Sint Michielsgestel*), після чого йому вже не дозволили повернутися до Лейдена. Гейзінга помер від виснаження у вигнанні в Де-Стег (*De Steeg*) року [20].

Отже, біографії двох вчених є типологічно схожими. Можна припустити, що їхні суто світоглядно-філософські та культурологічні праці були обумовлені певним історичним контекстом доби завершення модерної епохи в європейській цивілізації, а саме: у росіянина – спробою осмислити у загальнокультурній площині природу комуністичного тоталітаризму, у нідерландця – націонал-соціалістичного.

Робота Лосева “Діалектика міфу” створює методологічне поле для розробки філософії міфу та міфології. Вчений наголошує на тому, що бере міф у його іманентній сутності [7, с. 22]. Він пов’язує діалектику міфу з його соціологією, тобто простежує побутування міфологічної свідомості у суспільстві. За науковцем, кожній формі людського співжиття притаманна своя особлива, власна міфологічна система [7, с. 22]. У цьому плані європейський позитивізм і нігілізм (провідні риси європейської ментальності модерної епохи) стосовно вищих цінностей та віри в Бога є лише новим різновидом міфологічної свідомості, де релігійний міф замінюється так званим науковим [7, с. 30–31]. Таким чином Лосев деконструє науку, новоевропейські “великі наративи” задовго до появи теорій постмодернізму та деконструктивізму, зокрема до праці Жана-Франсуа Ліотара (*Jean-François Lyotard*) “Умова постмодерну” [17].

При цьому мислитель наполягає на тому, що носії міфологічної свідомості навіть не запитують себе та інших: чи є реальними ті або інші міфічні явища, оскільки для них їхня реальність не викликає жодного

сумніву [7, с. 36]. У психологічному плані Лосев вважає, що міф – це особистісна форма, лик особистості [7, с.74]. В іншому розділі своєї праці він уточнює, що особистість є міфом [7, с. 90].

Отже, за вченим, кожна епоха створює міфологію, котра стає основою світовідчуття більшості людей. Якщо розвинути його тези, то можна прийти до висновку, що для традиційного суспільства – це передусім релігійна міфологія, для модерного – позитивізм, а для постмодерного – плюралізм. При цьому у кожній людині на несвідомому чи напівсвідомому рівні виробляється свій особистісний міф, котрий у тій чи іншій мірі може втілювати загальний міф доби, а може протистояти йому.

Нібито теорія гри Гейзінги суперечить теоретичним положенням Лосева. Проте, на наш погляд, вона вказує, яким чином міф втілюється у вчинки та поведінку людини. Зокрема, вчений пише: “Саме існування гри повсякчас підтверджує надлогічну сутність становища людини у Всесвіті. Тварини граються – отже, вони вже щось більше, ніж прості механізми. Ми граємося, усвідомлюючи при цьому, що граємося, – отже, ми – це щось більше, ніж просто розумні, раціональні істоти, бо гра ірраціональна” [3, с. 10]. Відтак сутність людини є ірраціональною. Тут споглядається те ж саме заперечення позитивізму, що й в Лосева. Водночас нідерландський учений підкреслює, що гра є творчою діяльністю, яка здатна втягнути у себе все. Вона ніби випадає із загальнолюдської моралі, логіки, суджень, однак продукує їх .

Наступний висновок Гейзінги достатньо суголосний думкам російського мислителя: “Живий міф не знає розрізнення між грою і серйозним” [3, с. 149].

Продовжуючи думку нідерландця, можна зазначити, що *живий міф* і суспільства, і особистості маніфестує себе у формі гри.

Отже, з точки зору Лосева, будь-яка ідеологічна доктрина є певною міфологемою, а, з точки зору Гейзінги – різновидом ігрової діяльності.

Таким чином концепти *постгуманізму* і *гуманізму* є, по-перше, міфологемами, по-друге, різновидами інтелектуальної гри. Однак слід розглянути їх детальніше.

Поняття *гуманізм* походить від латинського *studia humanitatis*. Українською мовою його можна витлумачити як *вивчення людської природи*. Однак це *вивчення* у своїх витках було орієнтоване на ту уяву про людину та людяність, яка нібито існувала за доби античності, у стародавніх Греції та Римі (*нібито* – оскільки воно повністю ігнорувало античний ірраціоналізм та містицизм, приміром – піфагореїзм). У центр

Всесвіту ставилася людина, а не вища трансцендентна сила – Бог, відтак світ визначався таким, що його можна пізнати за допомогою точних методів. Така інтерпретація античності виникає за доби *Гуманізму* в Європі (оскільки існують ще прадавні цивілізації у Центральній та Східній Азії та мусульманська цивілізація на пограниччі з європейською, де *гуманізму* не було) і протистоїть тому, що стали називати *Середньовіччям*, і що характеризується як *традиційне суспільство*. Аби в цьому сенсі позбутися зайвого європоцентризму варто навести думку Юрія Павленка: “*Регіони, які не виробили на рівні основної маси населення цінності індивідуалізму та раціоналізму, не здатні органічно сприйняти сучасну західну модель суспільства...*” [10, с. 332]. Йому ніби вторить польський соціолог Здзіслав Краснодембський (*Zdzisław Krasnodębski*): сьогодні «*переважає думка, що й сама раціональність – це витвір культури, однієї особливої культури – європейської – і що науку не можна трактувати зовсім відірвано від контексту культури*” [6, с.174].

На основі ідей *Гуманізму* виникає протестантизм, котрий заперечує духовенство як посередника між Богом і людиною, та за яким спасіння людини полягає в її особистісній вірі. На перший план висувається соціальна активність індивідууму. У класичній праці Макса Вебера (*Max Weber*) “Протестантська етика і дух капіталізму” протестантизм потрактовано як основоположну ідеологію для розвою капіталізму. При цьому німецький мислитель підкреслює, що конститутивним компонентом духу капіталізму і всієї модерної культури виступає раціональна життєва поведінка на основі ідеї професійного покликання [2, с.180]. Сучасний британський вчений Пол Коннертон (*Paul Connerton*) зауважує: “*Капіталізм, за відомою фразою Маркса, змінює доцентру соціальну імобільність, щонайменшу прив’язаність до предків і феодальні обмеження*” [5, с. 102]. Водночас капіталізм продукує те, що стає міфологемами в ігровій формі – “*нововинайдені обряди*”. При цьому науковець підкреслює, що вони дуже швидко з’являються, розвиваються і трансформуються, проте не стають чимось більшим “*за компенсаторну стратегію*” [5, с. 103]. Зауважимо від себе, – на відміну від ролі обрядів у традиційному суспільстві, де вони були його безпосередньою міфологічно-ідеологічною сутністю.

Наведемо зразки міфологем у розвої гуманістичної думки. Карл Маркс (*Karl Heinrich Marx*) прийшов до ідеї комунізму через концепт відчуження людини від результатів своєї праці в ранній роботі, котра видавцями була названа “*Економіко-філософські рукописи 1844 року*” [9, с. 559–572].

У ній він намагався накреслити подолання цього відчуження шляхом створення комуністичного суспільства та ліквідації держави. Французький мислитель Поль Рікер (*Paul Ricœur*) у роботі “Історія та істина” підбиває підсумки спроби втілення цієї ідеї у життя. За ним, при соціалізмі, по-перше, “*...спокуса примусової праці стає однією з найбільших спокус соціалістичної держави*” [12, с. 286], по-друге, “*соціалістична держава – це держава більш ідеологічна, аніж держава “ліберальна”*; їй можна *закинути реалізацію давніх мрій про уніфікацію сфери істини в одну ортодоксію*” [12, с. 287]. Відтак він показує, як нібито раціональне наукове прогнозування перетворюється на міфологему.

Із цього напрошується висновок, що одна із підвалин західної міфосистеми: уява про поступ людства в потоці історії – потерпіла крах. Американський історик угорського походження Джон Лукач (*John Adalbert Lukacs*) у монографії “Кінець двадцятого століття і кінець епохи модерну” називає точну, за ним, дату закінчення епохи модерну – 1989 рік, тобто рік зруйнуванні Берлінського муру й, відтак – символічного закінчення спроби “найгуманістичнішої” перебудови суспільства – соціалістичного експерименту [8, с. 234]. Отже, та частина людства, що відноситься до європейської моделі творення міфологем, потрапила у становище екзистенційної кризи: закінчення гуманістичної утопії і спроби розбудови нової – постгуманістичної, тобто їй залишилась переважно царина вільної гри. Однак, зауважимо, ця криза почалася раніше. Одна з її ознак – постання концепту постмодернізму в вищезгаданій роботі Ліотара.

До аналітичного розгляду текстів Е.Слінек та О.Памука спробуємо застосувати *соціоцентричну парадигму*, котра спирається на основні концепти Лосева і Гейзінги й намагається їх поєднати. Означимо її як *підхід до художнього твору з точки зору знаходження в ньому певних моделей-міфологем людської екзистенції, які в ігровій формі віддзеркалюють суттєві риси поширених за певної доби у певному соціумі способи існування та поведінки*.

У романах наших авторів детально відтворюється реальний простір певних місцин. У Слінек – це Відень, столиця Австрії. Дії і рух персонажів детально вписується у певну топографію: райони, вулиці, маршрути транспорту тощо.

Подієвість роману Памука відбувається у місті Карс. Письменник не лише подає опис його сучасного стану, а заглиблюється в історію самого міста та його окремих районів, і, навіть, будинків. Це обумовлюється складною минувиною прикордоння у північно-східній Туреччині.

Такий детальності в описі місцевості відповідає фіксація на певних часових константах доби.

Дія тексту австрійської письменниці відбувається за ранньої епохи інформаційного суспільства. Можна припустити, що це сімдесяти-вісімдесяти роки ХХ ст. Іще немає Інтернету і стільникового зв'язку, проте персонажі, котрі належать до інтелектуальної верстви населення, вже не є читачами, а тільки активними телеглядачами, крім того, мати Еріки намагається тримати всі пересування доньки під постійним телефонним контролем дротової мережі.

У тексті турецького автора однією із ключових констант часу є вказівка на те, що в Туреччині багато іммігрантів із колишнього Радянського Союзу. Відтак це середина дев'яностих років ХХ ст. На початку роману все культурне життя міста зосереджується на передачах місцевого та турецького телебачення. Далі подієвість продовжується за чотири роки, себто – наприкінці дев'яностих. Мешканці Карсу вже дивляться телепередачі із зарубіжжя за допомогою супутникових антен-тарілок. Однак іще Інтернету та стільникових телефонів у них немає, що на той час у великих містах Туреччини було розвинуто на тому самому рівні, як у Західній Європі.

Романи побудовані за традиційною схемою європейської літератури, про яку писав Лосев. За ним, новітнє красне письменство на 99% складається із розповідей про те, як він дуже кохав, а вона не кохала, або про те, як він її зрадив, а вона залишилась вірною, або про те, як він кинув її, а вона повісилась [7, с. 98].

Колізія “Піаністки” зводиться до невдалого любовного зв'язку між Ерікою Когут і Вальгером Клеммером (хоча ніхто із них не кохає одне одного, з обох боків це бажання побудувати відносини не на щирих почуттях), перверсійних стосунків між матір'ю і донькою Когутами, перверсійною сексуальністю Еріки – її садо-мазохістською поведінкою та вчинками.

У творі Памука споглядається кілька любовних трикутників і чотирикутників, котрі подвоюються, розширюються й відбиваються одне в одному. Основний із них, який переважно рухає подієвість: Ка – Іпек – Ладжіверт – Кадіфе. Зауважимо, що Іпек та Кадіфе – рідні сестри – були по черзі, а, можливо, деякий час і водночас, коханками Ладжіверта. Ці відносини доповнюються стосунками між Іпек і Мухтаром (колишнім чоловіком жінки і другом її коханця, котрий їх свого часу познайомив),

Ладжівертом і Ханде (відповідно – подругою Кадіфе, яка її у свою чергу ревнує), закоханістю без взаємності персонажа-автора (Орхана Памука) в Іпек, що ніби подвоєно почуття, яке мав до цієї чарівної жінки Ка.

У цій площині побудова творів австрійської письменниці і турецького автора повністю вкладається в європейську традиційну романну гру, починаючи із пізнього Середньовіччя – зародження новітньої формули великого наративу. До того ж Орхан Памук демонструє своє інтертекстуальне опертя на європейську літературу ХІХ ст., по-перше, п'ятьма епіграфами, по-друге, кількома згадуваннями роману І.Тургенєва “Перша любов”, останнє відбувається наприкінці твору, мовби емоційно підсумовуючи його [11, с. 474].

Канадський філософ Чарльз Тейлор (*Charles Taylor*) таким чином визначає одну із провідних колізій у новоєвропейських наративах: “*До таких форм належать також різноманітні тлумачення життя як розвитку, не лише в дитинстві та юності, а й пізніше. <...> ми розповідаємо життя як історію розвитку, часто в напрямку досягнення безпрецедентних вершин*” [15, с. 474].

Постгуманістична романістика (саме до цього світоглядно-стилістичного різновиду залучаємо ті тексти, котрі аналізуються у цій розвідці) відмовляється від оптимістичної фінальності долі людини або того відрізка її життя, про який розповідається.

Розглянемо особистісні міфологеми провідних персонажів наших авторів і їхню долю.

Еріка Когут була ініційована матір'ю та власними амбіціями на створення своєї міфологеми майбутньої віртуозної піаністки-концертантки. Натомість на підсумковому концерті в музичній академії вона зазнає провалу. Їй залишається кар'єра викладачки в тій самій академії, за деякий час – професорське звання, а ще за деякий час по тому – почесна відставка і пенсія. Відтак, на відміну від успішних персонажів модерної доби перед нами у своїх соціальних амбіціях персонаж-невдаха.

Особистісне життя Еріки також зводиться до невдалих романів. У якійсь давнині в неї було троє коханців поспіль, які “*розпалили в Еріці пристрасть, але потім самі ж її і згасили*” [4, с. 104].

Основна подієвість тексту зводиться до невдалої спроби героїні зав'язати сталі стосунки із паном Клеммером. Проте вона розпочинає їх із садо-мазохістських вправ, що завершується для неї вельми плачевно –

побиттям та звалтуванням, тобто черговим крахом, що, зважаючи на вік Еріки та психічну травму, може бути її останнім варіантом спроби мати постійного чоловіка-партнера.

Роман побудований переважно у формі сценічних епізодів. Кожна зустріч персонажів розігрується як театральна сцена. Проте у ньому присутній в якості у деякій мірі вставного епізоду концерт у двох відділеннях у приватному музичному салоні, на котрому солісткою виступає Еріка. Аудиторія складається переважно із учнів героїні. Цей епізод є своєрідним симулякром тієї слави концертантки, на яку за своїми здібностями та працездатністю вона сподівалася.

Симулятивними по відношенню до справжньої пристрасті є всі епізоди, в яких розповідається про сексуальне життя героїні окремо від її відносин із Вальтером. Воно зводиться до вуайеризму, мазохістських порізів на власному тілі, садистських проявів.

Нарешті, симулятивного характеру набирає і позірна спроба самогубства Еріки. Вона зводиться до чергових, лише більш глибоких, аніж звичайно, порізів на тілі.

Отже, за своїми задатками головна героїня твору виступає як персонаж епохи гуманізму: у неї великі мрії і, нібито, існують всі дані, аби їх здійснити. Проте доба досягнення життєвої мети подібними персонажами – у минулому. У теперішньому часі звершення замінюються симуляцією та грою.

Вальтер – типовий герой постмодерної епохи. Для нього в житті існує лише гра. Він не вибудовує собі великих міфологем (порівняємо – великих наративів Ліотара), а легко переходить від одного виду гри до іншого. Клеммер – студент Технічного університету, тобто заняття музикою для нього – лише хобі, таке, як і заняття спортом. До можливості кохання з Ерікою він ставиться лише як до чергової пригоди. Він сподівається, що зможе чомусь повчитися у неї не лише в класі, а також у ліжку. І тому спокійно ставиться до невдачі. Для нього вона – лише чергова пригода. Наступного ранку після драматичної сцени у неї вдома Еріка бачить, що Клеммер голосно сміється із сокурсниками: *“Повернення до бадьорого стану після сьогоднішньої ночі зайняло у нього не більше часу, ніж пробудження після звичайних ночей”* [4, с. 380].

Тут слід зупинитися іще на одному феномені сучасної доби. Еріка народилася після двадцяти років шлюбу своїх батьків. Її батько невдовзі після її народження збожеволів. У неї самої ніколи (за текстом книги) не виникло бажання мати дітей, а в її матері – онуків. У Клеммера також

не проглядається жодного бажання одружитися та стати батьком. Відтак у художньому тексті зображено ту ситуації, котру демографи та соціологи називають *депопуляцією* корінного населення Європи. Докладніше про це можна прочитати в роботі Патріка Дж. Б'юкенена *“Смерть Заходу”* [16].

У романі Памука кожен персонаж має свою міфологему: і провідний, і другорядний. Основні міфологеми пов'язані із вибором Туреччиною свого соціально-політично-релігійного шляху наприкінці ХХ ст. (дія твору, як було сказано вище, відбувається в дев'яності роки, відтак вона спокійно проєцирується і на наш час).

Перша міфологема – кемалізму, себто європеїзації Туреччини, найяскравіше втілюється в образі Суная Заїма. Персонаж, керівник і режисер-постановник театральної трупи, приїздить до Карсу разом зі своєю дружиною, також акторкою, Фундою Есер.

Безпосередня подієвість спирається саме на їхні дії. Під час першої театральної вистави вони проголошують відновлення у Карсі кемалізму, тобто відбувається *“революція на сцені”* [11, с. 168–178]. Місто, *“завдячуючи”* снігопаду, на кілька днів відрізане від інших регіонів Туреччини. До *революції* приєднуються всі співробітники служби безпеки та армії, розквартировані в місті, оскільки вони відчують конкретну загрозу ісламізації – приходу до влади після виборів нового мера, котрий є ісламістом (Мухтар, колишній чоловік Іпек і друг Ка по навчання у Стамбулі).

*Революція* закінчується також на сцені. Кадіфе ненавмисно під час вистави вбиває Суная. Із тексту випливає, що по ходу дії спектаклю вона мала вистрелити в нього із буцімто незарядженого пістолета (що спеціально демонструвалося глядачам), проте він виявився зарядженим [11, с. 448–449].

Проте оскільки під час першої, *революційної*, вистави за наказом Суная солдати із гвинтівок стріляли в глядачів і вбили деяких, можна припустити, що після розблокування міста і повернення до нього представників центрального уряду (що практично відбувалося саме під час останньої вистави) Суная мали заарештувати і судити. Отже, він обрав для себе не найгірший як для актора варіант самогубства – загинути на театральній сцені, відстоюючи ідеї кемалізму. Коли спробувати потрактувати це за співвідношенням *міф-гра*, то виходить, що міф тут зводиться саме до гри, до вистави, а відтак – до симулякру.

Інший ключовий персонаж – лідер політичних ісламістів Ладжіверт. Він живе на нелегальному становищі, що не заважає йому приїздити до Карсу, керувати ісламістські налаштованими людьми, кохатися з жінками.

До того, як колишній інженер-електронник перебрався на північний схід Туреччини, він брав участь у бойових діях в Росії (Чечні) та на Балканах (у Боснії). Показово, він виріс та отримав освіту в Стамбулі, спочатку тримався лівих поглядів, бував у Європі, зокрема в Німеччині [11, с. 359–361].

Його заарештовують під час *революції* і мають стратити. Однак звільнюють за угодою: він погоджується, або його кохана Кадіфе взяла участь у виставі, організованою Сунаєм, і демонстративно зняла на сцені хустину з голови.

Після звільнення він знову запрошує до себе на розмову поета Ка, тим самим розшифровуючи нову конспіративну квартиру. Той видає їй службі безпеці, і Ладжіверта із його коханкою Ханде розстрілюють представники служби безпеки [11, с. 438]. Із контексту випливає, що ісламіст свідомо спровокував своє вбивство, але, подібно до Суная, чужими руками, тим більше, що як віруюча людина він заперече можливість самогубства (про що неодноразово йдеться у тексті, оскільки мотив самогубства дівчат у Карсі є одним із провідних у романі).

Тут демонструється сам шлях міфологізації тієї чи іншої особистості (молоді ісламісти “*швидко створили з Ладжіверта міф*” [11, с. 438]), і наслідки такої міфологізації – за чотири роки у Франкфурті (Німеччина) Ка був вбитий ісламістами (до речі, його вбивць німецька поліція не знайшла).

Показово, що вбивство Ладжіверта відбулося в той час, коли всі карсі, що не були в театрі, дивилися театральну виставу при телевізорах. Тому постріли служби безпеки не були почуті сусідами Ладжіверта [11, с. 438].

Таким чином у романі міф переходить у гру, а гра – у міф.

Слід зазначити, що перемога послідовників Ладжіверта є достатньо позірною, оскільки вона не знищує європейську міфологему розвитку Туреччини. Її носієм, перш за все, виступає сам Орхан Памук, котрий створює в романі образ розповідача-дослідника обставин життя й вбивства свого друга – поета Ка. Тобто твір демонструє більш *відкритий кінець*, ніж роман Єлінек.

Якщо підбивати деякі підсумки побіжного (в обмежених рамках статті) аналізу суттєвих для розуміння тенденцій розвитку сучасного мусульманського сходу на прикладі міфологем персонажів роману письменника із найбільш європеїзованої країни Сходу, то можна зробити висновок, що жодна із них (європеїзації, тобто наслідування європейського

гуманізму, чи ісламізації – повного заперечення його) не перемагає. Вони представлені у вигляді ігрових первин, хоча ставкою у цій грі може бути людське життя (у цьому випадку – лише літературного персонажа).

На завершення нашої розвідки здається можливим навести цитату із праці французького соціолога та історика Жана Башлера (*Jean Baechler*) “Нарис загальної історії”: “[наразі] *неможливо нічого знати заздалегідь ані про майбутні актуалізації, ані про історії, які їх породжуватимуть.* <...> *Можуть постати справжні сценарії, які передбачають зникнення демократії, диференціації, науки, індивідуалізації або кожної окремо, або кількох із них, або всіх разом*” [1, с. 371]. На наш погляд, саме це незнання майбутнього *постгуманістичним суспільством* відображають романи Єлінек і Памука, якщо до їхнього аналізу застосувати *соціоцентричну парадигму*. Слід лише пам’ятати, що *гуманізм* був специфічною європейською міфологемою, життя якої добігло кінця, як і породжене нею суспільство доби модерну (у найширшому розумінні останнього поняття).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Башлер Ж. Нарис загальної історії / Пер. з фр. Є. Марічева. – К.: Ніка-Центр, 2005. – 392 с.
2. Вебер Макс. Протестантська етика і дух капіталізму / пер. з нім. О.Погорілого. – К.: Основи, 1994. – 261 с.
3. Гейзінга Йоган. Homo Ludens / пер. з англ. О.Мокровольського. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
4. Єлінек Е. Піаністка / пер. з нім. Н.В.Сняданко. – Харків: Фоліо, 2011. – 382 с.
5. Коннертон Поль. Як суспільства пам’ятають / Пер. з англ. С.Шліпченко. – К.: Ніка-Центр, 2004. – 184 с.
6. Краснодембський Здзіслав. На постмодерністських роздоріжжях культури / Пер. з пол. Р. Харчук. – К.: Основи, 2000. – 196 с.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // А.Ф.Лосев. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 21–186.
8. Лукач Джон. Конец двадцатого века и конец эпохи модерна / [перевод с английского]. – СПб.: Наука, 2003. – 256 с.
9. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. – Гл. Отчужденный труд / [перевод с немецкого]. // К.Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. – М.: Госполитиздат, 1956. – С. 559–572.
10. Павленко Юрій. Історія світової цивілізації: Соціокультурний розвиток людства. – К.: Либідь, 1996. – 360 с.

11. Памук О. Сніг / Пер. з тур. О.Б.Кульчинський. – Харків: Фоліо, 2006. – 479 с.
12. Рікер Поль. Історія та істина / Пер. з фр. В.Й.Шовкуна. – К.: Видавничий дім “КМ Academia”, Університетське видавництво “Пульсари”, 2001. – 396 с.
13. Тахо-Годи А.А. А.Ф.Лосев. Жизнь и творчество // А.Ф.Лосев. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 5–20.
14. Тахо-Годи А.А. Миф как стихия жизни, рождающая её лик, или в словах данная чудесная личностная история // А.Ф. Лосев. Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996. – С. 910–932.
15. Тейлор Ч. Джерела себе / Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 205. – 696 с.
16. Buchanan The Death of the West: How Dying Populations and Immigrant Invasions Imperil Our Country and Civilization – St. Martin’s Griffin, 2002. – 320 p.
17. Lyotard Jean-François. . – P.: Les édition de Minuit, 1979.
18. Jelinek Elfriede. Die Klavierspielerin. – Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.
19. Pamuk O. Kar. – Istanbul: Petisim yayincilik. A.S., 2002.
20. Huizinga, Johan: Dictionary of Art Historians // Режим доступу: org/huizingaj.htm, дата звернення 14.03.2013.

## АКТУАЛЬНІСТЬ ВІРТУАЛЬНОГО В ПИСЬМІ ПРО СЕБЕ ГЕРОЯ ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ

Юлія ПАВЛЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття присвячена дослідженню віртуальності письма про *Себе* на матеріалі французького роману від Просвітництва до модернізму. Аналіз віртуальності Ж. Дельоза та метафорика позасвіту, запропонована Ортега-і-Гассетом, дозволяють пояснити параметри віртуальності, їх функціональне значення в письмі про *Себе* фікційного суб’єкта. Структурованість простору письма за правилами організації художнього простору дозволяє аналізувати його як покров, набір означників віртуального, що працює на розв’язання питань героя – homo scribens.

**Ключові слова:** текст-письмо, homo scribens, фікційний суб’єкт, віртуальність, письмо про *Себе*, внутрішнє, глибина, адресат.

Статья посвящена исследованию виртуальности текста-письма на материале французского романа от Просвещения до модернизма. Анализ виртуальности Ж. Делеза, а также метафорика глубинной внутренней реальности Ортега-и-Гассета

помогають в раскрытии параметров виртуальности и их функционального значения в письме о *Себе* фикционального субъекта. Исследование показывает, как в письме о *Себе* виртуальное включено в конструирование идентичности героя – homo scribens.

**Ключевые слова:** текст-письмо, homo scribens, фикциональный субъект, виртуальность, письмо о *Себе*, внутренние, глубина, адресат.

The article studies the virtual in writing about Oneself in the French novels from the Enlightenment to Modernism. The examination of the virtuality by Gilles Deleuze and metaphors of deep inner reality by Ortega-y-Gasset is instrumental in identifying the parameters of virtuality and their functional significance in the character’s writing about Himself. The study shows the way virtuality id included in the designing of character – homo scribens’ identity .in his writing about Himself.

**Keywords:** text, email, homo scribens, fictional entity, virtuality, writing about Himself, depth, recipient.

На сьогодні дискурс віртуальності, як правило, пов’язують з явищем світової Інтернет-павутини. Ж. Дельоз розглядав питання віртуальності в іншому контексті і тим викликає увагу сучасної гуманітаристики: звільнення від впливу додаткових семантичних полів, породжених концептом “кібер”, дозволяє подивитися на природу віртуального в чистому вигляді. Ю. Подорога в примітках до есе Дельоза “Актуальне та віртуальне” зазначає, що слово “virtualis” датується початком XVI ст., а приблизно в другій половині XVII ст. було введено до термінологічного словника схоластики. В первинному розумінні віртуальне тлумачилося в опозиції можливого – актуального, але йшлося про глибший смисл, ніж перехід від потенції до акту. “*Віртуальне жодним чином не виключає реальності і не належить до сфери можливого, – навпаки, “віртуальне володіє повнотою реальності в якості віртуального”* [4].

Цю ж думку в інший спосіб на початку XX ст. висловлював Ортега-і-Гассет у “Роздумах про Дон Кіхота”, розгортаючи питання позасвіту. Світ чистих вражень він називає явним світом, і в цьому немає нічого дивного з огляду на історичний шлях філософської думки. “*Проте є й інший позасвіт, що складається зі структури вражень, який, хоча він прихований стосовно зримого, є не менш реальним”* [3, с. 56].

Реальність віртуальному надає наявність ефекту від нього. Повною мірою це положення реалізує письмо про *Себе*. Письмо як вічне становлення є одним з тих вимірів, де стирається розрізнення між актуальним та віртуальним. Ю. Подорога вбачає труднощі у визнанні віртуального реальним якраз в індивідуальному переживанні суб’єкта.