

5. Косиков Г. К. Шарль Бодлер между “восторгом жизни” и “ужасом жизни” // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / Составление, вступит. статья и коммент. Г.К. Косикова. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5-40.
6. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – 245 с.
7. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // З. Г. Минц Поэтика Александра Блока. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999. – С. 362-388.
8. Мочульский К. В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов // К. В. Мочульский. – М.: Республика, 1997. – 479 с.

“FUNDVOGEL. DIE GESCHICHTE EINER WANDLUNG” Г. Г. ЕВЕРСА: ПТАХ МІЖ ЖІНКОЮ, АНДРОГІНОМ І СТЕРИЛЬНІСТЮ

Богдан СТОРОХА

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Роман Г. Г. Еверса “Перетворена на чоловіка” (вільний переклад з німецького “Fundvogel”) артикулює одночасно як проблематику літератури першої третини ХХ століття, так і образність, успадковану літературою з епохи декадансу. Продовжуючи розпочату романом “Альрауне” тему перетворення світу як зміни сутності людини, Г. Г. Еверс своїм твором включається в широкий літературний контекст початку ХХ століття і балансує на рівні стилістики між Модерном та “ новою суб’єктивністю”. Центральним мотивом роману стає птах у різноманітні фізіологічних асоціацій та символічного значення. Водночас якщо один з попередніх романів Г. Г. Еверса, “Учень чарівника” (перший роман із циклу про Франка Брауна), був написаний із дотриманням “чоловічої” перспективи, то “Перетворена на чоловіка” стає презентацією виключно жіночої суб’єктивності і “войовничої” фемінності, побаченої “пташиним оком”.

Ключові слова: декаданс, перетворення, мотив, репрезентація “чоловічого” та “жіночого”.

Роман Г. Г. Эверса “Превращенная в мужчину” (свободный перевод с немецкого “Fundvogel”) озвучивает одновременно как проблематику литературы первой трети ХХ века, так и образность, унаследованную литературой из времен декаданса. Продолжая начатую романом “Альрауне” тему превращения мира как изменения человеческого существа, Г. Г. Эверс включается с помощью своего произведения в широкий литературный контекст начала ХХ века и балансирует (на уровне стилистики) между Модерном и “новой субъективностью”. Центральным мотивом становится птица в разнообразии физиологических ассоциаций и символического значения. Одновременно с этим происходит смена перспективы: один из предыдущих

романов, “Ученик чародея”, был написан автором, придерживаясь “мужской перспективы”, а роман «Превращенная в мужчину» становится репрезентацией женской субъективности и “воинствующей” феминности, увиденной “птичьим взором”.

Ключевые слова: декаданс, превращение, мотив, репрезентация “мужского” и “женского”.

The novel *Fundvogel. Die Geschichte einer Wandlung* simultaneously reveals the range of problems of the first half of the 20th century literature and the figurativeness of the decadent literature. Continuing the theme of changes in human inner world, Ewers, being in the literary context of the early 20th century, is on the edge of the Modernist stylistics and “new subjectivity”. The central motif of the novel deals with the bird in all the variety of its physiological associations and symbolic meanings. So, while Ewers’ previous novel *Der Zauberlehrling* (the first one in the cycle of novels about Frank Braun) was written from masculine perspective, the *Fundvogel* became the presentation of the feminine subjectivity. Militant feminism is seen from the “bird’s eye” perspective.

Key words: decadence, transmutation, motif, representation of “masculine” and “feminine”.

Оцінюючи «пташину» символіку, як ми її знаємо з давньогрецьких міфів [3], не можна не помітити, наскільки незначне місце посідає у ній птах порівняно з тваринами та плазунами. Не враховуючи емблемних птахів – павича Гери, сови Афіни, голуба Афродіти, – згадуються (залишаючись при цьому елементами сюжету) лише соловей-Прокна, ластівка-Філомела, лелека-Антігона і нирець-Есак. У такому вигляді і зв’язку з міфологічними персонажами ми можемо погодитися з тим, що “перетворення на тварину охоплює виконання бажань, винагороду, порятунок і покару” [6, S. 343]. Демонічних птахоподібних створінь також не так багато, з них лише стімфалійські птахи можуть вважатися саме птахами. Проміжне місце між ними посідає орел як субститут Зевса з його регулярним харчуванням печінкою Прометея та лебідь (теж Зевс) у констеляції з Ледою.

На рівні стійких метафор, пов’язаних з птахами, які закріплюються у свідомості ще з часів появи у середньовічних бестіаріях, можна говорити про те, що “пташині метафори стали умовою мотивації людського прагнення до польоту, свободи, подорожі, мистецького натхнення і поетичної творчості” [6, S. 345]. Однак усередині окремого літературного твору, зберігаючи відносну спорідненість з міфічними та алегоричними аспектами, образ птаха трансформується відповідно до авторського задуму, духу епохи та особливостей репрезентації – що наочно демонструє роман Г. Г. Еверса “Приблудний птах” (в анонімному перекладі початку ХХ століття – “Перетворена на чоловіка” – ми будемо називати роман все-таки за буквальним перекладом з німецької мови. – Б. С.) [7].

Події у творі відбуваються у двох площинах. Фабула розгортається як історія Андреа Войланд – жінки, віком за тридцять років, народженої в Німеччині; мешкаючи в Америці, Андреа обертається у вищих колах суспільства, знайома з багатьма людьми, серед котрих – містер Бріскоу, удівець, що має доньку Гвінні, до безтями закохану в міс Войланд. Він умовляє Андреа піти на операцію зі зміни статі, щоб його донька могла взяти з нею/ним шлюб. Подальші події переміщуються в Європу, де знаходять лікарку Геллу Райтлінгер, яка береться за цю складну операцію. Організаційні питання перебирає на себе кузен Ендрі Ян – за фінансової підтримки містера Бріскоу. Доктор Райтлінгер збирає команду з лікарів, які врешті і перетворюють Андреа на Андреаса. Але щасливого шлюбу Андреаса та Гвінні не сталося: Гвінні спочатку уникає його, а потім кінчає життя самогубством. Андреас же повертається на батьківщину, до Німеччини, у маєток Войланд.

Паралельно сюжет розширюється завдяки спогадам Андреа про дитинство, юність та молодість. Вона починає пригадувати ще перебуваючи в Америці, потім на пароплаві через Атлантичний океан і врешті – у клініці, де готується до операції. Спогади пов'язані з маєтком Войланд, де порядкує її бабуся, вольова господиня на кшталт Мардони з роману Л. фон Захер-Мазоха [2]. Андреа веде життя напівхазайської дитини – напівслужниці: вона пасе гусей. Час від часу до маєтку приїздить її кузен Ян, який чи то знущується з неї, чи то намагається навчити життєвій мудрості за своїм розумінням. Андреа виростає – і бабуся віддає її на навчання до свого сокільничого, щоб той передав їй уміння поводження із птахами. Андреа після чергового повернення Яна в маєток відчуває, що закохалася в нього. Після однієї ночі кохання Ян зникає, а Андреа, яка не може заспокоїтися, обирає після нього заїжджого сокільничого з Тіроля, вчащає до нього, поки не розуміє, що вагітна, – і народжує доньку.

Після пологів Андреа не залишається жінкою – акушерка говорить, що “ніхто не має помітити, що у Вас була дитина, панночко” [5, с. 127; 7, S. 183], і здійснює відповідну операцію. Тому наступної зустрічі з Яном Андреа перебуває у статусі “невинної” дівчини.

Після пологів бабуся запроторює її до монастирської школи у Бельгії. Цілком закрившись у собі, Андреа очікує, намагається знайти брата, врешті-решт отримує від нього гроші і втікає через усю Європу до Італії, де на острові Капрі знаходить його. Вона відпочиває, приходиться до тями, і якогось разу, купаючись, вони знову вступають у сексуальні стосунки – і знову Ян зникає. Андреа залишається одна, коло неї тільки учитель фехтування Делла Торре, який згодом стане її чоловіком. Проте він аферист і за якийсь час також зникне.

Життя Андреа достатньо одноманітне, лише листи Яна з усього світу час від часу розважають її. Підозрюючи, що її брат займається шпionaжем, вона також вербується і відправляється у Лондон, проте під час першої ж справи зазнає невдачі й її арештовують. Звільнившись, вона перебирається до Америки, де доля зводить її з родиною Бріскоу і супроводить далі до неоднозначного відкритого фіналу.

Для тексту характерна увага до тем і мотивів, особливо актуальних у першу третину ХХ ст.: це тіло, сексуальність, активне перетворення простору, мобільність і спорт. Разом із цим спостерігається характерна двійкова система: Старий Світ протиставляється Новому; минуле – сучасності; подорожі – осідлості; Андреа – спочатку Яну, а потім Андреасу; сексуальний потяг – неможливості його корекції; тілесний успіх – душевний порожнечі.

Європа, Німеччина, Войланд – це місце спокою та стабільності, яке історичні події обходять стороною. З цього місця походить стара земельна аристократія, втіленням котрої стає бабуся Андреа – Роберта фон Войланд, графиня фон Краненбург на Рейні.

Вона полює, керує господарством, виховує Андреа та Яна: одну – недбалою, але суворою милістю, іншого – ласкавим потуранням, як і годиться для відмінного виховання дівчаток, які колись підуть до іншого дому, та хлопчиків – майбутніх спадкоємців угідь і замків. Бабуся Роберта забирає доньку Андреа, виховує її та успішно видає заміж. Андреа отримує зрідка звістки про неї, але жодним чином не шукає зустрічі. Донька ж, яка більше “взяла” від батька-тірольця, ніж від матері, не відчуває ніякого потягу до Войланда, до землі і з радістю переселяється зі своїм чоловіком в Альгой, на кордоні Німеччини та Австрії. За заповітом графині Роберти, Андреа–Андреас стає спадкоємцем замку Войланд; перед поверненням туди, інтерлюдією до котрого стає зустріч з Яном, Андреас отримує у подарунок старий срібний кубок із зображеннями соколів – шлюбний кубок, проте він символічно вінчається не з нареченою, а з землею, і його доля, як і бабусі Роберти, володіти, панувати і “випускати соколів”.

Герої роману утворюють, так би мовити, подвійне двійництво: брат і сестра Андреа та Ян задають тон інцестуальним стосункам; безстатеве ім'я героїні відображається в імені героя – дволикий Янус, обернений як до добра, так і до зла, до минулого і майбутнього, до Андреа та від неї. Як у минулому їх обох поєднують стосунки “чоловік – жінка”, так у майбутньому робиться натяк на їхню можливість у версії “чоловік – чоловік”, адже у фіналі роману саме Ян передає Андреасу шлюбний кубок на знак символічного вінчання і погоджується перебраться з ним – хоч на деякий час – до Войланда. Лесбійський характер зв'язку Гвінні та Андреа виступає

паралеллю до символічної гомосексуальності відносин Яна та Андреаса (під знаком присутності в тексті доктора Магнуса (Магнуса Гіршфельда), реальної історичної особи, одного з перших активістів за права гомосексуалів.

Епізод з утечею Андреа з Бельгії на південь до брата, її перебування у нього та спільні розваги – плавання, лазіння по горах – має виразне “грецьке” забарвлення, продовження грецького звучання імен. Під час чергового купання брат і сестра опиняються у підводній печері, куди лише через розщелину потрапляє трохи сонця, а весь антураж забарвлений білими, червоними, синіми та сріблястими кольорами. Андреа дивиться на Яна і бачить його “мармурове” тіло, він нагадує їй античну статую. Перебуваючи всередині скелі, на межі між твердю і водою, кохаючись, вони утілюють своєрідний міфічний мотив шлюбу царствених брата і сестри як підтримки династичної влади над імперією.

Андреа та Андреас (Andrea, Andreas) – імена, які відсилають до грецького *andros* та андрогінії, що підкріплюється однією з фінальних фраз у романі з уст Яна про «місячних людей», відомих від Платона, хоча йдеться насправді про гермафродитів як особливу стать. Саме тому разом із «місячними людьми» Ян згадує і про п'явок як приклад гермафродитизму. Проте не вони, не будь-які чотириногі або плазуни стають “гербовою” твариною героїні/героя, а птахи.

Спочатку це гуси, яких пасе маленька Андреа (і яку всі називають “Приблудна Пташка”), потім це соколи, яструби, орли (пригадується, що колись у минулому “червоний орел пролетів над Войландом”), журавлі (спочатку Роберта, а потім Андреас мають титул “фон Краненбург” – із замку журавлів, *Kranen – Kranich*). Птах не покидає Андреа, коли вона пригадує Яна чи зустрічається з ним: він називає її тільки “Приблудною Пташкою” і можна робити припущення, що як вона “прибилася”, шукаючи захисту, до нього, так само вона прибилася і до берега життя, серед якого ніяк не може знайти свого місця.

Оцінюючи своє минуле, Андреа доходить висновку, що усе, що б вона не робила, їй не вдається. Вона не стала матір'ю своїй дитині, її успіхи у фехтуванні хоч і значні для певних кіл, проте вони посередні, щоб зробити спортивну кар'єру; умінь верхової їзди достатньо, щоб бути учителем, проте найвищої майстерності вона досягти не може; спроба, за прикладом Яна, стати шпигункою призвела до провалу на першій же справі: замість того, щоб добувати інформацію, Андреа стала безвільною повією-іграшкою, яку легко викрили і відправили до тюрми. Америка, Новий Світ, де, здавалось би, можливе нове життя, також виявляється для неї закритим, і вона може тільки претендувати в ньому на другорядні ролі. Відсутність можливості

самореалізації змушує її пристати на пропозицію змінити стать, однак наречена Гвінні “тікає” від неї/нього в самогубство і тим самим повертає Андреаса до початків, до “землі”.

Мотив “Blut und Boden” (грунт і кров) Г. Г. Еверс інтерпретує у дусі своєрідного фантазованого аристократизму. Земля належить не тим, хто на ній працює, а тим – хто повеліває за своєю природою. Така бабуся Андреа, Роберта фон Войланд, чия влада над своїми землями має ірраціональну природу – як і її сили. В епізоді з катанням на ковзанах Андреа провалюється під лід, бабуся рятує її і намагається принести додому, але вже вечоріє, і вони майже губляться серед снігових кучугур, однак бабуся не здається; її, напівмертву, з дитиною знаходять неподалік від будинку і приносять до маєтку; вона кілька тижнів хворіє, проте потім повертається до хазайнування і повеліває долями інших. Землі маєтку – це місце незрушної аристократичної стабільності, місце, де можна отримувати силу для звершень, куди повертаються молоді покоління, щоб продовжити справу своїх батьків і дідів – так робить у перспективі й Андреас.

Проте водночас маєток – це місце цілібату і “стерилізації” статі, адже як бабуся Роберта жила одна, виключивши прямих нащадків з природного коловороту, те ж саме буде робити й Андреас, позначаючи свою владу над землями соколиним полюванням. Цей “шлюб” повелителя і маєтності, позначений чистотою та “невинністю”, нагадує водночас контекстуально як шлюб венеціанського дожа й моря, так і пізніший роман Б. Віана “Червона трава” із представленням території як місця позбавлення пам'яті та заборони статі. Термінологічно такий статус землі можна зблизити з поняттям “первинної цілібатної машини” з концепції Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі [1]: земля – це первинний союз людини і ґрунту, який дає можливість розвитку суспільства, вмикає механізми виробництва та пам'яті, спадковість і – продовжимо – генеалогію, родину і рід, стає запорукою існування аристократії, котра після виникнення релігії здійснює “зворотний жест” і залучає на свою сторону Бога, який нібито освятив владу вибраних своєю благодаттю.

Прикметним є у цьому контексті саме перетворення Андреа на чоловіка. Час виходу роману, кінець 20-х рр. XX століття, співпадає з занепадом Ваймарської республіки та остаточним руйнуванням “вільгельмінізму”, котрий не обірвався зі зникненням імперії 1918 р., а був успадкований наступною соціальною формацією. Ця епоха переживає активізацію в усіх сферах життя жінки як активного творця дійсності і має наголошено фемінний вигляд, чому у сфері культури, особливо літератури, сприяли твори таких авторок, як І. Койн та В. Баум, а в кіно – наприклад, діяльність Л. Ріфеншталь, яка у цей час знімається у “гірських фільмах” Л. Франка в ідентичних ролях

спортсменок, альпіністок, підкорювачок скель та льодовиків. Однак кінець третьої декади XX століття виявляє ознаки глобального занепаду на фоні посилення економічних криз, що супроводжувався першими кроками націонал-соціалістичної партії, новими ідеями та широким суспільним прагненням до стабілізації. Вираженням цього стає закладання перших каменів у філософію “сильного очільника”, котре знаменує собою “маскулінний поворот”. І тому фінальна маскулінізація Ендіріса та його майбутнє управління маєтком Войланд можна інтерпретувати як утілення мрії про “правителя-батька”, усесильного владаря земель, що в 1933 р. і реалізується остаточно.

Дифузність чоловічого та жіночого з одночасною відмовою від статевого життя з особливою силою реалізується в романі у фрагменті про “Святу Скорботу” (Heilige Kummernis) [5, с. 261 – 265]. Під час перебування в Ільмау Ян заходить у вечірній час до майже порожньої церкви й у напівтемряві бачить у маленькій молельні незвичайну фреску. Здалеку вона здається йому зображенням Ісуса, проте, наблизившись, він виразно бачить жіночі груди під одягом. Служитель, отець Кінігаднер, розповідає Янові легенду про доньку язичницького португальського короля, яка відмовлялася стати дружиною принца, котрого обрав для неї батько, бо вважала себе “у серці” нареченою Христа. Батько закрив її у вежі, де вона цілу ніч перед весіллям молилася, бажаючи Ісуса позбавити її лихого весілля, і на ранок, коли батько і принц увійшли до неї, вони побачили, що у неї виросла борода і вона стала чоловіком. Батько принцеси наказав поставити посеред двору хрест і розп’яв доньку. Намагаючись знайти молельню, Ян не бачить приміщення; Кіргаденер повідомляє, що у тому місці, де Ян нібито бачив фреску, взагалі немає приміщень. Зображення Святої Скорботи є в музеї, це проста робота селянина-художника, але Ян заперечує, говорячи, що зараз людству не потрібні старі дива, адже вони самі здатні їх робити.

Фрагмент про Святу Скорботу має виразно окреслений паралелізм як до історії Андреа Войланд, приреченої “нести свій хрест” перетворення з жінки на чоловіка, так і до епізоду з життя Ісуса, моління про чашу. Беатифікація португальської великомучениці переноситься на Андреа, а зближення з Христом відбувається через гермафродитизм і відмову від сексуального життя. Андреа стає “святою” шляхом надання її життю рис середньовічних житій святих і мучеників, що пізніше, на початку 30-х рр., Г. Г. Еверс реалізує в романі «Горст Вессель». Сексуальність отримує виразно негативну конотацію (неплідність лесбійського потягу Гвінні до Ендірі, її самогубство як спосіб втечі від шлюбу з Андреасом), котра підштовхує героїню від остаточної відмови від будь-яких шлюбних стосунків (Андреа

відмовляється взяти шлюб з містером Бріскоу). Стерильність і “позастатевість” як шлях целібату стають запорукою майбутнього володіння землями і отримання влади шляхом нематеріального звершення долі “за волею неба”.

Відображенням подібного виключного становища, розміщення “поміж” статями стає ідентифікація Андреа з птахами, найбільш яскраво виявлена у фрагменті роману, де йдеться про Андреа після проведення операції [5, с. 298 – 299; 7, S. 394 – 395]. Вона сидить коло вікна і дивиться на сутінки, посеред зимової тиші чується тільки загрозливий крик сови, проте не чути крику сокола. Андреа відчиняє вікно і починає кричати спочатку, як сапсан, потім як перепелятник, яструб, чеглик, канюк. Проте їй не відповідає жоден птах і навіть сова замовкає. Відчуваючи абсолютну самотність, Андреа вирішує вперше за все життя написати листа Яну й попросити надіслати їй щось з Войланду, найкраще було б – соколиний кубок нюрнберзького майстра Венцеля Ямнітцера. Проте Андреа вирішує, що бабуся ніколи не наважиться розлучитися з кубком – і тому не закінчує листа.

У цьому фрагменті поєднуються водночас зима (час проведення операції), коли все живе спить в очікуванні весни і нового життєвого циклу; сутінковий час з його невизначеністю кольорів і звуків; загрозливі крики сови і розпачливі – інших птахів, якими кричить сама Андреа. До того, як автор починає перераховувати назви соколів і яструбів, він дає чітке розмежування “нічні птахи – хижі птахи”. Андреа відчуває тугу саме за ними. Вони стають утіленням повної свободи польоту, життя і смерті – свободи, якої вона тепер позбавлена, адже на крик її, вже перетвореної на чоловіка, птахи не відгукуються.

Переживання власної долі героїня сприймає також у виключно пташиній метафорі: у потязі, направляючись до лікарні доктора Геллі Райтлінгер, Андреа одягнута у білу сорочку, на яку накинута червоне кімоно. Розмірковуючи про своє майбутнє, вона пригадує епізод з юності, коли на полюванні біла соколичка Іза випустила зі своїх пазурів жертву, чаплю, за що бабуся Роберта віддала Ізу яструбу Гільді, і та її розірвала. Андреа пам’ятає червону кров на білому пір’ї Ізі, і їй здається, що так, як бабуся віддала Ізу на поталу Гільді, так брат Ян віддає її лікарці Геллі Райтлінгер.

Птахи з дитинства та юності Андреа – це гуси та соколи і яструби. З-посеред гусей вона вирізняла лише гусака Філіпа, єдиного “птаха-чоловіка”, усі хижі птахи були жіночої статі: Франсез, Фенга, Саломея, Сара, Сабіна, Сюзанна, Іза, Гільда, Бріттє. “Промовисті” пташині імена задають германсько-галльський аристократичний та мізоандрійний характер цього воїнства “амазонок”, яким керує Роберта фон Войланд. Хижі птахи з промовисто

міфологічно-легендарними іменами якнайкраще відповідають водночас жіночій та чоловічій натурі хазяйки: як Андреа перетворюється на Андреаса, так і ім'я Роберта легко трансформується в Роберт.

Мотив розмитості чоловічого та жіночого, змішування стереотипів про моделі “чоловічої” та “жіночої” поведінки реалізується в розповіді про Іффі та Іво, двох танцюристів, яких знаходить Ян. Для перетворення Андреа на чоловіка потрібен чоловік-донор, і таким стає Іво. Але це відбувається не одразу, а тільки після того, як його “продає” його партнерка Іффі – в обмін на суму грошей, які дозволили б їй покінчити з ненависним, залежним від сезонів і танців, становищем. Іффі наділена сильним бойовим характером, у той час як Іво – лише гарною статуєю, тілесною міццю; його характер абсолютно безвольний і цілком залежний від домінуючої партнерки. Не бажаючи спочатку відмовитися від чоловічого “достоїнства”, він все-таки робить це під тиском Іффі, яка прагматично оцінила можливості такого “продажу” для майбутнього. Однак можливе “ідилічне” майбутнє, забезпечене грошима, так і не настає: Іво помирає.

Зовнішньо схожі один на одного, Іффі та Іво з їхньою омофонією імен ніби продовжують романну галерею двійництв: Андреа – Ян, Андреа – Андреас. Стосунки пари танцюристів так само “стерильні”, як і Андреа та Яна: це не пристрасть, не шлюб, а своєрідний спосіб констатації приналежності до різних статей та можливості ведення сексуального життя. У дусі епохи, яка трансформує світ і людину, техніку і природу, постає питання про можливість перетворення, “дива”, яке ліквідує божественне диво, як про це говорить Ян у розмові з Кінігднером.

У дусі “Туннелю” Б. Келлермана (1913), де автор намагався зусиллями героя з'єднати два континенти і провести тунель, довівши могутність людини над силами природи, доктор Гелла Райтлінгер намагається перемогти природу за допомогою операції зі зміни статі. Ян, котрий вирішує долю своєї кузини, сумнівається; він готовий відступити, розуміючи усю фантастичність такої операції, але все ж таки поступається переконаннями перед напором доктора Райтлінгера, яка, фанатично одержима ідеєю, ставить йому у приклад експерименти зі схрещення людини і мавпи в Радянському Союзі, маючи на увазі африканську експедицію І. І. Іванова [4].

Перемога над природою вирішується у дусі матеріалізму, фізіологізму та біологічної визначеності людини, що пізніше, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, буде реалізована як ретрокінофантазії “Конструктор червоного кольору” А. І (1993), “Серп і молот” С. Лівнева (1994), “Прямоходіння” Є. Юфіта (2005), а задовго до того в німецькомовному просторі – у романі Л. Перуца “Сніг святого Петра” (1933); також не можна не пригадати

беззаперечну популярність сюжету про доктора Франкенштейна, до якого кіно виявляє у 20 – 30 рр. ХХ століття неабияку цікавість. Мрії про необмежену владу над людською природою реалізуються з інтенсивністю та повнотою уявного, яке оволодіває площиною оповіді. Сумісність тканин, процес одужання, ідентифікації та повторної соціалізації у автора-оповідача постають як абсолютно безконфліктні. Перед тим як до Європи приїздить Гвінні, Ян зводить Андреаса зі своєю колишньою коханкою, медсестрою з клініки доктора Райтлінгера, для того щоб він освоївся зі своєю роллю чоловіка, а фінальна згадка про майбутню дитину у сестри Розі-Марії навіть робить наполовину можливим запліднення Андреасом іншої жінки.

Перемога уявного і медицини над людською природою помітна також у тому, що, представивши Андреа вже у чоловічому тілі, Г. Г. Еверс позбавляє його внутрішнього монологу, а емоції описує виключно “ззовні”. Складається враження, що перехід в інше тіло не склав для Андреа жодної проблеми і не викликав жодного напруження. Суто по-чоловічому він ставиться до Гвінні, і її намагання уникати його залишаються йому незрозумілими: матеріалістичний детерміністський підхід “буття визначає свідомість” цілком реалізується у повному “забуванні” Андреасом свого минулого, долі Андреа.

Зображаючи перетворення жінки на чоловіка, автор ніби втрачає інтерес до розповіді, і подальша доля Андреаса Войланда його не цікавить. Останній діалог Яна та Андреаса перед майбутньою подорожжю до Войланда постає побаченим виключно з позиції Яна. Названий “Partita”, прощання, останній розділ роману стає одночасним прощанням автора з цією історією, прощанням Андреаса з Андреа і остаточним переходом в інший статус, а також зацикленням музичної теми, розпочатої ще у дитинстві Андреа: щоразу, коли Ян після перебування у бабусі повертався назад до школи, вона, щоб приховати свій сум, грала цей музичний твір, який стає символічним прощанням з минулим. Уже завершена історія жінки Андреа і починається історія землевласника Андреаса Войланда; вже відбулося символічне вінчання з землею та хижими птахами, і народжується нове покоління аристократичних повелителів.

Послідовно і зосереджено вибудовуючи історію тілесно-духовного перетворення жінки на чоловіка, а “Приблудної Пташки” – на правителя земельного маєтку, Г. Г. Еверс поєднує кілька смислових ліній. Статева наперед-визначеність людини виглядає наприкінці третього десятиліття ХХ ст. великою умовністю, яка руйнується одночасно як лінією лесбійського кохання, так і знаками гомосексуальних стосунків. Мотив інцестуального кохання брата і сестри трансформується в гомосексуальний натяк на стосунки “брат-брат” та вірогідність того, що дитина Розі-Марії може

бути водночас або дитиною Андреаса, або Яна; однак стосунки обох залишаються безплідними. Природа стає полем експериментування та конструювання “уявного”: переступаючи природну детермінованість та “долю”, людина перестає бути іграшкою в її руках, стаючи богом-творцем, у першу чергу своєї землі. “Пташина” ідентифікація Андреа з хижими птахами відображається в її долі (приблудний птах, віддавання на поталу Геллі-Гільді, “соколиний кубок”), а також слугує додатковим підтвердженням “міжстатевого” становища: птахи з їхньою єдиною системою каналів випорожнення і розмноження стають паралеллю до “місячних людей” та п’явок. Андреа-Андреас з однаковою пристрасстю віддається у коханні Яну та Розі-Марії, випереджуючи хвалебну промову Яна про п’явок, “вони запліднюють, як чоловіки, і несуть, як жінки, – водночас та з подвійною насолодою” [5, с. 410; 7, S. 534]. Історія героя/героїні стає, відповідно, історією становлення власника землі “за волею провидіння”, не внаслідок народження чи дарування, а як збіг обставин, що свідчать про “благословіння долі” та чистоту стосунків повелителя й його власності. Володіння, таким чином, стає актом пожертви, центральною жертвою – стат’я і “єство”. Птахи уже не говорять з Андреа своєю мовою – вони можуть надалі тільки підкорятися наказам свого повелителя Андреаса.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп / Жіль Дельоз, Фелікс Гваттарі. – К. : КАРМЕ – СІНТО, 1996. – 382с.
2. Захер-Мазох Л. фон. Мардона / Леопольд фон Захер-Мазох. – СПб.: Азбука-Классика, 2007. – с. 21 – 240.
3. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції / М. А. Кун. – К.: Радянська школа, 1959. – 443 с.
4. Россиянов К. О. Опасные связи: И. И. Иванов и опыты скрещивания человека с человекообразными обезьянами / К. О. Россиянов // Вопросы естествознания и техники. – 2006. – № 1. – С. 3 – 51.
5. Эверс Г. Г. Превращенная в мужчину / Г. Г. Эверс. – Екатеринбург: Клип, 1992. – 421 с.
6. Daemmrich H. S. Themen und Motive in der Literatur ein Handbuch / Horst S. und Ingrid G. Daemmrich. – Tübingen ; Basel : Francke, 1995. – 410 S. (UTB für Wissenschaft : Uni-Taschenbücher ; 8034 : Grosse Reihe)
7. Ewers H. H. Fundvogel. Die Geschichte einer Wandlung / H. H. Ewers. – Berlin : Sieben Stäbe, 1928. – 534 S.

ТВАРИНА ЯК МЕТАФОРА “ВНУТРІШНЬОЇ ЛЮДИНИ” У ТВОРІ Ж.ГРИНА “БРАТ ФРАНЦИСК”

Любов СЬОМАК

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття присвячена дослідженню образів тварин, а саме “птаха” та “вовка” у творі Ж.Гріна “Брат Франциск”. Встановлюються інтертекстуальні зв’язки з текстами Біблії, що дозволяє говорити про вкоріненість його образної системи у ранньохристиянському символічному дискурсі. Терміни “внутрішній птах” та “внутрішній вовк” введені на позначення інтеріоризацій образів тварин та подальшого розгортання їхніх смислів у просторі душевного та духовного життя св. Франциска. Домінантна роль цих образів у структурі “внутрішньої людини” розглянута як те, що поєднує персонажа із автором твору та вказує на дотичність досліджуваного твору до корпусу автобіографічних текстів Ж.Гріна.

Ключові слова: архетипний образ, біблійна символіка, внутрішній вовк, внутрішня людина, внутрішній птах, інтертекстуальність, сучасна агіографія.

Статья посвящена исследованию образов животных, а именно “птицы” и “волка” в произведении Ж.Грина “Брат Франциск”. Устанавливаются интертекстуальные связи с текстами Библии, позволяющие говорить об укорененности его образной системы в раннехристианском символическом дискурсе. Термины “внутренняя птица” и “внутренний волк” вводятся для обозначения интериоризации образов животных и дальнейшего раскрытия их значений в пространстве душевной и духовной жизни св. Франциска. Доминирующая роль этих образов в структуре “внутреннего человека” также рассмотрена как фактор, объединяющий персонажа и автора текста и указывающий таким образом на близость исследуемого произведения к корпусу автобиографических текстов Ж.Грина.

Ключевые слова: архетипный образ, библейская символика, внутренний волк, внутренний человек, внутренняя птица, интертекстуальность, современная агиография.

The article dwells upon the uses of animals’ images in Julian Green’s *Frère François*, namely those of “birds” and “wolf”. Intertextual links with the Biblical texts are established enabling one to argue that the images’ system is akin to the symbolical discourse of early Christianity. The terms “inner bird” and “inner wolf” are being introduced to indicate the way of interiorizing animals’ images and developing their meanings in the space of St Francis’ spiritual life. The dominant role that these images play in the “inner man’s” structure is considered as a factor of uniting the character’s and the author’s personalities, pointing out to the closeness of the analyzed work to the body of Julian Green’s autobiographical texts.

Key words: archetypal image, Bible symbolism, inner bird, inner man, inner wolf, intertextuality, modern hagiography.