

УДК 821. 113. 5 – 31 Егген.– 09

Світлана Криворучко

ЗЛОЧИН ЯК ПІЗНАННЯ ДІЙСНОСТІ ТА ОСОБИСТОСТІ МИТЦЯ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (Т. ЕГГЕН „ДЕКОРАТОР”)

У романі „Декоратор” відбиваються такі категоріальні аспекти „художньої критики”, як поетичне винахідництво образу реальності, подолання синдрому „кінця” (2000 рік), документальний аналіз об’єктів і явищ у синтезі уяви й рефлексії, естетика мінімалізму, розмитість жанру, діалог із наукою і мистецтвом минулого, спроба пізнати та зрозуміти дійсність, концепт автор/автор. У „Декораторі” Т. Егген реабілітує нарративні структури персонажів, інтриги, розв’язки, використовуючи романні моделі для зображення сучасного світу власним винахідництвом реальності мистецтва й митця в аурі злочину. Естетика мінімалізму, на якій ґрунтується твір, виявляється важко вловимим концептом, який передбачає нарративний мінімалізм, де редукція інтриги та персонажів зводиться до інтимного рівня.

Ключові слова: Егген „художня критика”, естетика „мінімалізму”, митець, злочин.

Характерні риси сучасної літератури простежуються у стиранні жанрових ознак та оголошенні новизни будь-якою ціною, що робить не зрозумілим принцип читання та адресат. Таким чином, криза самосвідомості літератури збігається з кризою її сприйняття, що призводить, у свою чергу, до сучасної кризи теорії. Дослідники новаторської літератури найчастіше відходять до інших галузей науки: етики, політики, психоаналізу, фотографії. Отже, криза теорії полягає у відсутності концептуальності тенденцій критики, а саме: немає нових понять, категорій, термінів.

Дослідник М. Анжено [3], при вивченні ідеологічного стану „затягнутої постмодерності” (так він визначив сучасний період), виокремив у ній напруження між двома полюсами. З одного боку, „затягнута постмодерність” не може створити програми майбутнього і звертається до минулого, але не як до об’єкта зображення, а для того, щоб із новою силою ставити запитання цьому минулому; вона вписує сучасну літературу в історичну схему, але з протилежною перспективою. З іншого боку, „затягнута постмодерність” має справу з пустотою дискурсу, з недоліками систем експлікації, тобто з неможливістю вийти в поле історичної думки.

Наше невпевнене ставлення до сучасності породжує професійне почуття трауру й меланхолії, що й спричинює кризу теорії. Отже, ми належимо сучасності та не належимо, ми не віримо їй більше, хоча це ніякою мірою не заважає нам захоплюватися тими романами, які вона

створила і вплив яких ми відчуваємо. Але „не все так погано у нашій хаті”...

Французький дослідник Д. Віар [3] вважає, що в сучасній французькій літературі простежується критичний складник, який породжує інший тип творів. До цього типу – який, на думку Д. Віара, слід називати *fictions critiques* („художня критика”) – належать письменники М. Уелльбек, П. Кіньяр, Е. Каррер. Якщо проаналізувати сучасну літературну ситуацію в інших країнах, то доведеться визнати, що елементи „художньої критики” наявні у творчості бельгійської письменниці А. Нотомб, німецької письменниці І. Нолль, англійського письменника Дж. Барнса, австрійської письменниці Е. Єлінек, української письменниці О. Забужко і, нарешті, норвезького письменника Т. Еггена.

Сучасний норвезький письменник Т. Егген народився в Осло в 1958 році [2]. Його батько був професором літератури, а мати – соціальним службовцем. Автор навчався музиці та, навіть, у молодості чотири роки професійно грав рок-н-ролл. З 1984 року працював журналістом, був своєрідною ходячою енциклопедією: писав про все. Оскільки батько письменника був професором літератури, Т. Егген не наважувався займатися романною творчістю. Ось чому лише через рік після смерті батька, він написав свій перший роман „Обов’язок”, який з’явився у 1992 році.

Твір „Декоратор” – четвертий роман письменника, який вийшов у 2000 році. Події тексту охоплюють період 1999 року. Т. Егген вважає, що має власне бачення інтер’єр-дизайну, оскільки він цікавиться історією культури. Свої твори автор визначає як непостмодерністські, але в яких зображується постмодерністська ситуація. Сам письменник вбачає, що в нього немає „нового методу”, але за творчу мету перед собою ставить власне процес письменництва, що приносить задоволення [2].

Дійсно, слід погодитися з письменником, що його творчість непостмодерністська, але ствердження щодо відсутності „нового методу” повертає до себе велике коло питань. Загальновідомо, що будь-який напрям у мистецтві виникає не тому, що якась спілка митців домовилась у визначений час створювати будь-що певним чином. Насправді, найталановитіші люди планети інтуїтивно відчувують сучасні тенденції мистецтва й культури та акумулюють їх у своїй творчості, яка, через наявність схожих ознак, виокремлюється у визначені, іноді значно пізніше, школи, напрями, течії... Саме цей процес відбувається й сьогодні.

У романі „Декоратор” відбиваються такі категоріальні аспекти „художньої критики”, як поетичне винахідництво образу реальності, подолання синдрому „кінця” (2000 рік), документальний аналіз об’єктів і явищ у синтезі уяви й рефлексії, естетика мінімалізму, розмитість жанру, діалог із наукою і мистецтвом минулого, спроба пізнати та зрозуміти дійсність, концепт автор/автор. Таким чином, незважаючи на те, що норвезькі критики називають Т. Еггена

„хроністом постмодернізму” [2], правомірно стверджувати, що цей автор належить до іншої когорти. Отже, слід визнати, що Т. Егген, не усвідомлюючи цього, має, так званий новий метод. Саме його мета отримати задоволення від творчого процесу відображає „художньо критичний” концепт автор/автор: до речі, загальносучасний настрій – писати „для себе коханого”, а не для якогось постмодерністського читача.

Пізнання дійсності вибудовується в поетичному винахідництві образу реальності через уяву головного персонажа роману декоратора Сігбйорна. Автор у структурі „Декоратора” передає сучасне космополітичне світовідчуття як синтез східної й західної культур. Текст складається з 356 розділів без номерів і назв. Назви розділів передаються в символах, які Т. Егген запозичив у „І Цзіні”, або „Китайській класичній книзі змін”, що є своєрідним давньокитайським оракулом. Ця книга вже 5000 років функціонує як інструмент для розуміння законів життя, аналізу ситуації та прихованих у ній можливостей. Символ є гексаграмою „гуа”, яка складається з шести ліній: цілі риси – „янь” (чоловіче джерело), перервані в середині – „їнь” (жіноче джерело). Комбінації шести ліній утворюють 64 гексаграми, кожна має назву і зміст.

Назва роману 22 „гуа” – „вбрання”, „прикраси, витонченість форми, глянець” призводить до „Декоратора”. Перший розділ визначено 63-ю гексаграмою „Цзі-цзі”, яка перекладається як „Звершення”: тобто здійснено досконалий порядок, знайдено ідеальний стан і баланс, досягнуто внутрішню і зовнішню гармонію, але, коли вже все досягнуто, залишається єдиний шлях – у хаос. Таким чином, в „І Цзіні” немає нічого постійного і сталого, ця книга допомагає у прийнятті інтуїтивних рішень.

Проблему співвідношення генія і зла в європейській літературі поставив ще В. Гете у „Фаусті”, а в ХХ столітті її витончено елегантно продовжив М. Булгаков у „Майстері і Маргариті”. Проблема генія і зла акумулювала проблему їхнього перехрещення, яку ставили А. Стендаль у „Червоному та чорному”, Ф. Достоєвський у „Злочині та карі”, П. Зюскінд у „Парфумері”. Але всі ці твори об’єднує спільна мотивація – зло або злочин для самореалізації головного персонажа. До речі, „бідолашний” Гренуй просто вимушений був вбивати дівчат через те, що якась непередбачувана проститутка не могла спокійно пожити, коли її обмазували жиром, щоб зробити есенцію пахощів її тіла...

У романі „Декоратор” так само простежується проблема перехрещення генія і злочину, але цей твір виокремлюється, оскільки злочин тут не фіксується навколо самореалізації генія, а виконує функцію пізнання дійсності, кращого розуміння власне особистості митця, подолання комплексів художнього персонажу, що зумовлює народження іншої естетики світогляду.

Т. Егген вміщує головного героя, декоратора Сігбйорна Р. Люнде, в ситуацію спадкоємного злочину. Рідний брат Сігбйорна –

крадій, наркоман, дрібний наркоділок. Мати Сігбйорна вбила свого чоловіка, батька декоратора, на ґрунті ревнощів. Її посадили у в'язницю, але не надовго. Отже, декоратор відчуває сором через своїх родичів. Злочин матері призводить до духовного конфлікту матери/син, який письменник витончено передає через невідповідність естетичного світогляду митця та смаків обивателів: мати показала сусідці „...номер „Мезоніну” з тією квартирою, що ти обставив... На жаль, вона не зовсім така шикарна, як у нас тут роблять, але я бачу, що ти постарався і все зроблено старанно і симпатично” [1, с. 102]. Сігбйорн відчуває тягар від синівських обов'язків, йому важко навіть читати листи від матері, ось чому він їх викидає, навіть не прочитав.

Окрім естетичної невідповідності, злочин матері сформував естетичний комплекс – страх Сігбйорна перед червоним кольором: „...мати, у порівнянні з батьком, була маленька на зріст, і їй довелося для вірності стріляти знизу вгору. Ось чому весь мур і виявився червоним. До стелі... Так що червоний колір угніздився десь глибоко-глибоко в мені” [1, с. 370-371]. Таким чином, естетичний світогляд митця виводиться письменником через психологічні мотивації, проблеми з червоним кольором виникають в асоціаціях зі смертю батька.

Пізнання головним героєм дійсності, суті речей і власне особистості митця Т. Егген вибудовує через руйнівне кохання, яке має відтінок заборонності та призводить до злочину. Саме цей злочин виявляється кульмінаційним, який формує очищення свідомості митця, позбавляє психологічних комплексів, допомагає простити близьких через власне каяття та відчуття провини.

Сігбйорн живе у громадянському шлюбі з Катріне. Їх стосунки можна схарактеризувати як ділові, з одного боку, з іншого ж – як братерсько-сестринські. Їм зручно разом, вони розуміють один одного, схожі за типами. Цей союз ґрунтується на спокої, пристрасть жодним натяком не простежується в їхніх почуттях. Оскільки в „І Цзін” немає нічого постійного, Т. Егген у гармонічні стосунки Сігбйорна і Катріне має внести хаос. Так у тексті з'являється Сільвія, як протилежність Сігбйорна й носій джерела хаосу.

Сільвія, самотня та вільна сусідка Катріне і Сігбйорна. В образі Сільвії поєднуються всі риси, які не те що не приваблюють, а навіть дратують Сігбйорна: „На витравленому блондиністому волоссі – „хімія”. Обличчя розмальовано так, що носа майже не видно, а лише мерехтять у зазорі між зеленими тіннями й коричневою підводкою очі та червоніє рот, який нагадує диван „Мей Уест” Далі. І воно як млинець кругле. Обличчя. Не дамочка, а карикатура... Вона виявляється середня на зріст носителька двадцяти зайвих кілограмів, два-три з яких припадають на груди... Одягається вона, схоже, в секунд-хенді. Нижче кофти на ній смужка чорної, не за сезоном в обличчю, спідниці, а далі – оковалки ніг, які неминуче привертають до себе увагу завдяки диковинному малюнку на колготках. Я відчуваю, як охопило спазмом голову...” [1, с. 126] Окрім несмаку

Сільвії, Сігбйорна відштовхує та лякає червоний колір на губах і нігтях ніг. Сільвія працює головою відділу в Міністерстві охорони природи.

Отже, в образі Сільвії простежується невідповідність легковажної зовнішності та солідної посади, яку вона обіймає. Ця невідповідність формує парадоксальну інакшість духовності Сільвії. Природність Сільвії зосереджена в генетичній сексуальності, яку не може ні зіпсувати, ані приховати культура сучасної цивілізації. Вона як об'єднує джерело у прагненні змінити світ, зробити його краще. Власною духовною інакшістю вона виокремлюється із загальноприйнятого та привертає увагу Сігбйорна, який закохується. Через призму кохання Сігбйорна відбуваються зміни у творчому мисленні, які зумовлюють пізнання дійсності через трансформацію давніх комплексів митця.

Подією, яка сприяла зародженню кохання Сігбйорна, в романі є східний танок живота Сільвії: „Саме головне у танці – свобода. Прагнення вирвати тіло з вузьких меж повсякденності та повернутися до джерел, до справжнього. А найважче – це відкинути ідеали й цінності Заходу” [1, с. 231]. Після танцю, коли Сігбйорн дуже збуджений накинувся на Сільвію, вона йому, звичайно, відмовила. Отже, Сільвія використовує традиційний метод пряника та батога: спочатку проковує власним ексгібіціонізмом, потім без попереджень і пояснень ставить крапку.

Як справжній закоханий, Сігбйорн здатен на подвиги заради ім'я коханої. Декоратор створює кухню, на його думку, справжній витвір мистецтва, яку хоче назвати „Сільвія”. Через кохання проходять естетичні відкриття особистості митця: „ Я так багато не помічав і зараз невимовно щасливий, що мені зустрілася ти і відкрила очі на манакальність моєї картини світу... завдяки тобі життя моє збрало необхідний поворот... Поставивши на об'єктивізм і помірність, я в реальності зневажив справжність, живість, биття життя... всі мої труди грішили стерильністю, від того й сам я стерильний, в смислі безплідний” [1, с. 321-322].

Отже, саме кохання спонукає декоратора переглянути свою колишню теорію, краще зрозуміти реальність, позбавитися досягнутих власних творчих надбань, щоб вийти на інший мистецький рівень: „...я перетворюся на художника. Я відійду від функціональності...я присвячу себе виявленню краси речей, їх суб'єктивної сутності...ти, істинна, красива, справжня жінка. У твоїх обіймах я зможу знайти всю красу, про яку тільки мрію” [1, с. 324-325]. Але, незважаючи на романтично мрійливий настрій, який сприяє розвитку творчої особистості декоратора, саме в період закоханості Сігбйорна Т. Егген вводить руйнівні для психіки злочинні мотиви про вбивство.

Автор зображує в романі бійку декоратора з таксистом. Сігбйорн намагався встромити ручку таксистові в око, як ніж. Але через те що таксист повернувся, ручка тирчала зі щоки нижче вилиці: перо увійшло на сантиметр, тобто пробило щоку і пришипило язик. Саме після

цього випадку в уяві Сігбйорна починають формуватися думки про безкорисне, або, якщо точніше, експериментальне вбивство: йому стає цікаво, невже людину можна вбити ручкою.

Думки Сігбйорна про вбивство автор трансформує у формування жорстокості у світогляді митця. Спочатку, для пізнання себе, декоратор вбиває борсука на дорозі. Цей випадок, на перший погляд, здається випадковим, але, оскільки митець побачив тварину задалегідь і, попри це, наїхав на неї, його потрібно тлумачити як своєрідний етап пізнання дійсності та себе для переходу на інший мистецький рівень. Отже, мертвий борсук стає твором мистецтва: „Я побачив сліди шин поперек чорно-білих смужок. Штрихова смерті. Знищення, яке несуть перекреслюючи одна одну, смужки. Я взяв тушку...Потім вирізав шматок покритишки, одколупав асфальт...і закріпив все це в алюмінієвій рамі” [1, с. 417].

Саме через випадок із борсуком Т. Егген ставить в іронічному зображенні проблему нерозуміння натовпу й художника. Коли декоратор показує інсталяцію замовнику, вона викликає емоційний протест: „– А ти збираєшся включити цього задохлика в смету?... – Це одиничний, оригінальний твір... – Я перший готовий визнати, що нічого не тямлю в сучасному мистецтві... Але на цього борсука ти мене не вломайш... Мені здається, ти зловжив кредитом довіри, що тобі видали” [1, с. 417-418]. Таким чином, на інтуїтивному рівні здорова психіка натовпу відмовляється приймати будь-який злочин генія, навіть якщо він приводить до мистецького пошуку і становлення.

Наступний крок самопізнання митця відбувається через випадкове вбивство. Сігбйорн запрошує Сільвію показати свій новий проект – це реставрація будинку відомого норвезького архітектора XIX століття у концептуальному світі надбань XXI століття. Декоратор хотів вразити кохану неосязністю свого генія, а насправді, у своєму захопленні освідчуючись у коханні, несподівано створив атмосферу згвалтування. Коли Сільвія намагалася втекти, вона впала на дуже небезпечних, до речі скляних, сходах і забилася головою на смерть.

Отже, Т. Егген створює ситуацію випадкового злочину: Сігбйорн власноручно не вбиває Сільвію, але через нього сталася її смерть. Автор нібито поступово підводить свого героя до усадкування родинних традицій. Як декоратор не хотів вирватися з кола сім'ї, йому начебто не дає зробити цього сама природа, його внутрішня суть. Сігбйорн у пізнанні власного „ego” через кохання не може зупинитися. Т. Егген вводить у роман мікрофілійний акт: „Поволі, зі страхом і трепетом я люблю її на голому матраці в спальні Йевера і не забуваю шепотіти їй слова втіхи. Мені здається, це дуже красиве прощання... Я непоганий коханець. На жаль, вона про це не встигла дізнатись раніше” [1, с. 459].

Після того, як декоратор досяг свого бажання ціною смерті іншої людини, він має діяти, на власну думку, як митець – створювати

красу: „Кохана моя, схоже, не доля тобі упокоїтися в освяченій землі... я придумав щось краще. Краще і красивіше. Збережу тебе навічно!” [1, с. 461]. Отже, істота Сільвія після смерті, слідом за борсуком, перетворюється на об'єкт – предмет мистецтва. Через кохання Сігбйорн пізнає дійсність на іншому рівні, оскільки розуміє, що спілкування з коханою як із формою, що позбавлена особистісних установок, переводить його мислення в новий вимір. Декоратор розпилює тіло Сільвії (звичайно, отримуючи мистецьку насолоду від ідеальних пропорцій), розкладає його у пластикові пакунки із формаліном і робить з нього камін. Отже, закоханий для своєї коханої зробив саркофаг, пам'ятник: „...мені пощастило сконденсувати саму суть Сільвії, що вона туг, замкнена в кімнаті на вічні часи... Шедевр у строгому сенсі слова, бо як гімн жіночому тілу він вічний, а його абстрактна еротичність сучасна... До мене подібного не робив ніхто. І не зробить. Жодна жінка протягом багатьох століть не вдостоювалася такого пам'ятника, як Сільвія” [1, с. 480-481].

Таким чином, Т. Егген зображує митця, який перетворив у своєму коханні та через своє кохання функціональний предмет інтер'єру на живу істоту мистецтва. У цьому романі автор підходить до проблеми співвідношення генія і злочину під іншим кутом. Він іронічно-критично зображує сучасну дійсність, але не ставить перед собою мету викривати недоліки суспільства, недосконалість мистецтва, проблеми у стосунках людей... Жодною мірою Т. Егген не дає підстав для засудження геніїв людства, не протиставляє добро і зло, не робить повчальних висновків та не підштовхує до цього читача. Письменник дає можливість простежити за психікою унікальних людей, виявляє певні риси їхньої несхожості на більшість, для того, щоб якось зрозуміти, пізнати та проаналізувати їх світогляд. Автор алегорично „ставити” своєрідне питання: яку неймовірною ціною людських зусиль утворюється мистецька сфера.

Письменник використовує колоподібну композицію – наприкінці роману герої повертаються в обставини й ситуацію, з яких починався твір. Сігбйорн живе з Катріне, як і раніше: хаос перейшов у свою протилежну іпостась, гармонію. У „Декораторі” Т. Егген реабілітує нарративні структури персонажів, інтриги, розв'язки, використовуючи романні моделі для зображення сучасного світу власним винахідництвом реальності мистецтва, митця в аурі злочину. Естетика мінімалізму, на якій ґрунтується твір, виявляється важко вловимим концептом, який передбачає нарративний мінімалізм, де редукція інтриги та персонажів зводиться до інтимного рівня.

Зовсім по-іншому вирішується питання про кару. Якщо в попередніх творах (П. Зюскінд, Ф. Достоевський, Стендаль) кара мала фатальну функцію фіналу, або синдрому кінця, то у Т. Еггена це символ нових можливостей, шанс морально звільнитися та перейти на інший мистецький рівень пошуку. Смерть Сільвії подолала естетичний комплекс червоного кольору Сігбйорна та допомогла простити власну матір. Постмодернізм оголосив про кінець Історії,

але творчість романістів нового покоління, до яких належить і Т. Егген, свідчить про кінець певної історичної доби постмодернізму. Вміщуючи свою мертву кохану Сільвію в камін, Сігбйорн, порушуючи всі канони християнської культури погребання, прирікає її на вічне існування примари, яка буде супроводжувати його скрізь і завжди.

Примарність, як і мінімалізм, форма опору часу. Таким чином, автор винаходить життя з примарами образів у світі, де панує іконічна логіка, де присутність і відсутність поєднуються у віртуальності, що є її характерною рисою сучасної літератури, її ознакою самого життя.

1. *Егген Т.* Декоратор. – СПб.: Амфора, 2004. – 511 с.
2. *Иткин В.* „Норвежские критики называют меня „хронистом постмодернизма“ // Книжная витрина. – 2005. – № 14. – С. 3.
3. *Le roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies.* – P.: Prétexste, 2004. – 123 p.

Summary

In the novel „the Decorator” are shown such categorian aspects of art critic as : poetical invention of an image of reality, overcoming of the syndrome of „end” (2000), documentary analysis of objects and happening, aesthetics of minimalism, blur of genre, dialogue with science and art of past, an attempt to cognize and to understand the reality, concept author/author.

In „the Decorator” the author Turgvin Eggen rehabilitates the narrative structures of the personages, the intrigues and the dénouements, using the novel models for representation of the actual world by his own invention of the reality of the art and of the artist in the aura of crime. The aesthetics of the minimalism, on which in based the novel, is a difficultly detectable concept, which suppose narrative minimalism, where the reduction of the intrigue and of the personages is reduced to the intimate level.

Keywords : Eggen, art critic, aesthetics of the minimalism, artist, crime.

Стаття надійшла до редколегії 18.10.2007