

М. О. Бурдастик

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ЛЮДСЬКИЙ І АЛЮДСЬКИЙ СУБ'ЄКТ У НЕОГОТИЦІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «ДРАКУЛА»
Б. СТОКЕРА Й «УРІЗЬКА ГОТИКА» Г. ПАГУТЯК)**

Розглянуто особливості співвідношення людського і алюдського суб'єктів у неоготиці наприкінці XIX і на початку XXI століття на прикладі романів «Дракула» (1897) Б. Стокера й «Урізька готика» (2006) Г. Пагутяк.

Ключові слова: неоготика, вампір, монстр, людський суб'єкт, алюдський суб'єкт.

Рассмотрены особенности соотношения человеческого и ачеловеческого субъектов в неоготике конца XIX и начала XXI века на примере романов «Дракула» (1897) Б. Стокера и «Урожская готика» (2006) Г. Пагутяк.

Ключевые слова: неоготика, вампир, монстр, человеческий субъект, ачеловеческий субъект.

The article analyzes the correlation of human and abhuman subject in New Gothic and its peculiarities at the end of the 19th and in the beginning of 21st century as per materials on novels «Dracula» (1897) by B. Stoker and «Gothic of Urizh» (2006) by G. Pagutyak.

Key words: New Gothic, vampire, monster, human subject, abhuman subject.

З часу своєї появи готичний роман відображав видимий і нерозв'язний конфлікт між ретроградними та прогресивними культурними дискурсами. Коли культ розуму замінив релігію, виринули містика й ірраціональність; прагнення вийти за межі відомого породило потяг до піднесеного; стрімкий розвиток науки, індустріалізація й урбанізація викликали страхи й тривоги щодо непевності світу. У сучасному літературознавстві трактування готики не як обмеженого хронологічними рамками явища 1764–1824-х років, а як способу письма чи поетикальної традиції (Ф. Боттінг, Дж. Вілт, Ю. Делемтт, О. Матвієнко, Н. Соловійова) дозволило значно розширити межі самого поняття. Адже у 1830-х роках готика відроджується як емоційне забарвлення, яке можна назвати настроєм чи, точніше, способом створення певної атмосфери у творі. Готичні елементи, по-різному вплетені в структуру текстів, «втрачали свою історичну приналежність, трансформуючись в універсальні прийоми нагнітання то жаху, то просто інтересу, то загострення чутливості й сприйняття» [6, с. 139], тому для означення сукупності літературно-естетичних явищ, не пов'язаних у часі з феноменом власне готики, доцільніше використовувати термін «неоготика» (Neo-Gothic, New Gothic).

Крім того, вже у кін. XIX – на поч. XX ст. сама неоготична література видозмінювалась, зливаючись з такими жанрами, як детектив (А. Конан Дойл «Собака Баскервіллів»), наукова фантастика (Г. Дж. Веллс), фентезі (Г. Лавкрафт). Чим більше розширювались межі знання людини, тим різноманітнішими ставали її фобії. Навколишній світ сприймався як багаторівнева й багатовимірна структура, кожен елемент якої був не до кінця пізнаним, а отже, ймовірно становив загрозу. Тому жах походив не лише від порушення меж природного/надприродного, сучасного/минулого, а й поширився на опозиції земне/позаземне, сучасне/майбутнє (Г. Дж. Веллс), людське/нелюдське (О. Вайлд, Г. Дж. Веллс, Р. Л. Стівенсон, Б. Стокер), реальність наша/паралельна (Г. Лавкрафт).

Літературознавці неодноразово розглядали концепти монструозності, Іншого й порушення поняття норми у готиці (Л. Драйден, К. Герлі, Р. Майлз, Д. Пантер, Е. Сміт), однак питанню співвідношення категорії людського й нелюдського

у неоготиці, а також критеріїв для їх визначення приділено недостатньо уваги, що й зумовлює актуальність цієї статті.

Сформована у некласичній філософії та психоаналізі нова модель людини як фрагментарного суб'єкта породила страх втрати власної ідентичності й цілісності та призвела до появи образів двійників, тварино-людей, вампірів (Р. Л. Стівенсон «Дивна історія доктора Джекілла й містера Гайда», О. Вайлд «Портрет Доріана Грея», Г. Дж. Веллс «Острів доктора Моро», «Машина часу», Б. Стокер «Дракула»). Ці не-люди є лімінальними монстрами, оскільки існують на межі різних категорій буття і не належать до жодної з них.

Чи не найдавнішим монстром, що переслідує колективну свідомість людства з передісторичних часів, є вампір. Витоки цього образу сягають фольклорних анімалістичних істот і злобних духів, спраглих людської крові та енергії. Однак у готичній літературі відбувалася значна трансформація народних уявлень, і міфічний персонаж перетворився на лихого аристократа-спокусника, що є втіленням динамічної життєвої енергії, невгамовної сили та нестримного бажання (Лорд Рутвен у «Вампірі» (1819) Дж. Полідорі, сер Френсіс Варні у багатотомному романі «Варні Вампір, або Кривавий бенкет» (1847) Дж. М. Раймера, Графиня у «Карміллі» (1872) Дж. Шерідана ле Фаню, Граф у «Дракулі» (1897) Б. Стокера).

Образ вампіра глибоко вкоренився у свідомості сучасної людини, ставши невід'ємною частиною новітньої міфології. Широке використання впізнаваних традиційних кліше у popular fiction кінця ХХ – поч. ХХІ ст. засвідчують твори С. Кінга («Доля Салему»), А. Райс, С. Майер. Крім того, тема вампіризму представлена у національній версії «високої» неоготики української письменниці Г. Пагутяк на рівні авторської міфології.

Метою нашого дослідження є аналіз реалізації людського і алюдського суб'єктів у неоготиці наприкінці ХІХ ст. і на початку ХХІ століття. Для цього пропонується зіставлення національних версій літератури про вампірів – романів «Дракула» (1897) Б. Стокера й «Урізька готика» (2006) Г. Пагутяк.

Традиційний готичний вампір – це не-мертва потвора, істота, що подолала межу життя і смерті (хоча фізична смерть відбулась, тіло продовжує жити), тому вона паразитує у світі людей. Образ вампіра у літературі fin de siècle є, за Келлі Герлі, репрезентантом «алюдського» («abhuman») суб'єкта – «не-зовсім-людського суб'єкта, що відзначається внутрішньою мінливістю, тривалістю, що загрожує стати не-собою, стати іншим» [8, р. 3-4]. Однак префікс «ab» надає терміну амбівалентності, оскільки, з одного боку, позначає відхилення від певного початкового стану, а отже, і втрату чогось, а з іншого, передбачає подальший рух до нового, невизначеного. Тому «викликає як загрозу, так і обіцянку» [8, р. 4], що робить його співзвучним готичній амбівалентності страху/бажання Іншого.

Із розпадом внутрішнього «Я» руйнується і його зовнішня оболонка – тіло. Воно «втрачає свою звичну, зручну й слухняну форму, його складові частини здобувають незалежність «аж до відділення», все в цілому воно починає поводитися якимось ненормальним чином або навіть зовсім перетворюється у певне монструозне утворення» [2, с. 9]. Неоготичне тіло набуває автономності й навіть першості щодо душі, тому вампір здатен існувати окремо від неї. Таке тіло-без-душі долає абсолютну розбіжність між життям і смертю, продовжуючи існувати між ними.

У британській літературі вампір, за спостереженням Александри Ворвік, подібний до перевертня. Хоча на початку ХІХ ст. він був лише фізично подразливою істотою, вже у ІІ пол. ХІХ ст. Дж. Шерідан ле Фаню наділяє свою героїню Карміллу здатністю перетворюватися з красуні на кішку, примару чи хмару чорного туману. У романі Б. Стокера Дракула може ставати псом, кажаном, пацюками, тому образ графа вже є «повністю метаморфічний і, що більш важливо, він заразливий – здатний викликати фізичні трансформації у тілах інших» [9, р. 35].

Згадаймо, як охарактеризував вампіра професор Ван Гелзінг: «Вампір не вмирає, як бджола, після того, як один раз укусить. Він тільки дужчає; а роблячись сильнішим, одержує можливість робити ще більше зла. Цей вампір, що живе серед нас, сам по собі має силу двадцятьох осіб; він хитріший за смерть, бо його хитрість – плід століть; усі люди, до яких він може наблизитися, в його владі; він більше ніж звір, оскільки він – втілення диявола; він може в підвладних йому межах з'являтися де і коли завгодно, в будь-якій властивій йому формі; [...] він може збільшуватися і зменшуватися в об'ємі; він може часом зникати і несподівано з'являтися» [7, с. 237]. Крім того, вампір зображувався як слуга диявола, загроза безсмертній душі християнина. Він був втіленням сліпої тваринної енергії, що могла призвести до занепаду і виродження людини. Метаморфозне тіло у романі Б. Стокера – це ознака неоготичного алюдського суб'єкта. Так, після перетворення Люсі на вампіра її «м'який вираз обличчя перетворився на кам'яну, бездушну, жорстоку маску, а цнотливість – на пожадливу хтивість» [7, с. 211].

Самого ж графа Дракулу також можна трактувати як образ звичайного злочинця, наділеного, однак, надприродними здібностями, якщо розглядати твір Б. Стокера у контексті теорій дегенерації та кримінальної антропології кінця XIX ст.: «Граф типовий злочинець. Нордау і Ломброзо визначили б його так само, і дійсно, розум його неправильно сформований. Тому в скруті він звертається до звичного способу. [...] Так само він прибув до Лондона, щоб оволодіти новою країною. [...] Оскільки він злочинець, то він себелюбний; і оскільки його розум обмежений, недорозвинений, то дії його ґрунтуються на себелюбстві і він замикається на одній меті» [7, с. 344-345].

Однак письменник просувається далі у тлумаченні образу Дракули як повністю не-людини. Оскільки вампір не є ні живим, ні мертвим, то його не класифіковано навіть як тварину, а віднесено до категорії речей. Як записала Міна Гаркер: «Власне кажучи, слід пожаліти кожного, кого так би невпинно переслідували, як графа. Але ж він – не людина, навіть не тварина, – він просто річ. Досить прочитати звіт лікаря Сьюарда про смерть бідолашної Люсі, щоб висушити джерело жалості в серці» [7, с. 230].

У романі «Дракула» представлена, за визначенням Л. Вулфа, модель «класичної пригодницької повісті», побудованій на протистоянні лихого вампіра і людей, що закінчується перемогою останніх і утвердженням добра [10, р. 8].

Г. Пагутяк відходить від стокерівської моделі зображення лиходія-кровопивці, що прагне заселити світ собіподібними істотами. Українські опирі не несуть загрозу людству як виду, скоріше, навпаки: людство виганяє їх з природного ареалу проживання. Тому їхня агресія чи помста є лише захисною реакцією. Як зауважив Петро з роману «Урізька готика», «опирі могли себе захистити. Ніхто тепер не посмів би палити їх на терновому вогні, як 30 літ тому, але скривдити Орка, підпалити хату – се для людей просто» [5, с. 225–226]. Крім того, за зовнішнім виглядом опирі, за версією Г. Пагутяк, подібні до людей: у них нема хвоста чи шістьох пальців, іклів, хоча за життя вони мають міцну статуру, червоне лице. Їхня сила і відмінність не зовнішня, а прихована глибоко всередині. Однак їхні очі – темні без блиску – викривають справжню натуру. Живі опирі у творах авторки не здатні за бажанням змінювати свій вигляд чи перетворюватися на інших істот. Вже після смерті вони стають духами, позбавленими чіткого тілесного вияву, а отже, можуть з'являтися у будь-якій подобі.

Лише герой однойменного роману Г. Пагутяк Слуга з Добромиля (не опир, дхампір – а син носферату і відьми) мав здатність змінювати зовнішність, внаслідок чого люди бачили в ньому своїх знайомих чи родичів, часто померлих, а деяким він навіть нагадував янгола. Це, однак, не викликало у них страху: «Може, він сам собі міняв подобу, догоджаючи кожному: той впізнавав, і через хвилину бачив, що помилився. Люди вже не плакали, ніби стало їм легше на серці, та й сон-

це визирнуло» [4, с. 14]. Як бачимо, у творах Г. Пагутяк відбувається нівеляція естетичних категорій жахливого й потворного.

Алюдський суб'єкт у неоготиці української авторки існує у контексті постмодерністської тілесності, коли знак заступає значення, а тіло замінює сутність. Джерелом загрози безсмертній душі виступають не опирі (як у «Дракулі» Б. Стокера), а самі люди, які спокутують власні гріхи, адже, Бог створив царство Своє на землі, а вони перетворили його на пекло, бо «не було в них ані сумління, ані страху перед гріхом. У церкві люди вірували, а вдома чинили так, як було їм легше, порушуючи Божі Заповіді. [...] І чим вони керувались у житті? Нікчемною вигодою для тіла. Слухали і не чули, дивились і не бачили. І їх було шкода, як дітей нерозумних» [5, с. 239].

У неоготиці Г. Пагутяк людське тіло постає лише оболонкою, позбавленою внутрішньої сутності – душі. «Знелюднення» людського суб'єкта відображається у перетворенні живої істоти на автомат, на своєрідний симулякр, порожній знак – такими є образи вчителя Гната Магури, який ненавидить усіх і топить своє горе і самотність у плящі; морально зломленого пана Болеслава, який читає одну й ту саму книгу, намагаючись перебороти сліпоту; ключниці Емілії, яка щонаочі бездумно вишиває однакові червоно-чорні квіти; самотнього напівбожевільного дворецького Леонтія, що воює з привидами. Усі ці герої балансують на межі життя і смерті, а тому їхня «людськість» виступає лише гротескною маскою. Так, за М. Бахтіним, світ готики – це «страшний і чужий людині світ. [...] Свій світ раптом перетворюється на чужий світ. У звичайному і нестрашному раптом розкривається страшно» [1, с. 47], тому «маска майже повністю втрачає свій відроджувальний і відновлювальний момент і набуває похмурого відтінку. За маскою часто виявляється страшна пустка, «Ніщо»» [1, с. 48]. Визначальним у цьому аспекті є опис пана Болеслава у романі Г. Пагутяк: «Хто бачив би зараз цього чоловіка, згорбленого, у чорному сукняному плащі, який стояв серед понурого саду, то пригадав би собі птаха, що відбився від зграї. А якби в нього не вистачило фантазії, то подумав би: не чоловік, а чорна пляма. І був би ближчим до істини. Пан Болеслав – се була чорна діра, в якій зі свистом зникає світ» [5, с. 131].

Отже, в «Урізькій готиці» наявний образ людського соціуму, представники якого, однак, не є повністю людськими суб'єктами в моральному й метафізичному значенні слова. Люди не зображуються авторкою як вінець еволюції, оскільки у способі свого існування уподібнюються до тварин: надають перевагу животінню, а не життю, тілу, а не душі, більше дбають про худобу, а не власних дітей. Так, один з героїв роману – фотограф Юліан каже: «...серед моїх світлин можна знайти всі чоловічі типи! [...] Кожен когось нагадує: хто птаха, хто козу, хто лева або корову... [...] О, людей так мало!» [5, с. 60-61]. Однак причинами такого «знелюднення» суспільства Г. Пагутяк вважає не соціальні умови, а світоглядні відхилення. В одному зі своїх есе вона пише: «Чомусь ми повинні приймати на віру брутальне й несумісне з людською гідністю – виживати, а не жити. Ця «аксіома» заганяє нас назад у дикі пущі, нав'язуючи ментальність стада. Виживати – означає, по суті, не дати себе з'їсти колегам по роботі, начальникові, суспільству, державі. Жоден спосіб вижити не є чесним... [...] Хіба таке життя має сенс? Людство само копає собі могилу, використовуючи розум не для пізнання, а для виживання» [3, с. 174].

Через свою лімінальність персонажі «Урізької готики» викликають у читача відчуття страхітливого (*unheimlich*): будучи людьми, вони не сприймаються як повністю людські суб'єкти. Навіть священик, який мав би нести добро і світло в душі парафіян, не вважав своїм обов'язком розірвати порочне коло прогнилого сільського побуту, а прагнув лише забезпечити Уріж від зовнішніх тривог: «По суті, до пастви отець Антоній ставився так, як вона ставилася до власних дітей: не шанувала, готуючи до суворого селянського життя. Тому так багато було малень-

ких могилок на Урізькому цвинтарі. Зрештою, діти мають нести маленький хрест, бо ще не встигли згрішити; вони покутують за зло цілого світу: за байдужість, за вбивство, за несправедливість» [5, с. 51].

Як бачимо, опозицію людського/алюдського Б. Стокер і Г. Пагутяк втілюють у протиставленні тіла (тимчасового, тлінного, другорядного) і душі (вічного, безсмертного, істотного). У романі «Дракула» професор Ван Гелзінг каже: «... ми повинні працювати, щоб не дати загинути іншим душам, доки є можливість їх врятувати. [...] Життя – дурниця! Але бути переможеним у цьому випадку – не тільки питання життя і смерті. Річ у тім, що ми уподібнимось до нього; від моменту його перемоги ми перетворимось на таких же бездушних істот, як і він, без серця і совісті, що живляться тілами і душами тих, кого найбільше любимо. [...] Але ми стоїмо віч-на-віч зі священним обов'язком; а хіба в такому становищі можна відступати?» [7, с. 237–238]. Тому здолання вампіра ознаменовує спасіння людської душі, а отже, і повернення людського тіла до його природного стану. Так, коли Люсі-вампіриця перестала бути жадливою не-мертвою істотою, «... вираз обличчя був на диво чистий і милий, хоча горе й страждання залишили на ньому відбитки, але навіть ці відбитки були нам дорогі, оскільки саме такою ми звикли бачити її останнім часом. Ми відчували, що спокій, відбитий на її обличчі, був анічим іншим, як символом вічного прийдешнього спокою» [7, с. 219].

Однак якщо роман Б. Стокера утверджує життя як боротьбу зі злом, а отже, і перемогу людського, то у творі Г. Пагутяк монстра не подолано, що відображає тривогу і страх щодо відсутності людського у світі. Художній світ «Урізької готики» наповнений образами «знелюднених» людей, яким властиві байдужість, жорстокість і аморальність. Як бачимо, британська неоготика *fin de siècle* в алюдському суб'єкті відображала тілесно невизначену і дезінтегровану ідентичність, то в сучасній українській неоготиці у контексті постмодерністської тілесності людський суб'єкт перетворено на «тіло-без-душі» – на автомат, своєрідний симулякр, порожній знак.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Зенкин С. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи / С. Зенкин // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII-XIX веков. Пер. с фр. – М.: Ладомир, 1999. – С. 5–24.
3. Пагутяк Г. Потонулі в снігах: Новели, оповідання та есеї / Г. Пагутяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 184 с.
4. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля / Г. Пагутяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 200 с.
5. Пагутяк Г. Урізька готика / Г. Пагутяк. – К.: ПП «Дуліби», 2009. – 352 с.
6. Соловьева Н. У истоков английского романтизма / Н. Соловьева. – М.: Изд-во Моск. унив., 1988. – 232 с.
7. Стокер Б. Граф Дракула / Ред. Р. Дерев'янченко / Б. Стокер. – Харків: Школа, 2006. – 380 с.; іл.
8. Hurley K. *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle* / Kelly Hurley. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – xii+204 p.
9. Warwick A. *Victorian Gothic* / A. Warwick // *The Routledge Companion to Gothic* / [Edited by Catherine Spooner and Emma McEvoy]. – London: Routledge, 2007. – Pp. 29–37.
10. Wolf Leonard. Introduction / L. Wolf // *Blood Thirst: 100 Years of Vampire Fiction* / [edited and with an introduction by Leonard Wolf]. – Oxford: Oxford University Press, 1997.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

І. М. Жодані

*Національний університет «Кисво-Могілянська академія»***«ФОНЕТИЧНІ КАРТИНИ» АЛЬБЕРТО ЗІГЕЛЕ ЯК СИНТЕЗ
ЛІТЕРАТУРИ ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

Розглянуто функціонування візуальної поезії як синтезу вторинних моделюючих систем літератури та образотворчого мистецтва на матеріалі «фонетичних картин» італійця Альберто Зігеле, представлених на персональній виставці «Corniceria» у травні 2011 року.

Ключові слова: візуальна поезія, інтерсеміотичність, синтез вторинних моделюючих систем, лєтризм, «фонетичні картини».

Рассмотрено функционирование визуальной поэзии как синтеза вторичных моделирующих систем литературы и изобразительного искусства на материале «фонетических картин» итальянца Альберто Зигеле, представленных на персональной выставке «Corniceria» в мае 2011 года.

Ключевые слова: визуальная поэзия, интерсемиотичность, синтез вторичных моделирующих систем, лєттризм, «фонетические картины».

The article deals with the functioning of visual poetry as a synthesis of such secondary modeling systems as literature and fine arts by way of example «phonetic paintings» by Italian Alberto Sighele presented in the one-man exhibition «Corniceria» in May 2011.

Key words: visual poetry, intersemioticity, synthesis of secondary modeling systems, Lettrism, «phonetic painting».

Візуальна поезія є одним із проявів інтерсеміотичності, зокрема синтезу таких вторинних моделюючих систем як література та образотворче мистецтво. Першими її зразками (якщо не брати до уваги фестського диску, оскільки його текст досі залишається не розшифрованим) були вірші Сіміаса Родоського у вигляді розгорнутих крил, сокири та яйця. Свого розквіту візуальна поезія досягнула в період бароко, а потім відновилася на початку та в середині ХХ століття. Етапи становлення та розвитку візуальної поезії детально розглянуті в роботах Т. Назаренко [4] та Б. Сторохи [8]. Окрім названих праць, в українському літературознавстві зорову поезію досліджували М. Сорока [7], А. Мойсієнко [3], Н. Поліщук [5], М. Загорулько [1] тощо. Проте ці статті розкривають лише поодинокі аспекти функціонування візуальної поезії переважно на матеріалі сучасної української літератури, а тому дане питання залишається актуальним для подальших досліджень.

Одним із представників сучасної візуальної поезії є італієць Альберто Зігеле. Народився він у 1947 році в Роверето (Італія), де проживає і досі. Працював учителем англійської мови у лицей Антоніо Росміні. Є членом групи «Поетія 83» (заснованої відповідно у 1983 році), що видає свій журнал з однойменною назвою. Бере активну участь у театральних поетичних постановках. Свою першу збірку «Як шаль» Альберто Зігеле опублікував у 1997 році. Всього побачило світ 9 збірок поезій. Окрім класичної, автор творить візуальну поезію. Поштовхом до цього стало знайомство з відомим італійським зоровим поетом та колекціонером таких робіт Карло Марчелло Конті.

До творення візуальної поезії Альберто Зігеле спонукало те, що він хоче максимально використовувати єдність різних органів чуття (зору, слуху, дотику тощо), а через букви власне і реалізується перехід від зорового сприйняття до слухового, оскільки спрацьовує умовний рефлекс глядача, що відсилає нас до звучання слів (фонем), ритму і музики...