

10. Lessing Doris. What Use are Men? Asks Lessing. 2 June 2007. – Режим доступу до журн.: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/6715227.stm
11. Parker, Fred. *Scepticism and Literature: An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
12. Stone, Alison. Essentialism and Anti-Essentialism in Feminist Theory. *Journal of Moral Philosophy* 1.2. 2004. 135–153. Available at: http://www.sagepub.com/upm-data/4807_MPJ_sample_copy.pdf [date of access: 18.04.2014]
13. Watkins, Susan – Alice Ridout. “Introduction.” *Doris Lessing: Border Crossings*. (Continuum Literary Studies). Eds. Susan Watkins and Alice Ridout. – Continuum, 2009. – С. 1–14.

ПОЕТИКА ІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ Ф. ЛАБРО “ЦІ ЛЮДИ...”

Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті простежуються основні риси поетики ідентичності у романі сучасного французького письменника: акцентування на гео- та етноментальних зсувах свідомості персонажів; саморепрезентація особистості; двійництво як спосіб маркування Іншого; єдність духовно-тілесного досвіду; перегрупування персонажів, що забезпечує мобільність внутрішньотекстової комунікації; нелінійність оповіді; зсуви горизонту очікувань читача.

Ключові слова: ідентичність, саморепрезентація, двійництво, поетика, роман, досвід, конфліктність.

У статье прослеживаются основные черты поэтики идентичности в романе современного французского писателя: акцент на гео- и этноментальных сдвигах сознания персонажей; саморепрезентация личности; двойничество как способ маркирования Иного; единство духовно-телесного опыта; перегруппировка персонажей, обеспечивающая мобильность внутреннетекстовой коммуникации; нелинейность повествования; смещения горизонта ожиданий читателя.

Ключевые слова: идентичность, саморепрезентация, двойничество, поэтика, роман, опыт, конфликтность.

The article focuses on the main features of poetics of identity in the novel by the modern French writer. It highlights the global and ethnic mental peculiarities of characters; the ways of their self-representation; the twin phenomenon as the way of representing the Other; the unity of physical and spiritual experience; principles

of grouping and reorganizing the characters providing for the flexibility of inner text communication; non-linear mode of narration as well as shifting the horizons of the readers' expectations.

Key words: identity, self-representation, twin phenomenon, poetics, novel, experience, conflict.

На думку філософів, загальною тенденцією сучасного світу, що вступив у глобалізаційну фазу розвитку, є загострення проблем ідентичності, пов'язаних із фундаментальними втратами органічних складових найрізноманітніших сфер людської самореалізації.

У найпоширеніших тлумаченнях цього поняття ідентичність зводиться до психологічного уявлення людини про своє “Я”, суб'єктивного почуття самототожності, переживання і конструювання своєї індивідуальності. Еріх Еріксон увів поняття его-ідентичності – терміну, що позначає цілісність особистості, тотожність і неперервність людського Я, не зважаючи на будь-які зміни у процесі його зростання і розвитку (Я – той же самий) [8].

На думку П. Рікера, ідентичність людини як оповідь про себе (нарративна ідентичність) органічно переплітається з оповідями Інших про себе, з чужими історіями [5, с. 10]. М. Кастельєс зазначає, що “всі ідентичності є сконструйовані. Власна ідентичність неможлива без існування ідентичності “Іншого”, через яку вона усвідомлюється і знаходить своє місце в символічному полі суспільства [Див. 1.]

Відштовхуючись від теорії ідентичності, запропонованої П. Рікером, у структурі інтерсуб'єктивних стосунків уявної художньої дійсності можна систематизувати два основні типи ідентичності: 1) ідентичність як розпізнавання (тоді “Я” вводить у власну ідентичність розповідь “Іншого” про “Я”: безпосередньо цитуючи, переосмислюючи, заперечуючи або погоджуючись); 2) ідентичність як отожднення, уявлена ідентифікація “Я” з “Іншим”.

Проблеми ідентичності (особистісної, соціальної, національної) стали центральними в художньому розгортанні конфліктосфери, структуруванні індивідуальної свідомості героїв роману відомого французького кінорежисера, журналіста, письменника Філіпа Лабро (Philippe Labro) “Ці люди...”. Твір написаний 2009-го року і опублікований в Україні у перекладі Є. Кононенко 2011-го. Слід зазначити, що поки жодної уваги він не мав ні з боку читачів, ні з боку критики. Сам Ф. Лабро декларує себе продовжувачем традицій класичного викривального бальзаківського

роману, наближаючи свій твір до “Людської комедії”. І цю авторську ідентифікацію художнього методу слід розглядати як ключову для глибшого розуміння твору. Адже саме ХІХ століття значно поглибило соціально-психологічну ідентифікацію людини, що в свою чергу суттєво змінило структуру романного художнього мислення. Запити героїв про власне Я, про Іншого, прагнення зрозуміти мотивацію поведінки – чужої і власної, проникнути у внутрішній світ героїв стали основними об’єктами художнього зображення письменників.

Роман Лабро – густонаселений, у ньому досить велика кількість яскраво індивідуалізованих персонажів, які мають своє обличчя і голос, несуть свій особистий досвід переживання світу, з одного боку. Проте, з другого, – вдумуючись у зміст твору, читач неодмінно побачить глибший його пласт, пов’язаний із амбітним завданням письменника окреслити загальний фон духовного життя сучасної людини. Тому за мовою і вчинками персонажів роману, їх переміщеннями, зустрічами, приватними переживаннями спостерігаємо живий рух перетікання свідомостей, що організує динамічну і задалегідь непередбачувану духовну динаміку, своєрідну ментальну ауру твору. Так із множинності людських досвідів, розгортаючи ціле віяло екзистенційних “практик себе” (за М. Фуко), автор поступово “витаєгує”, екстракує саму сутність “людського”, аби поміркувати над її смыслом і призначенням. Аби розмаїття мотивацій і типів людської поведінки підвести під певні універсальні формули буття-в-світі. Роман має досить струнку композицію, засвідчуючи неабияку майстерність прозаїка, набуту великим життєвим досвідом переживань і спостережень. Герої розкриваються переважно у двох планах: в оптиці Іншого та через саморепрезентацію, які органічно накладаються один на одного, позначаючи неодномірність людини, гетерогенність людського “я”.

Потужний смисловий пласт твору криється в його на перший погляд простому заголовку “Ці люди...” Але хто це – “ці”? В даному випадку займенник “ці”, очевидно, вказує на певну відстороненість, дистанціювання. Можливо, це рід людський в цілому? Так. Тоді якими є прояви людського? Це слава, влада, статки, чи жертвовність, покірність, любов? Це служіння світу Зла, чи світу Добра? Розгортаючи стосунки між людьми, автор широко вдається до маркерів расових і національних ідентичностей: у глобалізованому світі будь-яка людина може опинитися “в іншій галактиці з іншими кодами поведінки” [2, с. 80], іншою мовою. Для досягнення ідентичності вона повинна оволодівати багатьма культурними кодами.

“Ці люди” у творі – це мексиканці, китайці, поляки, французи, євреї, іракці, сирійці, корейці, китайці, які інтенсивно засвоюють чужі для них простори американської чи європейської культури. Заможна дружина представника найстарішої династії американського Заходу, американського посла у Франції Теа Стадлер не відразу здатна зрозуміти “цих” французів, їх “високого стилю” [2, с. 254]. Разом із тим вона інтуїтивно відчуває, що вишукані дами паризьких салонів унеможливають для неї, “цієї американки стати своєю в Парижі” [2, с. 252]. І будучи “однією з королев вищого суспільства Сан-Франциско”, в Парижі “вона відчувала себе провінціалкою, селючкою, необізнаною з правилами поведінки, звичаями, побутом, модами, самим духом культури іншої галактики. Вона не вписується” [2, с. 251] – “ця”, – прозвана в Парижі “мадам Стрес” [2, с. 243].

“Ці люди” – це багаті очима бідних і навпаки; це упосліджені очима влади і навпаки. Це одна людина в оптиці Іншої, це пасіонарність, чи прагнення до стабільності, чи прагнення домінування; це складний дзеркальний багатогранник, схема складних кривих і некривих дзеркал. Автор підводить до думки про те, що світ людей і стосунків – мозаїчний, в нього необхідно пильно вдивлятися, проте зовсім не для того, аби осудити Іншого, але, щоб у кожному, насамперед, побачити і зрозуміти себе.

Значну увагу письменник зосереджує на рольових репертуарах особистості в сучасному світі. Визначити власну ідентичність – істинну чи замасковану – від людини потребують умови її життя. Вона змінюється залежно від контексту, в якому існує.

Глобалізований світ – це світ міграцій, часто вимушених, які несуть у собі драматичний досвід чужих культур, інших моделей світосприйняття, досвід самозбереження і екзистенційного виживання в ментально чужих середовищах. У таких ситуаціях світ людей іноді постає світом тотального зла, яке інфікує людину, змушуючи її “пережити страхи і пізнати безодні...” [2, с. 21], ховати, як у мушлю, свою душу, вдаючись до різних способів самозахисту. Головна героїня роману, шістнадцятирічна Марія Вазарзацька – дівчинка з так званою “пошкодженою ідентичністю”. За Е. Еріксоном, така “Я-ідентичність” означає нездатність особи утримувати і розвивати “своє конкретно визначене Я у структурі певної реальності”, деструктивність її ідентичнісного мислення [8, с. 389].

Центральною метафорою, що проливає світло на контекст стосунків героїв ще на початку твору, виступає метафора смітцевого контейнера, в який головну героїню роману, “цю польку”, викидають сезонні робітники

південноамериканських виноградних плантацій. Травматична загроза приниження, неприйняття чужим світом, постійний страх бути в и к и н у т и м створює цілу низку “кризово адаптаційних” (за Е. Фроммом) ситуацій у житті героїні. Мене вигнали, витурили, – констатує Марія Вазарзацька, – “мені ніби сказали: ти ніщо, ти є тим, що викидають у смітник. Торба з ніщотою. Пакет небуття. Людське лайно” [2, с. 15]. Складність життєвої ситуації героїні прописана від самого початку її біографії: “в утробі матері, котру я ніколи не знала, зачата від чоловіка, що його я ніколи не бачила” [2, с. 11]. Єдиною інформацією, якою дівчинка володіє про своїх батьків, є те, що її ще немовлям мама віддала своїй глухонімій подрузі. Проте зовсім нестерпним є знання, яке вона в собі ховає: вітчим її гвалтував. І з глибин її підсвідомого постійно, одна по одній, виникають деталі цього злочину: “високий чоловік з недоброю посмішкою, одягнений в довге чорне пальто” [2, с. 15], “шпарина для ключа й ручка від дверей”, за якими вона з невимовним жахом спостерігала вночі, чекаючи “візиту”. І ось знову травма: її викинули, остерігаючись неймовірної краси – вона можлива конкурентка – pretty girl. Звідси тотальне маркування оточення: “всі чоловіки – паскуди” [2, с. 11] “я ненавиділа чоловіків і не знала, що таке ніжність” [2, с. 15].

Проте вже в першому розділі роману автору вдається з особливою майстерністю “зрушити” суцільно негативний фон психіки героїні. Для цього він майстерно вводить тілесний код, невеличку портретну деталь – щоки двох героїв: вітчима-гвалтівника з “лиховісним рубцем” на щоці, який погано зшили, “так, що частина щоки витиналася і бовваніла перед його оком” [2, с. 18] і рятівника героїні, мексиканця Мігеля, до якого вона від початку поставилася з підозрою; проте той дав дівчині перший урок цнотливості, проявивши стосовно неї доброту й шляхетність. Обіймаючи старшого чоловіка на прощання, вона з ніжністю відчує його колючу, порослу сивою щетиною щоку як перший тілесний знак розрізнення добра і зла. “Іноді зустрінеш любов від того, хто є покидьком, хто є нічим і ніким у цьому світі” [2, с. 22] – це перший висновок, який похитнув жорсткі установки героїні: “я вперше відчула себе в безпеці. Відчула деяке звільнення” [2, с. 21]. Співставляючи дві портретні форми, письменник акцентував кардинальний зсув у свідомості героїні та її ставленні до інших людей.

Слід зауважити, що однією з найхарактерніших стильових рис роману Ф. Лабро є афористичність, згущеність думки до однієї фрази, сентенції, яка не ізольована в тексті, а органічно зрощена з ним, накидаючи нові

сенси: згодом чи на початку вона “просвічує” ситуацію, спрямовуючи думку читача у заданому автором напрямку. Паратекст налаштовує читача на сприйняття цілком конкретного сюжетного вузла як матрично-символічного для розуміння всієї системи стосунків у художній структурі твору. Цитата змикає художні та позахудожні ряди, актуалізуючи соціальні, філософські і, в найбільшій мірі, етичні пласти, адже саме етична складова твору вирізняється найширшою інтертекстуальністю.

Для ефективного розкриття головних думок роману автор використовує дві універсальні системи: систему контрастності як монтажування протилежностей і колізії двійництва. Перша система – контрастності – найвиразніше експлікує себе через дві опорні афористичні смислові матриці:

1. “Для кожної глибокої істини існує протилежна, не менш глибока” [2, с. 136].

2. “Якби ми могли бодай раз на день бачити лихо інших, мізерність наших власних проблем прибрала б форму купи сухого листя, яке намів осінній вітер на лавку в парку” [2, с. 129].

Цей прийом зреалізовано уже в перших двох главах. Так, на початку твору постає найупослідженіший пласт американського суспільства – осіб без місця проживання, які радіють винесеній благодійниками тарілці супу. Він репрезентований Марією. У другій главі увагу зосереджено на інвективах пристаркуватого медіа-магната, якому під час прямого ефіру натякнули на те, чого він досі не помічав: він старіє. І продемонстрована усій країні, знята на весь екран, лисина на його голові приводить героя до безтямного озлоблення. В іншому випадку, красуня Кароліна Сольйо сприймає зраду свого коханого, як нестерпну життєву ситуацію, проте, порівнюючи її з ситуацією своєї сестри, у якої від раку помирає чоловік, знаходить у собі певну життєву рівновагу – мужність бути. Разюче контрастне співставлення кардинально відмінних людей і ситуацій налаштовує на ще один глибокий висновок роману: проблеми людей, рівень їх бажань і вимог – неспівмірні, проте почуття, з якими вони їх переживають, одні й ті ж.

Монтажування протилежностей виступає одним із основних композиційних прийомів роману, що покликаний якомога глибше і переконливіше сформулювати його основне художнє завдання – показати катастрофічні протиріччя сучасного світу. В розділах 6-7, через сприйняття Кароліни, перед очима читача постають дискусійні перепалки вершків французького суспільства – вечірка в одному з найвпливовіших паризьких

помешкань Вероніки й Самуеля Гретскі: тут “просувають” і тому, кожен, хто прагнув кар’єри чи визнання, мріяв потрапити сюди. А в наступному розділі, уже через сприйняття Марії, вимальовуються жорсткі і потворні сцени затаєних помст, убивств, жадливої містерії вечірки у гігантському за своїми розмірами нічному клубі, відкритому одним із консорціумів китайської мафії на каліфорнійському побережжі.

Приєм контрастності як спосіб урізноманітнення вчинків людей, їхніх установок, переживань, потаємних бажань, як спосіб розпізнавання змісту свого у контексті чужого домінує у перших розділах твору. Надалі домінуючої ролі у зображенні складних стосунків героїв набирає колізія двійництва, що розгортається, як центральна колізія роману. Уполіджені заробітчани Марія Вазарзацька і головний голос Франції, телезірка, “найталановитіший, найзнаменитіший, найшановніший” Маркус Маркус, якому за шістьдесят, не мають і, здавалося б, не можуть мати нічого спільного; проте, на думку Лабро, причини неймовірних зустрічей різних людей можуть мати набагато глибші коріння, спільні у тому, що за певних обставин різні люди можуть виконувати однакові ролі. Індивідуальні життєві ситуації, у які за цілком різних обставин попадають Марія, Маркус Маркус, Кароліна Сольйо, Теа Стадлер та інші герої роману прочитуються, як індивідуальні відхилення на матриці спільного травматичного досвіду приниження. Скажімо, у Марії й Маркуса Маркуса хоча й різний, проте схожий досвід злиденного дитинства (“...*Все починається через брак любові*” [2, с. 356]), який надалі спровокував потребу болісного пошуку себе, самоствердження аж до патологічної межі, як у Маркуса. Недаремно герої, хоча й на різних вікових стадіях, переймаються однією й тією ж проблемою: “*Я хочу бути не тою, ким я є*” [2, с. 74] (Марія); “*Він мав стати кимось іншим*” [2, с. 95]. (Маркус Маркус). Інтерсуб’єктивна палітра роману підсилює думку: незалежно від своїх соціальних ролей і захисних масок, людина постійно постає перед необхідністю самоперегляду, “перепишування” себе у нових і нових особистісних колізіях, частково позбавляючись від своїх минулих “Я”. Проте зміна контекстів життя незмінно тягне за собою кризи ідентичності. Людина прагне визначитися знову, по-новому, відповідно до нових обставин.

Етичне протистояння Марії та Маркуса Маркуса у головному смислому полі роману можна розглядати як своєрідне художнє протиставлення двох ідентичностей – модерної та постмодерної.

Поняття “модерної ідентичності” Ч. Тейлор пов’язує з простором внутрішніх вимірів людської свободи, індивідуальності, включеності в природу [7]. Модерна людина, на його думку, прагне здобути громадянську ідентичність, оскільки для неї головним є “буття-у-межах” – територіальних, національних, етичних.

Проте внаслідок процесів детериторизації та денаціоналізації, появи складних транснаціональних та транстериторіальних гібридних утворень, ідентичність людини постмодерну втрачає свою органічність, перетворюючись у щось на кшталт костюму, який можна одягати і знімати, а “буття-у-межах” трансформується у “буття-на-межі” або “буття-понад-межами”. Якщо людина модерну, продовжує дослідник, була розташована “перед світом”, видозмінюючи себе відносно до нього, то людина постмодерну опиняється всередині світу, заміником якого постає мережа комунікацій. Тому, розмірковуючи над причинами антропологічної кризи, герої роману, як найпершу, виділяють нову концепцію часу: жити – це бути в Мережі, підкорюючись її швидкостям. “*Ця технологія перевела нас в інший ритм*”, – констатує Симон Терель [2, с. 134]. Як наслідок, виникають такі парадоксальні ситуації, коли користувача мережі цікавить уже не зміст послання, а його носій, котрий з’являється в ефірі, моделюючи себе учасником захоплюючої вистави. На думку Ч. Тейлора, засоби масової інформації таким чином знеособлюють людину, суб’єктивність розпадається, замінюючись нескінченною множиною масок-симулякрів [7, с. 86].

Аналізуючи постмодерну людину, Ж. Ліповецькі означає таку її прикметну рису, як *звabлювання*: воно пронизує собою всі рівні постмодерного суспільства від політики й до приватного життя. Головним підсилювачем і, одночасно, маркером тотального звabлення, за Ж. Ліповецькі, є цілковита відсутність категоричних імперативів. Цю ж рису сучасності обговорюють і герої роману: “*відсутність вищих цінностей*” [2, с. 136]. Саме вона маркує основний їх вибір: між буттям позірним і справжнім. На думку літературознавця Л. Тарнашинської, прагнення “*бути собою*”, або “*бути кимсь*”, або “*здаватися*” як стиль життя і головна визначальна лінія поведінки цілком належить сфері ідентичностей, оприявнюючи або істинний внутрішній, або зовнішній репрезентативний стилі життя [7, с. 238].

Позірне буття і буття справжнє розгортають ще одну важливу смислову площину роману, пов’язану з проблемою вибору героїв. Загалом слід підкреслити, що площина зміщень структур ідентичності роману

(територіальних, національних, гендерних і т. п.) постає, як ієрархічна. Остання – найвища – стосується площини етичної самосвідомості, яка, на думку Лабро, зважаючи на всю неунікність змін, характерних для "єри порожнечі" (Ж. Ліповецькі), має бути сталою. Інакше "*ці люди*" приречені. І цей важливий смисловий контекст роману також має своє афористичне узагальнення, виражене сентенцією Рене Шара: "*Сутнісне завжди перебуває під загрозою незначного*" [2, с. 163].

Світ штучно створених смислів у романі представлений гостями салону Гретскі, який найбільш виразно ілюструє "постмодерну ідентичність".

Світ багатих непростий і підступний, зі своїми схемами, пастками і капканами. "*Ім ... – зауважує прозаїк, – притаманна грубість першопрохідців, і вони ревниво оберігали свою соціальну вищість, свою блакитну кров*" [2, с. 181]. Добрий знавець аристократичних салонів і медійного закулісся, Ф. Лабро створив цілий ряд яскравих типів людей, яких "*торкнуло Вище Зло*", по яких уже давно дзвонила "*Відхідна по моралі*".

Ці люди засліплені, вони стали жертвами "незначного", яке зачинило перед ними високі сенси світу. Це усі "придворні" комедіанти та інтригани – лакузи, стукачі, заздрісники – "*німий балет тих, хто був у фаворі, і тих, хто не був*" [2, с. 35]. Це безкінечні пересуди, пліткування, лицемірство, потайливість, лють зневага і улесливість одночасно: "*всі тварини з усіх байок оживали в цих колективах*" [2, с. 49], – іронічно зауважує автор, і продовжує: "*в цій комп'ютерній грі активізовані всі переодягання, а також цинізм як метод просування вперед*" [2, с. 143]. Яскраво і переконливо Ф. Лабро створює образ непереможної президентки медіа-компанії Лів Нільсен, яка "*успішно маневрувала водами успіху без компасів моралі*" [2, с. 312]. В оптиці Маркуса вона постає як "*Залізна леді*", "*Тварина без статі*" [2, с. 107].

У світі зла деформовані будь-які уявлення про сенс життя, сутність і призначення людського. Вони відступають перед прагненням егоїстичної саморепрезентації. Лабро створює цілу галерею людей, покорених "фрагментарною уявною реальністю" (за Е.Тофлером). Вершиною цієї монструозної піраміди постає образ медіа-магната Маркуса Маркуса.

Запрошуючи на шоу гостей із гіпертрофованим его, "*неусвідомленим поривом здобути визнання*" [2, с. 144], пропонує їм дати відповідь на п'ятдесят п'ять питань за скільки ж хвилин, і непомірно знаючи, що "*в наші дні брехня, вимовлена п'ятдесят тисяч разів, стає законом*"

[2, с. 142], Маркус здатний будь-кого з них вивести з рівноваги, тим самим вивертаючи, оголюючи їх сутність. Проте, як зазначають критики, усі скандали, на які "западають" гості програми Маркуса Маркуса "Ви, хто любить славу", – це лише "верхівка айсберга". У його подводній частині – витончена гра зради і брехні.

Прагнучи розібратись у психології "цих" людей, в основних причинах, які зумовили їх спотворену нещасну свідомість, Ф. Лабро знаходить їх пояснення в маніакальному бажанні будь-що стати відомими і визнаними: "*Бажання бути визнаними аж до ... втрати ідентичності*" [2, с. 152]. Саме воно у смисловій концепції твору прочитується як одне з трьох найважливіших складників людської душі, визначених ще Платоном, – *Тимос*. Згідно філософу античності, людьми рухають інтелект, бажання (ерос) і тимос. Це те, що мотивує найгірше й найкраще в людині. "*В основі всіх дій, воєн, політик, релігій, економік є тимос, – констатує один із героїв роману. – Вічна змагальність, що живить історію людей, боротьба за території, конфлікти ідеологій, релігій, родів, це все тимос*" [2, с. 151]. Цікаво зазначити, що саме за останнім Платон вбачає одну з основних причин втрати греками відчуття соціальної ідентичності, яке згодом призвело до катастрофи античну цивілізацію. В діалозі "Федр" Платон обґрунтовує причину кризових явищ амбівалентністю людського "Я", котре керується двома протилежними початками: благодіючим і злотворним [4]. Очевидним для філософа стало те, що більшість громадян афінського полісу на перше місце у своєму суспільному існуванні поставили користоловство і сріблоловство, потрапивши під вплив руйнівного для душі матеріального начала.

Основною рисою великого Маркуса Маркуса є подвійність, він – людина-маска, людина-симулякр. Спекулюючи на пристрастях нікчемних людей, герой яскраво уособлює конфліктне зіткнення двох психологій: циніка, завойовника, диктатора і, одночасно, раба свого вибору. Нарцисичний *релятивіст*, водночас *самозакоханий і скептик* [2, с. 95]. "*Люди не здогадувалися про складність його маски, тому що він не виявляв другої своєї половини*" [2, с. 95]; цей "*талановито дволикий*" чоловік "*вважав за потрібне тримати в абсолютній таємниці своє власне життя, оточувати свою власну особу нездоланою стіною...*" [2, с. 28]. Суть цього художнього образу найкраще розкрито через сентенцію: "*Саме тоді, коли нібито переміг усіх і вся, можна втратити все*" [2, с. 30]. Досягнення влади. Гроші. Експансія, й, зі зростанням популярності й влади, загострення всіх його недоліків, усіх особливостей,

усіх механізмів самозахисту. Відчуваючи патологічне задоволення від дослідження життя кожного, герой ховає себе під найрізноманітнішими масками, прагнучи залишитись нерозпізнаним, таємницею для оточення. Маска повністю зливається з героєм, поглинаючи його внутрішнє ество. Майстерно змальовуючи образ мегазірки, Ф. Лабро створює своєрідну антропологічну студію людини, здійснюючи художній аналіз досвіду заступлення, глобального “зваблення” людини інформаційного суспільства. Гострий конфлікт протиріч зовнішніх викликів і статусів та внутрішньої пустоти приводить героя до трагічного усвідомлення: “Він нічого не знав про себе” [2, с. 119], яке веде за собою переоцінку всіх цінностей і, врешті, смерть. На нашу думку, образ Маркуса Маркуса є переконливим прикладом такої форми ідентичності, яку Ж. Ліповецькі, визначив як *персоналізацію*: вона реалізує собою таку сукупність стратегій виживання або завоювання певної соціальної лакуни, коли акцент із внутрішнього виміру та свободи переноситься на сферу культурного уявленого [3].

На думку дослідника, саме *зваблення* та *персоналізація* епохи постмодерну створила новий тип людини, – людини-Нарциса, сооллюдини, пригнобленої самою собою, замурованої у власній скляній капсулі. Епоха медіа активно підживлює і продукує такий тип людей.

Найвищого напруження у творі досягає сцена змалювання смертельного поединку двох “монстрів брехні і сили” Маркуса і экс-Президента, який оголює повну відсутність моралі, цинізм і підступність вершків французького суспільства. Бажання вивищитися над усіма робить із Маркуса жорстокого диктатора, який бере на себе місію привселюдно “роздягати” суперника, розшматовуючи його в ефірі. Важливо підкреслити й те, що його знущання над учасниками програми криють у собі прихований комплекс саморуйнації: його суперники – це його двійники, які володіють тими ж нарцисичними комплексами зверхності і цинізму.

Але це лише одна сторона складної натури персонажа, інша, ще глибша, пов’язана з його самотністю і відсутністю любові. У кризовий момент (раптом він усвідомлює старіння) ця частина внутрішнього “Я” героя проступає для нього все з більшою очевидністю. Його внутрішнє, затлумлене, найглибше, заховане від самого себе і затерте “Я” якимось чином “упізнається” ним в образі самотньої служниці Стадлерів Марії.

Дискурс я-інший створює потужні комунікативно-психологічні поля: з одного боку, – непомірність амбіцій, прагнення будь-якими шляхами утримати владу над іншими (Маркус), а, з другого, – жорсткий

самоконтроль і самодисципліна як спосіб виживання в ментально чужих і ворожих середовищах (Марія). Через “приміряння” Іншого до самого себе створюється ефект художнього дзеркала, своєрідна конвергенція свідомостей: упізнавання себе в чужому. Так засновується один із найпотужніших і найприхованіших композиційних прийомів твору – ефект дзеркальних відображень. За маскою зверхності “цих” багатих людей, які її оточують, Марія безпомилково навчилася прочитувати прихований страх і самотність (Едвін, Маркус, Кароліна); дівчинка глибинно відчувала, як до великих статків людей домішувалася смертельна “*марнота повсякдення*” [2, с. 166]. В образі Марії, яка володіє даром бачити сенс речей і про це знає, автор стверджує одну з провідних ідей твору – “*онтологізацію приватного*”, суверенність внутрішнього світу і здатність залишатися собою як одну з найважливіх характеристик виживання.

Самоідентифікація героїні відбувається у жорстко прописаних правилах гри, що спровокували вироблення нею своєрідної “*відповідальної етики*” [6, с. 587]. Пошук ідентичності визначив основні лінії поведінки, умотивовані власним вибором внутрішньої свободи героїні. Перебуваючи в щоденній плінності ситуацій, калейдоскопічності змін, Марія зуміла зберегти і захистити певне стале ядро своєї особистості – існування своєї власної ідентичності. “*Запаморочення Вищим Злом*” її не торкнулось, як не торкнулося воно і її друзів – Кароліни Сольйо і Давида Канака.

Монтуючи смислову матрицю твору, Лабро вдається до цікавого прийому перегруповання персонажів, який можна означити як мобільність їх внутрішньої комунікації. Ця мобільність значним чином оприявнюється завдяки переміщенням Марії Вазарзацької, що виступають головним ядром сюжетної організації твору, увиразнюючи сферу внутрішніх конфліктів в етичній парадигмі бути/здаватися. Адже, як помічає прозаїк, “вертикаль” просторових переміщень героїні “пересікалася горизонталлю” її “самозаглиблення, самопізнання” [2, с. 237]. Тут доречно привести думку Ю. Габермаса, який у структурі ідентичності виділяє такі компоненти, як соціальна ідентичність (горизонтальний вимір) – можливість виконувати різні вимоги у рольових системах, і ідентичність особистісна (вертикальний вимір) – зв’язаність історії життя [Див. 1, с. 136]. Саме внутрішня, етична ієрархія виступає центральною у становленні ідентичності героїні. Вона вивищується з-посеред інших ідентичностей, забезпечуючи, на думку письменника, незмінність моральних основ у швидкозмінному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козловець М.А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації / Монографія – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. – 2009. – 558 с.
2. Лабро Ф. Ці люди... Роман / Пер. з французької Є. Кононенко. – К.: Нора-Друк, 2011. – 368 с.
3. Липовецькі Ж. Эра пустоты. Очерки современного индивидуализма / Режим доступу: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/lipovecki_zhil_ehra_pustoty_ehsse_o_sovremennom_individualizme/16-1-0-990.
4. Платон. Федр / Режим доступу: <http://philosophy.ru/library/plato/fedr.html>
5. Рикер П. Повествовательная идентичность // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 113–123.
6. Тарнашинська Л. Б. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Людмила Тарнашинська. – К.: Академперіодика, 2013. – 678 с.
7. Тейлор Ч. Джерела себе: Творення новочасної ідентичності / Ч. Тейлор / Пер. з англ. – К.: Дух і літера. 2005. – 696 с.
8. Идентичность: юность и кризис. – М.: Флинта. – 2006. – 342 с.

РИТОРИКА МОДИ ЗА РОЛАНОМ БАРТОМ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ТОМАСА МАЙНЕКЕ “ТОМБОЙ”

Лілія НЕСТЕР

Львівська національна академія мистецтв

У статті розглянуто проблему “мода і гендер” на прикладі роману Томаса Майнеке “Томбой”. Зроблена спроба прочитання моди як тексту в межах дискурсу системи моди за Роланом Бартом. “Мова моди” аналізується як система знаків, в яких виражається мода, а породжувані нею вестиментарні коди впливають на гендерну ідентичність. Проведено аналіз “письма” одягу в романі в зв’язку із твердженням про те, що одяг – це певний код, який несе у собі інформацію про свого носія, його соціальну чи гендерну приналежність. Досліджено, що одяг в романі виступає в якості феномена, який репрезентує зміни у відносинах статей. Підкреслено, що читання одягу можливе у загальному символічному контексті і конкретизується ситуативно.

Ключові слова: мода, гендер, Барт, Майнеке, одяг.

В статтю розглянуто проблему “мода і гендер” на прикладі роману Томаса Майнеке “Томбой”. Сделана попытка прочтения моды как текста в рамках дискурса системы моды за Роланом Бартом. “Язык моды” анализируется как система знаков, с помощью которых выражается мода, а порождаемые ею вестиментарные коды влияют на гендерную идентичность. Проведено анализ “письма” одежды в связи с утверждением, что одежда – это некий код, который несет в себе информацию про своего носителя, его социальную или гендерную принадлежность. Исследовано, что одежда в романе выступает в качестве феномена, который репрезентирует изменения в отношениях полов. Подчеркнуто, что чтение одежды возможно в общем символическом контексте и конкретизируется ситуативно.

Ключевые слова: мода, гендер, Барт, Майнеке, одежда

The article deals with the problem of “fashion and gender” using as an example Thomas Meinecke’s novel *Tomboy*. The author strives to examine fashion as text within Roland Barthes’ fashion discourse. “[The language of fashion” is analyzed as a system of signs expressing fashion and generating vestimentary codes affecting gender identity. The paper analyzes “the text” of clothes on the basis of the assumption that clothes are specific codes carrying information about their wearer, and his/her social or gender identity. The author concludes that clothes in the novel serve as a phenomenon representing changes in the inter-gender relations. It is underlined that clothes reading is possible in the general allusive context and is specified according to the situation.

Keywords: fashion , gender , Barthes, Meinecke, clothes.

Поширеною сьогодні є думка, що той, хто вміє читати моду, наділений здатністю сприймати правду про суспільство точніше, ніж через інші сучасні медіа. Варто у цьому зв’язку зазначити, що мода – це широке поняття, яке “обросло” великою кількістю конотацій, тому при використанні терміну “мода” часто допускається так звана помилка *pars pro toto*, тобто частина моди сприймається за моду в цілому. Отже, слід уточнити, що у дослідженні йдеться про моду як синонім до слова одяг. Бо одяг – це найяскравіший і найулюбленіший об’єкт моди, у формах, пропорціях, колористичному вирішенні якого, знайшли відображення всі напрями мистецтва ХХ ст., звичаї, психологія сучасної людини, а також боротьба за емансипацію [4, с. 11]. В.І. Ільїн вважає, що до поняття “мода” слід відносити не лише одяг, але й аксесуари та манеру поведінки [5, с. 67]. Соціолог Тетяна Родіонова стверджує, що мода (модний одяг) – це атрибут соціуму, який притаманний йому з моменту зародження, а також – це наочна візуалізована мова, мова образів, іміджів, символів [9, с. 34]. З моменту винайдення одягу і до наших днів ця мова володіє багатовимірним, евристичним, комунікативним потенціалом, який у певних соціальних контекстах