

ПОЕТИКА. ІМАГОЛОГІЯ

УДК 82-312.8

Наталія Висоцька

МІСТИЧНЕ ЯК ПРИЙОМ: ПОСТМОДЕРНІ ПРИМАРИ ХАЙГЕЙТСЬКОГО ЦВИНТАРЯ

Ставиться питання про місце і функції містичного у сучасному (зокрема, постмодерністському) тексті. З урахуванням множинних аспектів, що їх можна виокремити у категорії містичного, аналізується її (не)сумісність із засадними філософсько-естетичними підвалинами постмодернізму. Слушність зроблених спостережень перевіряється на матеріалі двох текстів, створених протягом останніх років у межах різних національних літератур – російської (есе „Цвинтарні історії” Б. Акуніна / Г. Чхартішвілі, 2004) та американської (роман „Її жахлива симетрія” О. Ніффенеггер, 2009). Їхнє зіставлення виправдано спільністю локусу (Хайгейтський цвинтар у Лондоні). Якщо російський автор використовує поетику містичного у цілях деконструювання ідеологічного наративу недавнього минулого, то письменниця зі США послуговується нею (бодай в іронічно зниженому ключі) для ствердження „вічних” цінностей західної цивілізації. Виступаючи у сучасному тексті радше як прийом, ніж як світогляд, містичне водночас не втрачає остаточно своєї магії.

Ключові слова: містичне, постмодернізм, великий наратив, Хайгейтський цвинтар, примара, Б. Акунін, О. Ніффенеггер.

Словосполучення „поетика містичного” спонукає до розуміння останньої категорії як онтологічно-естетичної. В такому сенсі присутність містичного у літературі має сприйматися не як поза-історична постійна даність, а як змінна величина, параметри котрої визначаються загальним *Zeitgeist* – настроєм і духом епохи. У статті досліджуються конкретні варіанти використання поетики містичного у сучасній літературі, що, своєю чергою, ставить завдання спробувати, хоча б у першому наближенні, з’ясувати амбівалентні відношення між зазначеною категорією та теорією і практикою постмодернізму. Постановці цього питання присвячено першу частину статті. У другій розглядаються способи і цілі введення містичного у художню тканину двох текстів останніх років – фрагмента з „Цвинтарних історій” російського автора Б. Акуніна / Г. Чхартішвілі (2004) та роману „Її жахлива симетрія” американської авторки О. Ніффенеггер (2009). Обрання для аналізу саме цих творів зумовлено спільністю локусу – в обох дія відбувається на славнозвісному Хайгейтському цвинтарі у Лондоні, що, з одного боку, сприяє актуалізації містичного компоненту, а з іншого – дозволяє більш рельєфно виокремити відмінності у його застосуванні.

Отже, аж ніяк не ставлячи собі за мету в межах короткої статті

вичерпати проблематику „містичне і постмодернізм”, висловимо з цього приводу кілька попередніх припущень. По-перше, одразу зауважимо, що поняття „містичного” вживається у сучасному літературознавчому дискурсі як у вузькому, так і у дуже широкому сенсах. Якщо перший з них має на увазі „пряме спілкування душі з Богом” [12, с. 1306], або „пряме, інтуїтивне переживання Бога через об’єднувальну любов” [10, с. 214], то другий надає простір для цілої низки значень і тлумачень, що пов’язують містичне з трансцендентним, окультним, таємничим, надприродним, потойбічним тощо. У контексті нашої теми варто звернутися до обох зазначених семантичних полів. Про містичне у вузькому розумінні йдеться у впливовій розвідці Керолайн Сперджен „Містичне в англійській літературі”, написаній ще 1913 р., але неодноразово перевиданій відтоді (востаннє – у 1997 р.). Для Сперджен ядром містичного світосприйняття виступає впевненість у тому, що „під розмаїттям криється єдність”. Вона визначає містичний світогляд як такий, що ґрунтується на „інтуїтивному або отриманому через власний досвід переконанні у єдності, тотожності, ідентичності всього” [13, с. 8]. А ця віра, своєю чергою, веде до думки, що все навколо нас – це форми або прояви єдиного божественного життя. Його феномени непостійні та плінні, тоді дух, що просякає їх, – безсмертний та вічний. Для містика інтелект слугує знаряддям пізнання матеріальних речей, натомість світ духовний можна пізнати виключно шляхом ототожнення з ним. Осягнути божественне можна лише ставши ним. Ці погляди базуються на „відчутті”, переживанні, інтуїтивному внутрішньому „знанні”, а відтак не можуть адекватно бути передані тим, хто не мав подібного досвіду. Проте, як слушно помітив В. Джеймс, навіть люди, далекі від таких переживань, заражені „мікробом містики” – інакше оповіді про різні види містичного досвіду не користувалися б упродовж століть незмінною популярністю. Водночас принципова „невимовність” містичного досвіду спричинила потребу в розвитку особливої символічної мови як інструменту для комунікації. Таким чином, „справжній містик у повному сенсі слова – це той, хто „знає”, що в центрі всього існування під розмаїттям існує єдність, і знає це найбільш досконалим способом – бо він відчув це” [там само, с. 14]. Такими „дійсними” містиками в англійській літературі Сперджен визнає лише Блейка та Вордсворта, тоді як у інших письменників містичне представляє тільки одну, нехай дуже важливу, барву їхньої творчої палітри.

Американський священник-кармеліт Ернест Ларкін пропонує відрізнити більш загальний і часто неясний стан розчинення у „всесвітній Душі” від чіткішого відчуття єднання з особистим Богом; перший тип містичних переживань він називає стосунками „Я-Воно”, другий – „Я-Ти” і, відповідно, відносить літераторів-містиків до однієї чи другої категорії.

Не занурюючись надто глибоко у видозміни містичного, спробуємо розібратися, як співвідноситься його „автентична” іпостась із підвалинами постмодернізму. Мабуть, перше, що впадає в очі, – це

несумісність уявлення про безпосереднє переживання Бога з постмодерною відмовою від „великих наративів”, серед яких Богу як улюбленому концепту людства належить почесне місце. У постмодерністській версії Богу не дано навіть велично померти; він, як констатує Д. Бартельм у новелі „Наприкінці механічної доби”, просто „йде геть з божевільно чарівною посмішкою на світлому обличчі” [9, с. 66], щоб за допомогою лічильника підрахувати кількість витраченої милості... Пародійно-іронічний модус буття як єдино можливий у світі, позбавленому аксіологічних орієнтирів, суперечить глибокій серйозності містичного переживання, що прекрасно розуміє, зокрема, бібліотекар-вбивця у еківському „Йменні троянди”. Далі, постмодерна децентрація світу і наративу начебто паралізує здатність людини відчувати крізь зовнішнє „розфарбоване віяло” розмаїтого світу матеріальних речей їхню засадну єдність. У „кліповій” свідомості постсучасності ієрархічно неупорядковані фрагменти розпорошеної дійсності, реальні та віртуальні, не бажають складатися в єдине ціле, одухотворене внутрішнім смислом, таким очевидним для містика. Ці принципові моменти нібито заперечують можливість як містичного переживання, так і його літературного відбиття в ареалі постмодерністської чутливості. Проте все не так просто. Адже у дещо іншій площині між цими різноспрямованими світоглядними векторами виникають точки перетину. Йдеться про інтуїтивну природу містичного знання, що несподівано виявляється суголосною постмодерністській епістемологічній непевності. Ставлячи під сумнів достовірність наукового знання, спроможність раціо пізнати світ за допомогою даних природничих наук та аналітики, постмодерністи доходять висновку, що „найбільш адекватне осягнення дійсності доступне не природничим або точним наукам чи традиційній філософії, яка спирається на систематичний формалізований апарат логіки з її суворими законами взаємозв'язку між посилками та наслідками, а інтуїтивному „поетичному мисленню” з його асоціативністю, образністю, метафоричністю і миттєвими ревелюціями інсайту” [8, с. 263].

Як примирити ці суперечливі сигнали? Мені здається, що тут у гру вступає розширена і водночас знижена інтерпретація містичного, та його аватара, що здавна завоювала сферу масової культури, матеріалізуючи у моторошних образах жахи, побоювання, збентеженість колективного несвідомого. Нині, в добу неймовірного ускладнення суспільних зв'язків та розгортання глобальних процесів, що унеможливають їхнє безпосереднє осягнення, підштовхуючи розгублену (під)свідомість до містифікування, спостерігається активне зміцнення позицій містичного в „низових” культурних формах. Сегмент, заповнений вампірами та перевертнями, парапсихологічними явищами й спекуляціями на псевдо-релігійні теми, невпинно розширюється у всіх масових видах мистецтва. А тепер візьмемо до уваги відому схильність постмодерністської філософсько-естетичної моделі, висловлюючись хрестоматійними вже словами Леслі Фіддлера, „долати прірви й наводити мости” між різними ярусами культури. Стає

очевидним, що через пористість кордонів між ними постмодерністська література всіх рівнів виявляється вразливою до містичних тенденцій, які в залежності від мети та творчої особистості автора втілюються і функціонують у безлічі індивідуальних версій. Загалом, містичне перестає бути способом самовідчуття у світі, трансформуючись на формальний художній прийом. Але – і в цьому неоднозначність ситуації – ця метаморфоза не абсолютна. Так само, як у широко цитованому прикладі Умберто Еко постмодерністський закоханий, відсторонюючи та опосередковуючи своє визнання попереднім культурним досвідом, все-таки досягає мети – освідчується „предмету” у своїх почуттях, так і постмодерністський автор, зухвало оголюючи прийом, іронічно посміхаючись разом із читачем через неймовірність містичного переживання у світі хай-тек, водночас натякає на неможливість його остаточного усунення з обріїв сучасної людини. Так знову спрацьовує засаднича формула постмодернізму – „не або-або, а і-і”. Так реалізується глибоко прихована за скепсисом заповітна мрія пост-сучасності про наявність за пласким екраном повсякдення інших, об’ємніших вимірів.

Подивимося, як ці більш-менш умоглядні міркування реалізуються у художній практиці сьогодення. Обидва тексти, обрані як ілюстративний матеріал, можна віднести до так званої середньої літератури або белетристики. Книжку „Цвинтарні історії”, що складається з шести частин, написала одна людина, але в неї два автори – літературознавець Григорій Чхартішвілі та його alter ego, белетрист Борис Акунін. В есе першого відтворені враження автора від відвідання кладовищ у різних країнах світу (Росія, Велика Британія, Франція, Японія, США та Ізраїль); новели другого розквітчують ці враження за допомогою багатой акунінської фантазії. Відповідно, кожна частина містить есе та новелу. З огляду на внутрішній стрижень „історій”, який утворюють роздуми реального автора про смерть, цілком природно, що містичні мотиви є для збірки наскрізними, набуваючи різного національного забарвлення в залежності від місця дії. Відтак, Г. Чхартішвілі пропонує читачеві своєрідну класифікацію типів смерті („забута”, „красива”, „нагла”, „оптимістична”, „нестрашна”), тоді як Б. Акунін вишиває по запропонованій канві химерні візерунки. При цьому художню фактуру есеїстично-новелістичної пари скріплюють майстерно „вшиті” в текст „ниточки”, завдяки яким забезпечується рецептивна цілісність різножанрового диптиха. Різновид смерті, з яким стикається відвідувач на Хайгейтському цвинтарі, створеному і „заселеному” мерцями у солідну та фарисейську вікторіанську добу, слушно характеризується письменником як смерть „благопристойна”. Парна до цього есе новела має назву „Матерія первинна”, що з моторошною іронією відсилає до постаті її „героя” – похованого у Хайгейті засновника марксизму. Розмірковуючи про парадокси історії, Чхартішвілі вказує на центральність Марксового поховання для найбільш респектабельного, але занепаłego з часом цвинтаря Британії: „Вже сьогодні могильник

капіталізму є головним годувальником для своїх сусідів-експлуататорів. Саме до нього, грізного бороданя, приїзять делегації та індивідуальні прочани. І кожний сплачує цвинтареві за вхід” [1, с. 58]. Далі есеїст плавно переходить до легенд та переказів про хайгейтських вампірів, успішно створюючи зловісну, лячну атмосферу – „день переходив у вечір, від могил повівало холодом, над кам’яними брилами починав клубитися туман...” [там само, с. 65]. У цьому обрамленні цілком ймовірною виглядає поява з-за куців „низкорослого приземкуватого старого з бульдожими бриластими щоками та кволим підборіддям”, якого ще секунду тому там не було. Оповідач похапцем залишає цвинтар, прискорюючи кроки пустинною алеєю. Таке закінчення есе забезпечує логічний перехід до новели, яка починається, власне, з того самого моменту – втечі російського письменника з кладовища, але презентованого тепер з точки зору привида Карла Маркса, який виступає фокалізатором. Виявляється, що у потойбічному житті теоретик наукового комунізму існує у вигляді вампіра, якому, зазвичай, необхідно підживлюватися теплою кров’ю – адже матерія первинна! Очевидно, побоювання оповідача есе були небезпідставні – саме його Мавр намітив черговою жертвою...

За допомогою шокового сюжетного ходу дуалістичний автор з притаманною йому грацією та дотепністю вписує свою цвинтарну віньетку в магістральне річище російського постмодернізму. У пострадянських умовах роль центрального „великого наративу”, від влади якого треба було звільнитися, відігравав не західний логоцентризм, а рідна комуністична ідеологія, безпосередньо причетна до формування радянської тоталітарної системи з притаманним їй трагічним абсурдом. Саме її розвінчання стало підґрунтям безлічі літературних, живописних, театральних і кінотекстів, зарахованих знавцями у графу „постмодерністських”. Не дивно, що однією з характерних рис російської версії постмодернізму фахівці називають якраз „підвищену „політизованість” (Н. Маньковська, І. Скоропанова) або сильну „ідеологічну” складову (М. Берг). Погоджуючись із цими спостереженнями, вітчизняна дослідниця Г. Мережинська уточнює, що „російський постмодернізм, особливо на ранніх стадіях свого розвитку, мислив себе як систему, протилежну соцреалізму, таку, що руйнує його ідеологічний дискурс” [5, с. 105]. Улюбленим прийомом деконструювання тоталітарно-соціалістичних кодів, поруч із гротеском і гіперболою, трагіфарсом і алогізмом, стала також демонізація культових постатей колишньої панівної ідеології, насамперед Леніна і Сталіна. Чому б і Марксу-вампіру не посісти своє законне місце у шерегу скинутих екс-кумирів? На перший погляд, читача підштовхують до прямолінійно-алегоричного тлумачення – Маркс вампір тому, що розроблена ним теоретична система при спробі втілити її на практиці призвела до масових кровопролитів. Що ж, таке прочитання, зазвичай, має право на існування у поверхневому інтерпретаційному шарі. Але Чхартішвілі / Акунін – надто тонкий літератор, щоб обмежитися цією, достатньо грубою алегорією.

Повернемося до тексту, щоб побачити, як саме ведеться елегантна гра з претекстами – вченням та біографією Карла Маркса.

Гротесково-комічний ефект досягається переплетенням двох дискурсів, зазвичай віддалених у свідомості один від одного – „вампіричного”, добре знайомого читачеві з безкінечних маскультових варіацій на готико-романтичний мотив „Дракули”, та марксистського, нині пізнаваного лише для старших поколінь. У тексті активно використовується достеменно відома колишнім представникам виду *homo soveticus* фактографія, що слугувала каркасом для побудови марксоцентричної міфології, – домашні прізвиська членів родини, стосунки між Марксом та його політичними опонентами, вивчені з юності ідеологічні штампи тощо. Вилучені зі звичного контексту і вміщені у новий, несподіваний та епатажний, вони „одивнюються”, змінюють семантику, в результаті чого відбувається демонтаж сталої системи кодів. За текстом, вождю світового пролетаріату аж ніяк не однаково, чию кров пити – принципову роль відіграють ідейні позиції „донора”. Тому росіяни для Маркса – „чудова, апетитна нація”, смачніші за них хіба що північні корейці... Так само втішає привида і той факт, що обраний ним об’єкт (як ми пам’ятаємо, це сам автор) – нехрещений і був колись членом ВЛКСМ. Адже Маркс уже мав негативний досвід – напившись крові першого-ліпшого буржуа, він починає сумніватися у доцільності свого життя. „Навіщо ж тоді він витратив стільки років і стільки сил, щоб наблизити криваве торжество соціалістичної революції?” [1, с. 68]. Проте могутня воля бере гору над отрутою буржуазності, і „далі Мавр став більш розбірливим у виборі їжі”. Крізь цю своєрідну „кровососну” призму представлено всю історію комуністичної ідеї упродовж майже півтора століть, що минули після смерті Маркса, – її скромні початки, її тріумфальну ходу, коли різноплемянних делегацій було море, насичення не являло жодних проблем, і кожний укушений виносив з Хайгейту частку великого Карла – отож марксизм і закрокував світом! Але, розмірковує Маркс, справу пролетаріату зрадили – це він помітив ще коли члени комуністичних делегацій вдягли коштовні габардинові пальта, і їхню кров стало майже неможливо відрізнити від крові якогось банкіра... А далі трапилася катастрофа – джерела добротної, ідейно витриманої крові практично пересохли. Тому поява росіянина сприймається вампіром як дар Божий – тим більше, що він такий само лисуватий і з борідкою, як той інший, що колись відвідав могилу Маркса. „Ах, яка в нього була кров! В міру гостра, з пікантною гірчинкою, трохи охолоджена. Мавр здобрів її своїми ферментами, і вона закипіла, запінилась, помчала по артеріях” [там само, с. 74]. В останню мить, коли жертву, здається, вже ніщо не врятує, вампір зупиняється – він відчув відразливий запах, породжений неприйнятними для Маркса фактами біографії автора: сувора догана з занесенням, регулярна несплата членських внесків, не за того голосував на виборах, а ще й спав на лекціях в Університеті марксизму-ленінізму! Внутрішньо неспроможний задовольнити спрагу кров’ю такого „мерзенного

ліберала”, Мавр змушений погодитися на сурогат – вкусити лисицю, яких на цвинтарі розвелася сила силенна...

Отже, запропонувавши оригінальне, буквально-гротескове прочитання метафоричного гасла марксизму про привид, який блукає Європою, автор скористався з містичного елемента (потойбічне існування, вампіризм) із метою надати гірко-іронічний, позначений чорним гумором коментар до цілого комплексу ідей і уявлень нашої не дуже далекої історії – від самих положень наукового комунізму до спроб їхнього практичного втілення, що зазнали краху, але перед тим встигли понівечити безліч людських життів. Спосіб функціонування прийому, до речі, підтверджує правоту того ж Маркса – „Людство, сміючись, розстається зі своїм минулим”...

У романі О. Ніффенеггер „Її жахлива симетрія” зустрічаємо багато тих самих топографічних маркерів та реалій, які згадує Чхартішвілі / Акунін – від загального плану Хайгейтського цвинтаря і детального переліку його відомих пам’ятників та надгробків (у тому числі, Марксового) до лисиць, які вночі відчувають себе володарками спустілого простору. Це природно – адже авторка, крім того, що вона є американською письменницею та мисткинею, ще й водить екскурсії по Хайгейту. Дія її нового роману відбувається якщо не на самому цвинтарі, то у будинку поруч із ним; на кладовищі працює екскурсоводом один із головних персонажів. Закономірно, що текст Ніффенеггер також може похвалитися власним хайгейтським привидом, хоча зовсім іншим, ніж у її російського колеги. Цю роль відведено померлій жінці – вмираючи, вона заповідає свою квартиру на межі Хайгейта небогам-двійнятам зі США, дочкам власної сестри-близнючки. Коли дівчата переселяються до Лондона, привид тітки Елспет (а насправді – їхньої матері Едвіни, бо колись сестри помінялися життєвими ролями) дедалі активніше втручається в їхні життя, насамкінець віднімаючи тіло в однієї з власних дочок і народжуючи дитину від свого колишнього коханця. Здавалося б, найпридатніше місце для твору з таким сюжетом – найнижча за рангом полиця у книгарні. Проте перед нами не низькопробна халтура, а явище літератури. Це доводить чутливість авторки до найтонших нюансів людських взаємин, лаконічний і водночас природний діалог, своєрідне почуття гумору, а ще здатність по-натуралістичному скрупульозно відтворювати надприродні стани та явища, надаючи їм моторошної вірогідності. Ця риса обдарування Ніффенеггер виявилася ще в першому її романі, „Дружина мандрівника у часі” (2003), який став світовим бестселером і був екранізований (див. [2]). Вже на другій його сторінці читач змушений „відкласти недовіру” (С. Кольридж), підкорений невимушеною легкістю і природністю, з якою йому розповідають про мандри у часі. Так само у процесі знайомства з новим твором йому не залишається нічого іншого, як повірити у життя після смерті – настільки докладно, по етапах, із безліччю найменших чуттєво-інтелектуальних подробиць відтворено спосіб існування примари, її самовідчуття у світі, її спроби, спочатку невдалі, а потім

успішні, налагодити контакт із живими. Але навіщо талановитому літераторові ці сумнівні ігри з потойбіччям? Особливість творчого методу Ніффенеггер, також помітна з початку її письменницької кар'єри, полягає у прагненні авторки говорити про найпростіші, навіть найтривіальніші – і водночас найважливіші – речі у людському житті, насамперед кохання, через посередництво сміливих, точніше, фантастичних сюжетних метафор. У „Дружині...” такою метафорою були подорожі в часі, у „Її жахливій симетрії” – загробне існування. Видається, що вторгнення у життєву емпірику елементу трансцендентальності допомагає авторці увиразнити власні міркування про сутність, дивовижність і потужність кохання, про (інколи руйнівну) владу минулого, водночас підтверджуючи давно зафіксовану в культурній пам'яті західної людини наявність зв'язку між пристрасною та містикою (див. [7, с. 134–162]).

На містичну складову натякає вже назва роману; адже „жахлива симетрія” (*fearful symmetry*) – це рядок з ушлявленої поезії „Тигр” наймістичнішого з англійських поетів, Вільяма Блейка. У більшості українських та російських перекладів відтінок „страху”, як правило, зникає, хоча для поета здатність Вищої сили створити істоту не лише гармонійну та досконалу, а й таку, що вселяє жах, безсумнівно, мала значення. Авторка переносить цю характеристику на героїню, причому обидва заявлені у назві концепти – „симетричності” та „жаху” – майстерно вплетені у текст через використання двох архетипно-міфологічних комплексів.

Ідея „симетричності” знаходить втілення насамперед у топосі близнюків, що слугує у романі й сюжетно-, і смислотворчим лейтмотивом. Мало того, що серед персонажів їх аж дві пари (матері й дочки); двійництво підкреслюється і на інших мікрорівнях тексту (лінія Мартін – його син) аж до антропонімичного. Так, імена дівчат-близнят Юлії і Валентини, можливо, запозичені з комедії В. Шекспіра „Два веронці”, де у самій розстановці дійових осіб та фабульних перипетіях задіяна перехресна дзеркальність, лунають нотки андрогінності. Щодо центрального чоловічого образу, то його прізвище, Феншоу, навмисно чи ні відсилає до першої романної спроби Н. Готорна під цією ж назвою (1828), де, за спостереженням американців, мотив двійництва відіграє суттєву роль. Так, характеризуючи головного героя, М. Коренева одразу ж коригує себе – адже йдеться радше про двох героїв, „двійників-антиподів Феншоу та Волкотта, яким Готорн надав риси власної натури” [4, с. 40]. В результаті обраний О. Ніффенеггер досить штучний хід дозволяє їй розгорнути ціле віяло архаїко-міфологічних, фольклорних і літературних (зокрема, (перед)романтичних) асоціацій, пов'язаних із двійництвом і дзеркальністю, а через них – із суперництвом близнюків як різновидом амбівалентних стосунків любові-ненависті між сестрами / братами (т. зв. *sibling rivalry*).

Як відомо, міфологія близняцтва має прадавні коріння, уособлюючи філософську діалектику єдності протилежних / конфлікту

ідентичних начал, і представлена у багатьох світових міфологічних системах. Водночас сучасна авторка не просто модернізує „архаїчні уявлення про взаємну ворожнечу близнюків” [3, с. 174], архетипово представлена в біблійних парах Каїн-Авель, Іаков-Ісав тощо. У контексті нашої проблематики важливо, що у тексті американської письменниці актуалізовано також містичне забарвлення близнюкового міфу, вкорінене у відчутті „неприродності” їхнього народження, через яке двійнята сприймаються як „небезпечна та смертоносна сила” [там само, с. 175]. З огляду на конкретику змісту роману, цікавим видається зауваження В.В. Іванова, що таке уявлення поширюється і на їхніх батьків, особливо мати. Очевидно, Ніффенеггер майже буквально дотримується архаїчної моделі, згідно з якою „самі близнюки і їхня мати розглядалися як істоти, дотичні до надприродної сили, які стали її носіями” [там само]. Як слушно узагальнює іменитий дослідник, „тема близняцтва у подальшій культурній традиції пов’язується з темою двійника людини (або його тіні) [там само, с. 176]. Відігравши істотну роль у літературі європейського романтизму, вона вже в наш час посіла почесне місце у поезиці постмодернізму, що ще раз демонструє текст Ніффенеггер.

Щодо семи „жахливості”, вона щедро представлена у творі як на сюжетному рівні (подієве тло включає декілька смертей і воскресінь, існування у вигляді примари, душевну хворобу тощо), так і через атмосферу, уподібнену готичній. Для її реалізації застосовано поширений у фольклорі та літературі (знову-таки, передусім готичній та романтичній) мотив „загробного кохання”, що в образній формі передає базове для західної культури відчуття нерозривності Еросу й Танатосу, вербалізоване, зокрема, Д. де Ружмонном як несвідоме прагнення закоханих до смерті [7, с. 44]. Топос явлення померлого нареченого / нареченої своєму (живому / живій) коханому / коханій чи то з добрими, чи то з загрозливими намірами зустрічається в народних баладах різних країн; з могутньою життєстверджувальною силою він використаний Й.В. Гете у „Корінфській нареченій” (1797), не раз експлуатувався європейськими та американськими романтиками (особливо Е. По), а на ближчому до нас етапі розвитку літератури складає сюжетне ядро таких різних за задумом та поетикою творів, як „Пісня тріумфального кохання” І.С. Тургенєва (початок 1880-х рр.) та „Театральна історія” А. Франса (1903). У розмові про роман Ніффенеггер особливо доречно згадати новелу Е. По „Морелла”, де, як і в сучасній авторки, померла мати повністю перевтілюється у доньчину плоть. Своєрідну „матрицю” новочасної розробки мотиву запропонував О.С. Пушкін у вірші „Заклинання” (1830), де з властивою йому ліричною проникливістю поет схопив і передав квінтесенцію суперечливої суміші жаги й жаху, яка супроводжує виклик коханої тіні. Ліричний герой не виключає, що вона може з’явитися не як „далека зірка” чи „легкий звук”, а й як „жахливе видіння” – проте це не зупиняє його еротичного пориву [6, с. 194]. Ніффенеггер деромантизує традиційний тоpos, пропонуючи читачеві осучаснено-іронічну версію

того, як саме в реальності може здійснитися гаряче бажання закоханого. Вона вдається для натуралізації, навіть фізіологізації оповіді, наповненої неоконкретними деталями та порівняннями. Елспет, ожила у новому тілі, викликає у коханого відразу; її стегна холодні, „наче м'ясо з рефрижератора у крамниці Сейнсбері”, подих „смердить, як зіпсована їжа”, або як „їжачок, котрого він знайшов мертвим у системі опалення”, руки схожі на „погано керованих роботів” [11, с. 365]. Зниження первинно піднесеного містичного мотиву, з одного боку, відповідає загальній тенденції постмодернізму щодо поводження з культурним тезаурусом минулого, а з іншого - підтверджує думку авторки, переконаної, що смерть не повинна перешкоджати життю.

Знайдені Ніффенеггер наративні та поетикальні рішення органічні для її художнього світу і підкріплюють презентовані на інших текстуальних рівнях засадничі концепти твору. Нібито буденна, реалістична оповідь у трьох частинах, розбита на короткі фрагменти з начебто невинними, нейтральними назвами, однак передає настрій очікування чогось дивного й страшного, такого, що англійською мовою передається епітетом „uncanny”. У самому „повітрі” роману розлита готовність до надприродного. Створенню цього ефекту сприяє ритмічна організація тексту – хоча дія розвивається у хронологічній послідовності, наратив не плавний, а стрибкоподібний, він просувається вперед не суцільною хвилею, а дозами, квантами, що насторожує читачку, налаштовуючи її на зустріч із чимось непередбачувано-жахливим. Окрім того, назви деяких розділів („Дзеркальні близнята”, „Дихати”, „Вітаміни”) повторюються через певні проміжки, циклізуючи оповідь і оприявнюючи симетрію, задекларовану в заголовку, ще й у наративній площині. Так, останній розділ роману цілком очікувано має назву „Кінець”, але річ у тім, що так само – і це вже парадоксально – названо й перший розділ. У такий спосіб стираються звичні грані між початком і кінцем, життям і смертю, мерцем і немовлям; стверджується дорогоцінне для письменниці уявлення про нерозривність, єдність і вічність цих начал, просякнутих любов'ю. Безтілесна Валентина летить у вирій лондонського неба, відчуваючи невимовну втіху: „Вони пролетіли над парком Ватерлоо, покружляли над Хітом, і далі, і далі, аж поки не досягли Темзи і не полетіли уздовж річки на схід, повз Парламент і Вестмінстерський міст, повз Набережну, Лондонський міст, Тауер, все далі й далі. Валентина міцно трималася за свою ворону. Кошеня мугикало їй у вухо. „Я така щаслива”, подумала вона з подивом. Сонячні промені пройшли крізь привидів, не затьмарившись, і тінь від ворон впала на річку” [там само, с. 399]. І ми, читачі, відкривши начебто типовий зразок масової книжкової продукції, непомітно для себе опиняємося у колі піднесених містичних переживань, здавалось б, чужих сучасній словесності...

Таким чином, містичне, нехай у модифікованих, часто травестованих формах, відчувається досить впевнено у поетикальному арсеналі сучасної літератури. Зокрема, у розглянутих текстах звернення до нього слугує не лише сенсаційною поступкою смакам масового

читача, а й зняряддям деконструювання значущих наративів минулого. Якщо для російського автора таким наративом є комуністична ідеологія в її марксистському варіанті, то письменниця зі США працює з архаїчними комплексами близнюків та „потойбічного кохання”, підхопленими романтиками. Разом з тим, як це не парадоксально, елементи містики сприяють не лише розвінчанню, а й ствердженню „вічних” цінностей західної цивілізації. Відтак, виступаючи у сучасному тексті радше як прийом, ніж як світогляд, містичне водночас не втрачає остаточно ореолу чарівності, яким людство оповивало його здавна.

1. Акунин Б. / Чхартишвили Г. Кладбищенские истории / Б. Акунин. – М. : Колибри, 2004. – 236 с.
2. Висоцька Н.О. Хронозміщення як метафора у романі О. Ніффенеггер „Дружина мандрівника у часі” / Н.О. Висоцька // Хронозрушення: концепції нелінійного часу у свідомості, культурі та літературі : зб. наук. праць. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2007. – С. 40–48.
3. Иванов В.В. Близнечные мифы / В.В. Иванов // Мифы народов мира : энциклопедия. Т. I. – М., 1980. – С. 174–176.
4. Коренева М.М. Натаниэль Готорн / М.М. Коренева // История литературы США. Т. III. Литература середины XIX в. (поздний романтизм). – М. : ИМЛИ РАН. Наследие, 2000. – С. 26–113.
5. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм / А.Ю. Мережинская. – К. : КНУ им. Тараса Шевченко, 2004. – 235 с.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 томах. Т. 3. / А.С. Пушкин. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – 551 с.
7. Ружмон Д. де Любов і західна культура / Дені де Ружмон і пер. Я. Тарасюк. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
8. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М. : Интрада, 1996. – 317 с.
9. Barthelme D. At the End of the Mechanical Age / Donald Barthelme // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання. – Миколаїв : Видавництво МДГУ ім. Петра Могили, 2002. – С. 61–67.
10. Larkin E. Mysticism in Literature [Електронний ресурс] / Larkin Eric // New Catholic Encyclopedia. – 2003. – Р. 214–216. Режим доступу : carmelnet.org/larkin/larkin_049.pdf.
11. Niffenegger A. Her Fearful Symmetry / Audrey Niffenegger. – N.Y. : Scribner, 2009. – 405 p.
12. The Shorter Oxford English Dictionary. – Oxford : Clarendon Press, 1959. – 2515 p.
13. Spurgeon C. Mysticism in English Literature / Caroline Spurgeon. – Kessinger : Publishing's Rare Reprints, 1997. – 168 p.

Аннотация

Ставится вопрос о месте и функциях мистического в современном (в частности, постмодернистском) тексте. С учетом множественных аспектов категории мистического анализируется ее (не)совместимость с

основополагающими философско-эстетическими принципами постмодернизма. Справедливость произведенных наблюдений проверяется на материале двух текстов, созданных на протяжении последних лет в рамках двух разных национальных литератур – российской (эссе „Кладбищенские истории” Б. Акунина / Г. Чхартишвили, 2004) и американской (роман „Ее ужасная симметрия” О. Ниффенеггер, 2009). Их сопоставление оправдано общностью места действия (Хайгейтское кладбище в Лондоне). Если российский автор прибегает к поэтике мистического в целях деконструкции идеологического нарратива недавнего прошлого, то писательница из США использует ее (пусть в иронически сниженном ключе) для утверждения „вечных” морально-психологических ценностей западной цивилизации. Выступая в современном тексте скорее как прием, нежели как способ видеть мир, мистическое в то же время не утрачивает окончательно своей магии.

Ключевые слова: мистическое, постмодернизм, великий нарратив, Хайгейтское кладбище, призрак, Б. Акунин, О. Ниффенеггер.

Summary

The paper addresses the place and functions of the mystic in present-day (particularly, postmodern) texts. Taking into account multiple aspects of the mystic, its (in)compatibility with postmodernism’s fundamental philosophical and esthetic tenets is explored. The validity of the author’s observations is verified through the study of two recent texts belonging to different national literary traditions – Russian (Boris Akunin / Grigory Chkhartishvili’s essays Cemetery Stories, 2004) and American (Audrey Niffenegger’ Her Fearful Symmetry, 2009). The comparison is legitimized by their identical settings (Highgate cemetery, London). The Russian writer relies upon the poetics of the mystical to dismantle the soviet ideological narratives, while the US author deploys it (albeit in ironic vein) to re-affirm „perennial” Western values. Operating in contemporary texts as a technique rather than specific perception of the world, the mystic, however, retains a measure of its magicī.

Key words: the mystic, postmodernism, great narrative, Highgate cemetery, ghost, Boris Akunin, Audrey Niffenegge.

Стаття надійшла до редколегії 7.10.2010 р.