

РОМАН САЛМАНА РУШДІ “ЛЮТЬ”: ПСИХОАНАЛІТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ

Психоаналітичне прочитання роману С. Рушді “Лють” виявляє глибинні пласти художності та приховані сенси. Особливу увагу приділено образу головного героя, який керується почуттями і схильний до насильства внаслідок психологічної травми.

Ключові слова: істерія, невротик, Інший, травма, одиничність, уявне, символічне, вибір

Khrystyna Drohomiretska. Salman Rushdie's Novel "Fury": Psychoanalytic Reading

Psychoanalytic reading of Salman Rushdie's novel "Fury" reveals deep layers of its artistic content and its hidden meanings. The attention is focused on the main character, who is guided by feeling and inclined to violence due to his psychic trauma. Among the key elements that enable psychoanalytic interpretation of Rushdie's novel, the researcher lists features of magical realism and psychological analysis, insertion of visions and dreams in the text, reproduction of associative thinking, symbolism.

Keywords: hysteria, neurotic, Other, trauma, individuality, imaginary, symbolic, choice.

Творчість Салмана Рушді, сучасного британського письменника індійського походження, стає предметом різних наукових дискусій і досліджень, провокуючи контroversійні твердження, які здебільшого будуються навколо проблеми культурної ідентичності та акцентують увагу на інтелектуальному, біографічному й культурному контекстах. Зокрема, праці К. Канді (“Салман Рушді”, 1996), Д. Гранта (“Салман Рушді”, 1999), А. Тверсона (“Салман Рушді”, 2007), С. Толкачева (“Мультикультурний контекст сучасного англійського роману”, 2003), Є. Чемякіна (“Образ мультикультурної людини в постколоніальному дискурсі”, 2011) і К. Струкової (“Мультикультуризм і постколоніальна тематика в літературному процесі”, 2015) розглядають художній доробок Рушді крізь призму мультикультуралізму, досліджуючи проблеми взаємин рідної та чужої культури, а також способи поєднання історичного факту та художнього вимислу у творах письменника. Ще один вектор досліджень зосереджений на питаннях особливого типу художності текстів С. Рушді. Це праці американської дослідниці С. Гассумані (“Салман Рушді. Постмодерністичне прочитання його ключових творів”, 2002), українського літературознавця Д. Мазіна (“Поетика романів Салмана Рушді”, 2003) та білоруської дослідниці А. Калічкіної (“Взаємодія постмодерністичних та постколоніальних мотивів у творчості Салмана Рушді”, 2003).

Формальну структуру роману Салмана Рушді “Лють” складає багатокультурний простір сучасного мегаполіса. Проте множинність персонажів, заглиблених у різні культурні парадигми, таких, які продукують велику кількість наративних голосів, різних полюсів бачення, відмінних поглядів, не підсилює враження реалістичності “події” в романі, а радше сприяє віртуалізації ситуації. За допомогою різнопланових героїв автор ніби витворює доволі еклектичну картину неживої, застиглої матерії, аплікації. Це статичне мультикультурне тло твору протиставляється його протагоністові Маліку Соланці, професорові, “колишньому історику ідей”, а тепер майстрові ляльок, котрі для нього як живі істоти: “He thought of them as people. When he was bringing them into being, they were as real to him as anyone else he knew. Once he had created them, however, once he knew their stories, he was happy to let them go their own way: other hands could manipulate them for the television camera, other craftsmen could cast and replicate them” [7]. Він подібно до Пігмаліона витворює своїх Галатей, які врешті залишають творця.

Однак у романі “Лють” Рушді пропонує до розгляду не тільки зріз життя Маліка Соланки, а й зріз епохи початку третього тисячоліття. Головний герой у свої “посріблені сивиною роки” усвідомлює, що живе в “золотий вік” (“Professor Malik Solanka, retired historian of ideas, irascible dollmaker, and since his recent fifty-fifth birthday celibate and solitary by his own (much criticized) choice, in his silvered years found himself living in a golden age” [7]), вік неймовірного майбутнього, яке вже настає (“the new technology had the city by the ears: the talk was still of start-ups, IPOs, interactivity, the unimaginable future that had just begun to begin. The future was a casino, and everyone was gambling, and everyone expected to win” [7]). Проте йому не вдається асимілюватися з ілюзією, створеною ідеологією, ілюзією життя-гри, де кожен хоче перемогти, і він чинить своєрідний мовчазний супротив, ніби відмовляючись робити свою “ставку”. Герой залишає в Англії сім’ю – дружину й сина – без жодного слова пояснення та переїжджає в Нью-Йорк, мекку імігрантів, переконаний, що його женуть туди демони, які живуть у ньому. Це такі собі фурії, “демони люті”, що загрожують його розуму і життю його родини. Проте в процесі читання складається враження, що емоційні випадки Соланки – це чи не єдина ознака гуманності в “puppet world” [7], задуманому автором. До того ж головний герой виступає в ролі саме того, хто руйнує певну стійку, монолітну систему, яку наповнюють безжиттєві муляжі. У Нью-Йорку Малік Соланка зав’язує стосунки із двома жінками – Мілою і Нілою, котрі, як йому здається, полегшують його нервові стани. Саме на зв’язки персонажа з жінками покладена особлива функція “доповнення”, пошук у них так-званого “браку”, яким він намагається заповнити свої лакуни. Збіг чи ні, але в той самий час у кварталі, де оселяється професор, починають відбуватися жорстокі вбивства молодих і багатих дівчат.

Важлива особливість тексту Рушді полягає в тому, що саме протагоніст (його історія) об’єднує картину художнього світу: виникає враження правдоподібності ситуації, що маркує зовнішній світ. Водночас його емоційний стан (внутрішня дисгармонія) породжує незавершеність, обірваність, фрагментарність оповідної структури. Щоб показати, як видозмінюється емоційний стан героя, автор гнучко й швидко пересуває різні плани зображення, часто провокуючи дисонанс внутрішніх відчуттів та зовнішнього оточення персонажа – зізнання Ніли і відчуття, що породжують її слова в Соланки: “Solanka had the feeling that he was being obscurely sent up, but couldn’t quite identify the joke. Feeling foolish, he settled for the affection in her voice. Love Potion Number Nine. That was the healing balm” [7]. Оповідний пласт, пов’язаний із мікросвітом його Батьківщини, – результат перенесення на інший континент, що розширює просторові координати тексту: “India was insisted upon everywhere in the Bedford Street apartment, in the overemphasized manner of the diaspora: the filmi music,

the candles and incense, the Krishna-and-milkmaids calendar, the dhurries on the floor, the Company School painting, the hookah coiled atop a bookcase like a stuffed green snake” [7]. Крайня межа цього процесу – спогади про сина: “He went to FAO Schwarz and sent Asmaan an elephant by mail. Soon the last vestiges of old fury would have been dispelled by new happiness and he would feel confident enough to re-enter his son’s life” [7]. Уся мозаїка образів, реальних чи ірреальних, і незавершених речей (світ у свідомості здорової людини) ніби викривлюється протагоністом, для якого щезає межа між внутрішнім та зовнішнім.

Нав’язливість думок, швидка зміна емоцій (різка збудливість), своєрідна логіка в перцепції дійсності – це те, що притаманно Маліку Соланці. Іноді через провали в пам’яті та параноїдальні думки він навіть асоціює себе з маніяком, що вбиває молодих дівчат: “He awoke in his bed-fully dressed, again, with strong drink on his breath-without knowing how or when he’d reached it. With consciousness came fear of himself. Another night unaccounted for. Another blank snowstorm in the videotape. But as before there was no blood on his hands or clothes, no weapon on his person, not so much as a concrete lump. He lurched upright, grabbed the zapper and found the tail end of the local news on TV. Nothing about a Concrete Killer or a Panama Hat Man or a privileged beauty done to death. No breaking of a living doll. He fell back across the bed, breathing hard and fast” [7]. Тобто свідомість головного героя, у яку занурює читача автор, – це ніби картина, вивернута навиворіт. Емоційний стан Соланки нестабільний, і кожне його зіткнення із зовнішнім світом супроводжується появою відчуття люті, ціла картина видозмін якої постає перед читачем, відчитується в монологах протагоніста, що схожі на монологи на кушетці в психоаналітика.

За З. Фройдом, такий стан близький до істерії: “...в істеричних хворих повсякчас зустрічаються враження, що не втратили афекту і спогад про які залишився. Отже, ми приходимо до висновку, що вони стали патогенними, і ці спогади посідають в істериків особливе привілейоване місце, а спостереження показують, що з усіх обставин, що стали причинами істеричних феноменів, найважливіші психічні травми, які не мали належної реакції, не були прожиті. Відтак ми можемо сказати, що істерик страждає від психічних травм, на котрі він уповні не відреагував” [6, 23]. Тобто це стан, як пояснює австрійський психіатр, котрий зазнає безкінечного дублювання через постійні ремінісценції, і жодне емоційне переживання, у результаті якого так зване тло не було регенероване, не здатне відразу витворити “травму”. Цей процес насправді довший, передбачає повтори, унаслідок чого й з’являються асоціації, які, власне, наповнюються конкретним, спільним сенсом: “...жоден істеричний симптом не може виникнути лише з одного реального переживання і в усіх випадках виникненню симптому сприяє асоціативно перебудований спогад про більш раннє переживання. Якщо ця теза – як я вважаю – правильна без винятку, то вона також вказує нам на фундамент, що на ньому варто розгортати психологічну теорію істерії” [6, 58].

Ситуація, яку окреслює З. Фройд, суголосна стану героя Рушді: він невротик, котрому майже невластивий стан спокою, і автор одразу поміщає читача у вихор його “голосного говоріння” – хаотично поєднаних суджень, вражень, сподівань. Та попри це Рушді вдається зберігати завісу події, адже стани героя видаються порційно, і читачеві завжди бракує інформації для розгадки природи “люті”: спочатку ми споглядаємо лише низку симптомів його “хвороби” (зовнішній пласт), і лише згодом повільно й обережно автор розпечатує внутрішній пласт. Відтак виникає враження гіперболізації емоційного пориву, що, без сумніву, змушує активно працювати нашу уяву, адже як, пояснює З. Фройд, “реакція істеричних хворих лише ззовні перебільшена; вона виглядає для нас такою, тому що ми знаємо тільки малу частину мотивів, з яких вона відбувається”

[6, 77]. Соланка гнучко коливається між різними станами, і часом здається, що лють щезає: "Joy and relief coursed through him in long uncontrollable shudders. Like that other shudder at the end of Mila's last visit, when the cushion came off his lap. The ending he had waited for like the addict he had become. Inspiration also soothed another, growing trouble in him" [7]. Ідеться лише про компонент процесу набування "реального-уявного", нарцисистичного творення образу "іншого", через якого ми бачимо себе і те, що відбувається в оптичному просторі.

У праці "Стадія дзеркала" Ж. Лакан зауважує: "За допомогою ідентифікації з образом [imago] собі подібного <...> момент, що завершує стадію дзеркала, кладе початок діалектиці, яка в подальшому пов'язує "я" з соціально зумовленими ситуаціями. Це і є той момент, коли все людське знання перекидається в стан відносно бажання іншого, утворює в суперництві з іншим рівноцінні у своїй абстрактності об'єкти і робить з "я" апарат, для якого будь-який рух інстинкту несе в собі небезпеку, навіть якщо воно відповідає природному процесу дозрівання, адже і сама нормалізація цього дозрівання вимагає з цього моменту культурного посередництва" [4]. Подібно до цього головний герой роману "Лють" усвідомлює своє "я" через "іншого" ("нас завжди багато"), що є своєрідним дзеркалом, яке фіксує і відображає те, що, як йому здається, мали б за подібних обставин думати інші. Це відповідає лаканівській стадії дзеркала: складається враження, що перебування в просторі відбувається під невпинним оком наглядача "люті". "Life is fury, he'd thought. Fury – sexual, Oedipal, political, magical, brutal – drives us to our finest heights and coarsest depths. Out of furia comes creation, inspiration, originality, passion, but also violence, pain, pure unafraid destruction, the giving and receiving of blows from which we never recover. The Furies pursue us; Shiva dances his furious dance to create and also to destroy. But never mind about gods! Sara ranting at him represented the human spirit in its purest, least socialized form. This is what we are, what we civilize ourselves to disguise – the terrifying human animal in us, the exalted, transcendent, self-destructive, untrammelled lord of creation" [7]. Проте цей карнавал із блискавичною зміною "зворотних "я"" так і не закінчується їх упізнаванням. Вихід "за межі" можливий лише шляхом трансгресії. Ми дзеркально бачимо, усвідомлюючи себе в просторі завдяки безкінечному обертанню в колі з людських суджень. Тобто "ми" не "існуємо", допоки нема тих, через кого ми транслюємось, і цей процес взаємний, оскільки "ми" виступаємо відповідними трансляторами для інших. Г. Марсель у праці "Проти Спасіння", розглядаючи книжку Ж. Батая "Внутрішній досвід", також наголошував на тому, наскільки важливий саме той, хто збоку, – наглядач: "Думаю, кожна істота не здатна самотужки дійти до краю буття. Якщо вона піде на це, то потоне в приватному, яке має сенс тільки для неї. Однак сенсу немає для одиночного буття: воно саме б відкинуло приватне, якби те здалося таким (якщо я хочу, щоб моє життя мало сенс для мене, треба, щоб воно його мало для іншого; ніхто не посміє надати життю сенс, зримий лише йому одному, від якого все життя цілком, крім того, що в ньому, вислизає)" [5].

У романі Рушді Малік Соланка перебуває в просторі постійних зустрічей із людьми, які ніби відбиваються в ньому та впливають на його емоційний стан. Здебільшого це жінки, серед яких Ніла Магєндра: "He felt Neela Mahendra's hand come to rest lightly on his arm. The fury abated as quickly as it had risen. The phenomenon, his unpredictable temper's rise and fall, had been so rapid that Malik Solanka was left feeling giddy and confused. Had it really happened? Had he really been on the verge of tearing this super-fit fellow limb from limb? And if so, then how had Neela dissipated his anger – the anger to combat which Solanka sometimes had to lie in darkened rooms for hours, doing breathing exercises and visualizing red triangles – by the merest touch?" [7]. Ніла належить до тих

небагатьох персонажів, за допомогою яких автор угамовує лютя головного героя. У випадку з Нілою це реакція на виявлену жінкою емпатію.

Щоб розкрити першопричини такої нестерпної люті свого героя, Рушді ніби здійснює сеанс психоаналізу і повертає читача в минуле Соланки, шукаючи корінь травми, яка могла б спровокувати симптоми його стану. Одна із причин травми – пережите над Соланкою насилля з боку його вітчима-педофіла, що тривало більше року. Сконструйована автором ситуація суголосна ідеям З. Фрейда, який стверджував: "...найважливіший висновок, на який натрапляєш при такому послідовному проведенні аналізу, полягає в наступному: з якого випадку і з якого симптому ми б не виходили, у кінцевому результаті ми неминуче потрапляємо в поле сексуального переживання. Відтак, очевидно, перш за все була б розкрита етіологічна умова істеричних симптомів" [6, 60]. Однак те, що Соланка довгий час замовчував і приховував факт сексуальної наруги над ним, не дозволило йому сублімувати повною мірою і перетворило його досвід на травму. Травма виникає внаслідок того, що нема захисту від страху, він не був символізований: подія (причина виникнення страху) відбулася, але суб'єкт не має ресурсів, здатних відновити попередній стан речей, тобто не може пояснити ситуацію, що несподівано увірвалася у внутрішнє сприйняття, у "внутрішню картину світу". Саме відкинуте уявлення, за З. Фрейдом, трансформується у страх; він показує себе в "пустотах" душевного світу, які суб'єкт не зміг залатати. "Те, що було відкинуто і не прийнято всередину душевного простору, повертається ззовні у формі страху", – повторює французький психоаналітик Ж. Лакан у своєму семінарі, присвяченому страху. Іншими словами, будь-яка травма – це результат вторгнення несподіваного й нез'ясованого страху.

У романі Рушді є сцена, де автор указує, що вітчим, знущаючи із пасинка, перетворив його матір на німу учасницю подій. Водночас він змалку прищеплював Маліку роль карнавальної бісексуальної ляльки: "Oh, my weak mother, you brought me ribbons and frocks. And when the bastard told you that your frail constitution, all wheezes and colds, would benefit from daily exercise, when he sent you away for long walks at the Hanging Gardens or Mahalaxmi Racecourse, did you not think to ask why he did not walk by your side; why, dismissing the ayah, he insisted on caring for his little "girl" alone? Oh, my poor dead mother who betrayed her only child" [7]. І навіть після того, як насилля припинилося і ситуація здавалося б розв'язалася, ми розуміємо, що в психологічному плані це не так: читач стає свідком постійної втечі героя у світ його фантазій (світ, створених ним ляльок), який частково стимулює втілення неперезитої події. Намагання Маліка Соланки витворити свою ляльку, слухняну істоту, яка б корилася творцю, – це по суті дублювання поведінки вітчима в ставленні до його матері. Отже, герой проектує образ, якого боїться, бере участь у "грі" створення "образу-привида", що його він одночасно розвінчує, ніби борючись із ним. Проте Соланці не вдається контролювати свій витвір, і це штовхає його у вир люті; до того ж зовнішні обставини каталізують цей процес: після низки зустрічей він починає оцінювати свої витвори по-іншому: "Once again, Solanka's fictional characters began to burst out of their cages and take to the streets. From around the world came news of their images, grown gigantic, standing many stories high on city walls. They made celebrity public appearances, singing the national anthem at ball games, publishing cookbooks, guest-hosting the Letterman show" [7]. Герой і надалі залишається лялькарем, але сцена збільшується в розмірах, а "маріонетки" Соланки в якийсь момент, виходячи з-під його влади, постають єдиною, стабільною, логічною системою, тими, хто, на відміну від нього, матимуть право на вибір та раз-у-раз матеріалізуватимуть його на противагу йому самому.

Протагоніст роману Рушді схожий на Авраама із праці С. К'еркегора "Страх і трепет"; він є тим "парадоксальним одиничним, що вище загального",

Авраамом, якому на противагу традиційним уявленням про героя, таки притаманний страх: “Авраам хотів убити сина; з релігійного – він хотів принести Ісаака в жертву Богу; але таке протиріччя етичного і релігійного поглядів якраз і викликає в людини страх. І водночас якщо забрати в Авраама цей страх, він уже не буде тим, ким є насправді” [3]. Життєвий шлях Соланки – це подорож, квест, у процесі якого він прагне уникнути вибору, який щоразу постає перед ним. Сама ідея “вибору” викликає в героя страх, і тому зрештою персонаж стає маріонеткою в руках своїх “ляльок”: “The fury that had once possessed him was now theirs; and Morgen Franz was caught up in its force field, Morgen, who had so little to be proud of in his own behavior, except that he too had learned what it was to be the servant of love. Morgen, to whom Eleanor had granted the gift of her wounded self and the stewardship of her son. Crackling with the energy flowing into him from the Furies, he moved toward the naked man like a puppet on lightning strings and swung his nonviolent arm. Solanka dropped, like a tear” [7]. Це його перше падіння, втрата самоконтролю, мінімальної самодисципліни; повна ж капітуляція відбувається вже у в’язниці, де простір його існування звужується до закритої кімнати: “He had been given a bowl of unidentifiable mush to eat and a jug of suspect water. He tried to resist both, but hunger and thirst were tyrants, and in the end he did eat and drink. After that he wrestled with nature until the inevitable moment of defeat. When he could no longer contain himself, he pissed and shat wretchedly in a corner, taking off his shirt and wiping himself with it as best he could. It was hard not to fall into solipsism, hard not to see these degradations as a punishment for a clumsy, hurtful life” [7]. На перший погляд, дозволити усмирити свою лють – це вибір героя, так само, як і визнання ним власної неповноцінності та самозвинувачення. Проте такий вибір радше набуває ознак “вимушеного вибору”, спричиненого подекуди інстинктом самозбереження, і всі попередні шляхи розв’язання втрачають свою легітимність, а можливість “вибору” перетворюється на явище ілюзорне.

Рушді розпорошує навколо Маліка Соланки так званих ворогів, проти яких той веде псевдовійну, допоки не усвідомлює, що це уявні ігри, що головний ворог – усередині нього самого (людина часто шукає ворога ззовні). Можемо провести аналогію із викладеною в дослідженні С. Зонтаґ “Хвороба як метафора. СНІД та його метафори” ідеєю про іноземну етимологію хвороб: “Теорія, за якою сифіліс прийшов не з сусіднього, а з далекого краю, а тому був для Європи цілком новою хворобою, тобто хворобою Нового Світу, привезеною до Старого Світу моряками Колумба, які заразилися цією хворобою в Америці, стала загальноприйнятним поясненням походження сифілісу в XVI ст. Варто зауважити, що найперші автори лікарських описів сифілісу не приймали цієї сумнівної теорії. Так, Леонічено порушує питання, а чи не була “французька хвороба відома древнім під іншою назвою”, і відповідає ствердно, що була” [2, 162].

Довгий час блукаючи у світі спроектованих його свідомістю символічних образів, що імітують його самого, герой роману “Лють” демонструє різні вияви нарцисистичної організації (такого забарвлення набувають деякі аспекти його особистості). Поступово він утрачає здатність раціонально мислити, і все, що належить йому, переоцінюється, а все, що оточує його, недооцінюється. Малік створює свої ляльки за “контрактом” (добровільною угодою між творцем і споживачем), марно сподіваючись, що за ним залишиться доля того, хто керуватиме ними. Насправді ж усе від початку приречене. Сконструйована автором ситуація породжує аналогію з випадком, який Р. Барт окреслює через поняття “punctum” і “stadium” у праці “Camera lucida: коментарі до фотографії”. Тут ідеться про фотографію ув’язненого, якому винесли смертний вирок. Він мертвий екзистенційно вже на фото, не будучи таким фізично: “Олександр Гарднер сфотографував його в одиночній камері, в очікуванні виконання

ви року (смерть через повішення). Фотографія прекрасна, гарний і зображений на ній юнак, підказує stadium. Але punctum у тому, що скоро йому доведеться померти. Я одночасно читаю: це трапиться і це вже трапилося, – і з жахом розглядаю попереднє майбутнє, час, ставкою в якому є смерть. Забезпечуючи мене абсолютним минулим (аорист) пози, фотографія повідомляє мені про смерть у майбутньому часі” [1, 169].

Прозріння того, що “трапиться і це вже трапилося”, приходить до героя роману Рушді з нападами люті: “You’re avoiding the issue, Professor. You’re dancing all around it when what you have to do is stare it down, look it right in the face. Let’s get to anger, okay? Let’s get to the goddamn fury that actually kills. Tell me, where is murder bred?” [7]. Зрозуміло, що в більшості випадків він пасивна жертва самого себе. Із творця “шоу”, яким Соланка відчував себе, намагаючись переробити світ під себе так, щоб він відповідав його вимогам, він перетворюється на людину залежну: герой наче перебуває під скляним куполом, безперервно стикається з постійними обмеженнями, його простір має певні рамки – емоційні, ситуативні тощо. Усе видається дозволеним і водночас керованим. Проте усвідомлення цього відбувається лише в момент, коли життя героя межує зі смертю – або в телефонній будці, де на нього нападає оскаженілий афроамериканець, і він стає “*a puppet*”, що втікає від небезпеки, або вже в тюрмі, коли він з обережністю ділиться своїми судженнями: “Solanka did not answer. “Come, come, Professor”, Babur urged. “Make your good effort! You can do better than that”. The FRM cadres accompanying “Commander Akasz” began to fiddle meaningfully with their Uzis. In an expressionless voice, Solanka quoted Machiavelli. “Men are less hesitant about harming someone who makes himself loved than one who makes himself feared.” He began to speak with greater animation, and looked directly at Neela Mahendra. “Because love is held together by a chain of obligation which, since men are a sorry lot, is broken on every occasion in which their own self-interest is concerned; but fear is held together by a dread of punishment which will never abandon you”” [7].

Малік Соланка – це тип особистості, для якої озлобленість і вибухова лютість стають емоційною реакцією на критику. І тому, перебуваючи в “саду, де розходяться стежки”, і маючи можливість обрати будь-яку “стежку”, він не підтримує жодної зі сторін. Герой не прагне інтегруватися до жодного простору, а його поїздка в Америку – це не спроба віднайти себе і своє місце у світі, а лише втеча через хворобливий психічний стан, викликаний подіями, про які читач дізнається значно пізніше: “Yet he had sat in his kitchen in the middle of the night with murder on the brain; actual murder, not the metaphorical kind. He’d even brought a carving knife upstairs and stood for a terrible, dumb minute over the body of his sleeping wife. Then he turned away, slept in the spare bedroom, and in the morning packed his bags and caught the first plane to New York without giving a reason. What had happened was beyond reason. He needed to put an ocean, at least an ocean, between himself and what he had almost done” [7]. Перебуваючи в ізоляції, він опиняється викинутим не лише із системи, творцем якої намагався бути, доводячи так свою справжність, а й із життя людей, які його оточували: “Once again he had withdrawn from the world. Even checking his voice mail was hard. Mila had married, Eleanor left tight, miserable messages about lawyers. The divorce was all but done. Solanka’s days began, passed, ended. He had given up the New York sublet and taken a suite at Claridge’s. Most days he only left it to allow the cleaners to get in. He contacted no friends, made no business calls, bought no newspaper. Retiring early, he lay wide-eyed and rigid in his comfortable bed, listening to the noises of distant fury, trying to hear Neela’s silenced voice” [7]. Лише вкінці роману герой відчуває нестачу “Іншого” як шляху до відновлення власної цілісності буття.

Загалом історія головного героя роману С. Рушді “Лють” Маліка Соланки – це історія, зіткана з низки ілюзій: ілюзії цілісності (він невідривний від системи, у якій існує та функціонує), ілюзії синтезу (він убирає в себе кути бачення інших персонажів, узагальнюючи їх, але це обертається нападами люті) та ілюзії автономії (Малік відмежується через свою нетипову рису, виходить за загальний контекст, прирікаючи себе на самотність). Проте саме за допомогою Маліка Соланки, котрий постійно перебуває на межі зіткнення справжнього з уявним, відбувається оцінка реальності, такої ж фрагментованої, як і свідомість головного героя роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барм Р.* Camera lucida: коментарии к фотографии; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. – Москва: ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2011. – 272 с.
2. *Зонтаг С.* Хвороба як метафора. СНІД та його метафори. – Київ: Вид-во Жупанського, 2012. – 162 с.
3. *Кверкегор С.* Страх и трепет [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/kerks01/index.htm>
4. *Лакан Ж.* Стадия зеркала, как образующая функцию Я [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/lakan/st_zerk.php
5. *Танатогрaфия Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/tanatografija_ehrosa_zhorzh_bataj_francuzskaja_mysl_serediny_xx_veka/54-1-0-4847
6. *Фрейд З.* Истерия и страх. – Москва: ООО “Фирма СТД”, 2006. – 320 с.
7. *Rushdie S.* Fury [Electronic resource]. – Access mode : http://royallib.com/read/Rushdie_Salman/Fury.html#0

Отримано 5 березня 2017 р.

м. Львів

