

УДК 130,2

Олена Оніщенко

## “НОВИЙ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН”: ІГРИ РОЗУМУ

**Анотація.** У статті досліджується явище сучасного роману, специфіка якого – поєднання експериментального начала та художньої спадкоємності – вимагає загального обґрунтування та термінологічного визначення. Це актуалізує використання потенціалу міждисциплінарного підходу, що сприяє осмисленню змістовного наповнення сучасного роману і артикуляції його сутнісних ознак у термінологічному форматі. Зокрема, підкреслюється, що показовою особливістю цього феномена є очевидний філософський та естетико-культурологічний підтекст, який спонукає науковців характеризувати його як філософський роман. У статті висловлюються певні застереження з цього приводу і пропонується застосування іншого терміну – **інтелектуальний роман**, який залучається з “культурфілософської спадщини” Т. Манна. Відповідні роздуми видатного письменника дозволяють виявити перетини із сучасними літературними пошуками і дають підстави говорити про наступний етап у розвитку цього явища – **новий інтелектуальний роман**. Обґрунтування його особливостей стимулює співставлення теоретичних підходів щодо осмислення триади творчого процесу: традиція – спадкоємність – новаторство у межах класичної, неklasичної та пост-неklasичної естетики і актуалізує підвищену увагу до ідей, які пов’язані з її заключним етапом, зокрема – відомим виступом М. Фуко “Що таке автор?” (1969). У статті викремлюються висновки ученого, які доводять відмінності між дискурсом і літературними пошуками та артикулюють сутнісні ознаки постмодерністського підходу щодо художньої творчості – нівелювання чинника новаторства та акцентуацію на контекстному вимірі, які, власне, і, визначають специфіку **нового інтелектуального роману**. Аналіз цього літературного явища актуалізує питання “рефлексуючого читача”, котрий впевнено почувається у відповідному культурному контексті і здатний долучитися до інтелектуальної гри – гри розуму на літературному полі, що її наразі стимулює роман англійської письменниці Д. Сеттерфілд “Беллмен та Блек, або Незнайомець у чорному”.

**Ключові слова:** новий інтелектуальний роман, традиція, спадкоємність, новаторство, контекст, асоціація, інтелектуальна гра.

**Анотація.** В статье анализируется явление современного романа, особенностью которого является объединение экспериментального начала и художественной наследственности, что требует общего аргументирования и терминологического определения. Это актуализирует использование потенциала междисциплинарного подхода, что помогает осмыслению содержательного пополнения современного романа и артикуляции его существенных характеристик в терминологическом формате. При этом подчеркивается, что показательной особенностью этого феномена является видимый философский и эстетико-культурологический подтекст, заставляющий учёных характеризовать его как философский роман.

© Олена Оніщенко, 2016

В статье излагаются определённые предостережения относительно данного определения и предлагается использовать другой термин – интеллектуальный роман, который привлекается с “культурфилософского наследия” Т. Манна. Соответствующие размышления выдающихся писателей дают возможность обнаружить пересечения с современными литературными поисками и дают основания говорить о последующем этапе в развитии этого явления – **новый интеллектуальный роман**. Обоснование его особенностей стимулирует сопоставление теоретических подходов относительно осмысления триады творческого процесса: традиция – наследственность – новаторство в пределах классической, неклассической и пост-классической эстетики, актуализирует повышенное внимание к идеям, которые связаны с её заключительным этапом, в частности – известным выступлением М. Фуко “Что такое автор” (1969). В статье вычленяются обоснования учёного относительно различий между дискурсом и литературными текстами и артикулируются существенные признаки постмодернистского подхода относительно художественного творчества – нивелирования признака новаторства и акцентуацию на контекстном изучении, которые собственно, и определяют специфику нового интеллектуального романа.

Анализ этого литературного явления актуализирует всплеск “рефлексирующего читателя”, который чувствует себя уверенно в соответствующем культурном контексте и способен приобщиться к интеллектуальной игре – игре разума в литературном пространстве, которое стимулирует, в частности, роман английской писательницы Д. Сеттерфілд “Беллмен и Блек, или Незнакомец в чёрном”.

**Ключевые слова:** новый интеллектуальный роман, традиция, преемственность, новаторство, контекст, асоциация, интеллектуальная игра.

**Summary.** In the article an event of modern novel is examined, specifics of which – combination of experimental principle and artistic heritage – requires general rationale and terminological definition. This updates utilization of interdisciplinary approach that leads to meaning reasoning of modern novel and articulation of its essential characteristics in terminological format. In particular, it is emphasizing, that philosophical, aesthetic and culturological subtext, which induces scientists to characterize it as philosophical novel, is an illustrative feature of this phenomenon. In the article certain warnings on that question are commented, and use of the other term – intellectual novel, which is derived from “cultural and philosophical heritage” of T. Mann, is suggested. Corresponding thoughts of the prominent writer provide means for revealing crossings with modern literature searches and cause conversations on next level of this event development – new intellectual novel. A rationale of its peculiarities leads to theoretical approaches comparison regarding reasoning of creative process triad: tradition – heritage – innovation within classical, nonclas-

sical and postclassical aesthetics and updates increased attention to ideas, which are connected with its final stage, in particular – with the known speech of M. Foucault “What is an Author?” (1969). In the article conclusions of the scientist are separated and demonstrate differences between discourse and literary search, and articulate essential characteristics of postmodern approach concerning artistic creativity – levelling of innovation factor and accentuation in contextual dimension, which, as a matter of fact,

**Актуальність.** Яскраві художні пошуки, що відбуваються сьогодні на теренах літературної творчості, розгортаються у грандіозному культурному просторі: від країн Скандинавії до Австралії, від США до Японії, і, вочевидь, є явищем планетарного масштабу. Жанровий та тематичний діапазон орієнтирів сучасних письменників вражає своєю широтою та розмаїттям, а високий професійний рівень їхніх творів дозволяє органічно поєднувати експериментальне начало з успадкуванням певних традицій, свідомо “вписуючись” у широкий просторовий і часовий культурний контекст. Це, природно, стимулює осмислення текстів, які, окрім, сказати б, власної художньої самодостатності, засвідчують існування своєрідної тенденції, що потребує, хоча б, загального обґрунтування і умовного термінологічного визначення.

Вочевидь, її багатозаровість та багатоаспектність, актуалізує використання міждисциплінарного підходу, який сприятиме дослідженню змістовного наповнення сучасного роману і виявленню його специфіки у, так би мовити, термінологічному форматі. Так, очевидний філософсько-естетичний та культурологічний підтекст, що, безсумнівно, є однією з сутнісних ознак літературних пошуків сьогодення, провокує науковців до застосування терміну *філософський роман*. У цьому зв’язку показовою є монографія В. Герасимчук “Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту”, в якій це явище досліджується у широкому гуманітарному вимірі.

Зокрема, відстоюючи ідею “філософізації літератури”, а відтак — наполягаючи на існуванні “філософського роману”, авторка артикулює “вихід” на “територію “чистого філософування”, чистої філософії”, а, отже, — можливість “визначити його як власне філософський” [2, 67]. У площині означеної тенденції В. Герасимчук розглядає творчість видатних письменників, що, безсумнівно, є виявом високої художності, проте навряд чи відпо-

define specifics of new intellectual novel. Analysis of this literary phenomenon updates issue of “reflexive reader”, who is on firm ground in corresponding cultural context and who is able to join in with mind game – game of reason in the literary field that is stimulated by a novel of English writer D. Satterfield “Bellman and Black, or Stranger in black”.

**Key words:** new intellectual novel, tradition, heritage, innovation, context, association, mind game.

відає усталеним філософським критеріям як таким. Адже, на нашу думку, кооптувати в образну систему літературного твору основоположні засади розуміння сенсу буття, смисловиттєвості людського існування, світовідношення, пізнавального процесу та ін. з позиції власне філософського підходу, є доволі складно, а за великим рахунком — і не реально, зважаючи на принципові відмінності філософського та художнього мислення. Виняток може скласти літературний доробок, так би мовити, фахових філософів — Ж. П. Сартра, А. Камю, У. Еко та ін., котрі природно трансформували у площину своїх художніх творів основоположні принципи власних філософських ідей.

У контексті наших розмислів увагу привертає позиція видатного німецького письменника Томаса Манна (1875–1955). Його творчість розглядається В. Герасимчук у контексті напрямку, визначеного нею як *філософський роман*. Однак, характеризуючи специфіку європейського літературного процесу ХІХ — першої половини ХХ ст., і, більш, ніж імовірно, маючи на увазі і власну творчість, сам Т. Манн оперував дещо іншим терміном — “інтелектуальний роман”, поява якого, на його думку, була зумовлена “злиттям критичної та поетичної сфери”. При цьому письменник чітко окреслив часові координати цього явища і, коментуючи, так би мовити, “персональний момент”, наголосив, що означений процес “розпочали ще ...романтики і потужно стимулювала філософська лірика Ніцше” [5, 612].

Таке спостереження зумовило чіткий, хоча і доволі метафоричний висновок Т. Манна щодо специфіки “інтелектуального роману”, який полягає у нівелюванні “кордонів між наукою і мистецтвом, уливає живу пульсуючу кров у абстрактну думку, надихає пластичний образ і створює той тип книги, котрий... зайняв тепер панівне становище і може бути названий “інтелектуальним романом” [5, 612].

Ці розмисли письменник висловив у статті

“Про вчення Шпенглера”, до написання якої його, зрозуміло, спонукав “Занепад Європи”, що разом із “Дорожнім щоденником філософа” графа Кайзерлінга, чудовою книгою Ернста Бертрама “Ніцше” і монументальним “Тете” створеним Гундольфом” [5, 612], Т. Манн вважав показовими зразками “інтелектуального роману” і, вочевидь, не вважав за можливе надавати навіть такому — есеїстичному типу творів “філософської характеристики”.

Повертаючись до питання термінологічного визначення сучасного роману, і, усвідомлюючи всі ризики, які можуть постати при його більш поглибленому аналізі, ми, тим не менш, виступаємо однозначними прибічниками позиції Т. Манна щодо терміну інтелектуальний роман, який, на нашу думку, найбільш чітко відбиває особливості сучасних літературних пошуків у динаміці культуротворчих процесів початку ХХІ ст.

Осмылюючи цей феномен, особливу увагу привертає чинник культурного контексту, котрий, імовірно, є одним із засадних, а, за великим рахунком, — визначальним щодо сутності інтелектуального роману як такого. Його дослідження передбачає урахування двох показових моментів: специфіки творчого процесу і змістовного наповнення літературного тексту, що, поза сумнівом, потребує входження у широке концептуальне поле естетико-культурологічної проблематики.

Як відомо, аналізуючи закономірності та особливості процесу художньої творчості, класична естетика приділяла неабияку увагу тріаді: *традиція — спадкоємність — новаторство*, що її теоретичне обґрунтування розпочалося у добу Відродження і, в той чи інший спосіб, продовжувалося аж до постмодерністської доби. При цьому необхідно відзначити, що цілісного дослідження цього процесуального руху, ані в добу класичної, а згодом — і не-класичної естетики, фактично, не відбувалося. Водночас, в окремому форматі, у ці періоди доволі активно розглядалися і феномен традиції, і спадкоємності, і новаторства, що їх аналіз, зазвичай, супроводжувався виходом у конкретний мистецький контекст.

У період пост-не-класичної естетики, а точніше того її етапу, що припадав на постмодерністську добу, тріада традиція — спадкоємність — новаторство не тільки не досліджувалася як цілісне динамічне явище, а взагалі не фігурувала у межах її теоретичної проблематики на понятійному рівні.

Тим не менш, провідні представники постмодерністської естетики, котрі, фактично, виводили на маргінеси принцип *новаторства*, протиставляючи йому прийом *цитування*, свідомо чи позасвідомо, безпосередньо чи опосередковано, все ж таки апелювали, хоча і до специфічно інтерпретованих, понять *традиції та спадкоємності*. Це, наразі, засвідчує одна з основоположних проблем пост-не-класичної естетики — проблема автора, що актуалізує наше звернення до теоретичного доробку Мішеля Фуко (1926–1984).

У своєму відомому виступі “Що таке автор?” (Колеж де Франс, 22 лютого, 1969 р.), торкаючись принципової для тогочасної гуманістики проблеми “смерті автора”, М. Фуко відзначав, що “ставлення письма до смерті виявляє себе ... у витиранні індивідуальних характеристик суб’єкта, котрий пише” [7, 14]. Це твердження дістає оригінального розвитку у контексті подальших розмислів французького філософа і, наголошуючи, що “вже минуло чимало часу, як критика і філософія засвідчили це зникнення чи цю смерть автора” [7, 15], М. Фуко транспонує її у дещо іншу концептуальну площину. Зокрема, він завважує: “недостатньо просто повторювати, що автор зник” [7, 18] і порушує питання, так би мовити, “багатофункціональності авторства”. У цьому зв’язку особливу увагу привертає твердження філософа щодо необхідності більш широкого розуміння сутності автора, яке виходить за межі “тексту, книги чи твору, виробництво яких може бути законно йому атрибутовано” [7, 30].

Врешті-решт, логіка розмислів М. Фуко приводить його до наступного висновку: “Легко побачити..., що у порядку дискурсу *можна бути автором чогось більшого, ніж книга, — автором теорії, традиції, дисципліни, в середині яких, у свою чергу, можуть розташуватися інші книги і інші автори. ... Вони створили дещо більше: можливість і правило утворення інших текстів...*” (виділено мною — О.О.) [7, 30]. Задля аргументації своєї позиції учений апелює до двох діаметрально протилежних теорій — психоаналізу і марксизму, — адже, згідно його позиції, “Фрейд — не просто автор *Тлумачення сновидінь* чи трактату про *Дотепність*; Маркс — не просто автор *Маніфесту* чи *Капіталу*, — вони встановили певну безкінечну можливість дискурсів” [7, 31].

Дане твердження є вельми важливим щодо концептуального наповнення нашої статті, оскільки

процитоване спостереження М.Фуко, яке, вочевидь, є показовим саме по собі, фактично, дозволяє ученому виявити принципів відмінності між “можливостями і правилами утворення інших текстів” [7, 31]. Отже, на його думку, існує показова різниця між, так би мовити, концептуальним текстом і текстом художнього твору. При цьому М.Фуко чітко усвідомлює певну суперечливість подібного твердження, яке, при першому наближенні, видається очевидним: “Безсумнівно, легко заперечити: невірно, що автор роману всього лише автор свого власного тексту... Якщо взяти простий приклад, можна сказати, що Енн Редкліф не тільки написала *Замок у Піренеях* і низку інших романів, — вона зробила можливими романи жахів початку XIX століття, і через це її функція автора виходить за межі її творчості” [7, 31].

Проте, розвиваючи свою позицію, М.Фуко дуже чітко фіксує обставину, що, на його думку, виявляє докорінну відмінність між культуротворчим внеском фундаторів визначних дискурсів<sup>1</sup> і авторів резонансних художніх творів: “Тексти Енн Редкліф відкрили поле для певних подібностей та аналогій... Ця творчість містить характерні знаки, фігури, відношення, структури, які могли бути повторно використані іншими... Коли ж йдеться про Маркса чи Фрейда як про “засновників дискурсивності”, ...я хочу сказати, що вони зробили можливою не тільки якусь кількість аналогій, вони зробили можливою — до того ж рівною мірою — і певну кількість відмінностей. Вони відкрили простір для чогось, відмінного від себе і, тим не менш, такого, що належить тому, що вони заснували (виділено мною — О.О.)” [7, 32].

Цей висновок М.Фуко, по-перше, дозволяє ученому ще чіткіше артикулювати різницю між дискурсом і літературними пошуками, а по-друге — показати сутнісні ознаки постмодерністського підходу щодо художньої творчості взагалі. На нашу думку, його твердження, значною мірою, пояснює причини фактичного нівелювання чинника новаторства і акцентуацію уваги на традиції та спадкоємності, що, зрештою, вплинули на специфіку літературного процесу межі XX–XXI ст., зокрема — явище *нового інтелектуального роману*.

Водночас, необхідно усвідомлювати, що розуміння сутності традиції, а ще більшою мірою — спадкоємності, як ми вже підкреслювали, навряд чи, відповідають усталеному класичному підходу

їх тлумачення, а відтак — це літературне явище багато у чому уможливило прийом моделювання<sup>2</sup>, однією з ознак якого є відверта *інтелектуальна гра з читачем*, котрий впевнено почувається у відповідному культурному контексті.

Однак питання про “рефлексуючого читача”, котрий, здатний долучитися до *інтелектуальної гри — гри розуму* на літературному полі, не є, так би мовити, прерогативою постмодерністської естетики. Про нього йдеться і у, так би мовити, “класичний період” не-класичної естетики, зокрема — у згадуваній статті Т.Манна “Про вчення Шпенглера”. При цьому, акцентуючи ідею *homo legens* — людини, котра читає, письменник порушував і не менш важливу проблему “специфіки попиту” читацької аудиторії, відзначаючи: “У нас жадібно читають. І в книгах шукають не розвагу і не забуття, але істину і духовну зброю. Для широкої публіки “белетристика” у вузькому сенсі слова вочевидь відходить на задній план перед критично-філософською літературою, перед інтелектуальною есеїстикою (виділено мною — О.О.)” [5, 611].

Цю думку Т.Манн висловив у 1924 р., а відтак — часова відстань, що відділяє її від теперішнього часу, є доволі незначною. Однак, зміни, що відбулися менш, ніж за сто років на соціальному, технологічному, психологічному, естетичному рівнях, навряд чи наразі дають підстави фіксувати очевидні паралелі. Проте, не можна і категорично негативно оцінювати ситуацію щодо *homo legens*, адже і сьогодні є ті, хто “жадібно читає” та може взяти участь у *грі розуму*, до якої спонукає новий інтелектуальний роман.

Наші думки з даного приводу, вочевидь, потребують підкріплення конкретними прикладами, що їх сучасний світовий літературний процес “демонструє” доволі щедро. Це, безсумнівно, твори, які набули вельми широкого резонансу наприкінці XX — на початку XXI ст. на кшталт: “Атлант розпростував плечі” А.Ренд, “Коли Ніцше плакав”, “Шопенгауер як ліки”, “Проблема Спінози” І. Ялом, “Можливість острова” М. Уельбек, “Каталог Латура” Н. Фробеніус, “Книжковий злодій” М. Зусак, “Елегантність їжачка” та “Ласощі” М. Барбері, “Щиголь” Д. Тарт, “Гра янгола” К.Л. Сафон, “Дорога” К. Маккарті, “Спогади” Д. Фонкінос та ін., і твори, що у сучасній “літературній ієрархії” знаходяться на другорядних позиціях, однак повною мірою “відповідають” критеріям нового інтелек-



туального роману, як, наприклад, твір англійської письменниці Діани Сеттерфілд “Беллмен і Блек, або Незнайомець у чорному”.

Анотації, що його супроводжують, зазвичай, артикулюють два важливі моменти: по-перше — безсумнівну динаміку творчої еволюції Д. Сеттерфілд, адже “Беллмен і Блек” став очевидним кроком уперед порівняно з її попереднім твором “Тринадцята казка”; а по-друге — наслідування і розвиток письменницею традицій класичного “жіночого роману” Е. і Ш. Бронте та Д. Дю Морьє. Проте відверта “контекстна” спрямованість “Беллмена і Блека”, на нашу думку, долає і суто “жіночі”, і суто англійські, і суто літературні кордони, виводячи його у широкий культуротворчий простір, стимулюючи і очевидні, і доволі несподівані асоціації, що власне на них і будує свою інтелектуальну гру з читачем Д. Сеттерфілд.

Вбивство у дитинстві головним героєм твору Уільямом Беллменом грака, яке містичним чином впливає на його подальше життя, зумовлює складні психологічні перипетії роману, що, вочевидь, є суголосними принципу повернення у “редакції” М. Фуко: “...ці повернення... — гра, яка існує в тому, аби, з одного боку, сказати: *все це вже було — достатньо ...це прочитати, все там вже є і, потрібно міцно заплющити очі, щоб це не побачити* (виділено мною — О. О.)” [7, 36]. І хоча означена думка висловлюється французьким філософом стосовно “встановлення дискурсивності” і, згідно його концептуальної логіки, не може бути кооптована у площину дослідження художнього/літературного твору, вона, тим не менш, дуже чітко відбиває характерні ознаки нового інтелектуального роману, взагалі, і твору Д. Сеттерфілд, і зокрема.

Дійсно, численні асоціації, що виникають у процесі читання, знаходяться, сказати б, на поверхні. Це, насамперед, мотив грака<sup>3</sup>, що є для роману ключовим і, як відверто відзначає сама письменниця, був запозичений нею з оповідання М. Коккера “Країна воронів”. Фрагмент з нього вона навіть обирає епіграфом для свого твору: “Вам варто спостерігати за граками. ...Граки оповіті ...покровом таїни. Вони зовсім не є тими, ким видаються” [6, 7]. Відтак, цей чорний птах стає символом покарання, спокутування гріха, а головне — втіленням смерті та її похідних, впливаючи на розвиток подій і визначаючи складний образний ряд роману Д. Сеттерфілд.

Однак, як відомо, мотив ворона/грака виконував аналогічну емоційно-психологічну функцію у творах багатьох митців, а відтак — відверто апелюючи до конкретного твору, письменниця, свідомо чи позасвідомо, провокує нас до “інтелектуальної гри” стосовно виявлення інших культурних паралелей. Показовими, наразі, є два визначні “естетичні факти” європейської культури кінця XIX — початку XX ст.: останнє полотно В. Ван-Гога “Ворони над житом” та фрагмент із щоденника Ф. Кафки.

Саме до мотиву чорного птаха у вельми складні періоди життя звернулися видатний живописець та видатний письменник і, використовуючи мову різних видів мистецтва, майже в унісон виразили свої почуття та настрої. У цьому зв’язку Ф. Кафка відзначав: “Я не вірю, ніби є люди, внутрішній стан яких подібний моему, проте я здатний увияти собі таких людей, але щоб навколо їхніх голів весь час літав, як навколо моєї, незримий ворон, цього я собі навіть і увияти не можу” [8, 8]. Говорячи про людей, переживання яких є суголосними його, Ф. Кафка, можливо, і мав на увазі полотно В. Ван-Гога, що закарбувало “зримих воронів”, котрі “летять на глядача... це символізує ...насування лиха, від якого немає порятунку; емоційний заряд такого образу являє собою *почуття безвиході і смертельного страху*” [1, 224].

Подальше входження в образну структуру роману Д. Сеттерфілд ще більше розширює спектр асоціацій, активізуючи інтелектуальну гру письменниці із читачем. Правила цієї гри досить вільні, що дозволяє їй органічно балансувати і на межі художньої інтерпретації засад відомих дискурсів, і “апелювати” до образної системи мистецьких творів. Так, певні фрагменти тексту “Беллмена і Блека” дають підстави припустити, що авторка прагне “експериментувати” у своєму інтелектуальному романі з важливими чинниками концепції “зворотного часу” А. Бергсона — пам’яттю та спогадами, що визначають і сюжетну логіку, і емоційну атмосферу твору. Письменниця, навіть, вводить у його структуру, формально, самостійну легенду про двох граків, імена яких — Хугінн та Мунінн — є символами Думки та Пам’яті. Звідси — метафоричне твердження Д. Сеттерфілд: “Граки створені з думок і пам’яті. Вони знають все і нічого не забувають” [6, 152]. Безсумнівно, цей оригінальний образний прийом не можна сприймати як аргумент щодо бергсоніанського впливу на творчі пошуки

письменниці. Швидше за все — це лише черговий етап “гри нашого розуму”, що його постійно активізує Д. Сеттерфілд, “легалізуючи” наше право на подібні припущення.

Зокрема, головна сюжетна лінія твору — вбивство У.Беллменом грака, розуміння героєм своєї провини, усвідомлення, що низка смертей в його родині є карою за скоєний злочин і постійний страх, що смерть забере його останню дитину — улюблену доньку, сприймається нами як рефлексія відомого концепту З.Фрейда щодо, так би мовити, послідовності морально-психологічних станів людини, які закладені на рівні її позасвідомого: *гріх — провинна — покарання — страх*. Це, врешті-решт, зумовлює новий виток “фаустівської теми” роману — своєрідний договір, який У.Беллман укладає із містером Блеком чи Незнайомцем у чорному.

Прийом, що наразі використовує Д. Сеттерфілд, можливо є найбільш провокаційним, зважаючи на численність та різноманітність варіантів його інтерпретації, які зумовлені не тільки виходом у широкий літературний, але й, скажімо, кінематографічний контекст. Йдеться про фільм М.Бреста “Знайомтесь — Джо Блек”, котрий, цілком можливо, був відомий англійській письменниці, а відтак, правила нашої “гри” дозволяють зробити припущення, що *знайомство* Д. Сеттерфілд з кінематографічним містером Блеком, імовірно, стимулювало появу і містера Блека літературного. Цей персонаж в обох творах виконує, фактично, аналогічну функцію, виступаючи посланцем смерті, котрий дає героям картини М.Бреста і Д. Сеттерфілд своєрідний карт-бланш. Однак їхні подальші стосунки розгортаються у діаметрально протилежних площинах: у фільмі — це зворушлива історія любові; у літературному творі — грандіозний комерційний проект.

Друга половина роману фактично повністю присвячена ретельному відтворенню письменницею всіх етапів його реалізації, що врешті-решт зумовлює створення У.Беллменом дивовижного магазину ритуальних та траурних товарів: “Смерть, скорбота і пам’ять, що були виставлені на продаж із таким розмахом, примушували стискатися навіть найбільш суворі серця і спонукали до розмислів навіть найбільш легковажних” [6, 261].

Д. Сеттерфілд детально описує величезну роботу, що її здійснював господар цієї “імперії трауру” задля реалізації свого задуму: “У Шотландії він

уїдлимо оглядав вугільно-чорний твід та кашемір. На причалах Портсмута і Сатгемптона відкривав шухляди з імпортними шовками... Він спрямовував свій шлях у Спіталфілдс і далі у Норідж, розшукуючи найкращий матовий кrep. Він відвідував фабрики в Уельсі, Ланкаширі та Йоркширі, перетинаючи країну уздовж і уперек... Покажіть мені ваші... тканини, — казав він як тільки прибував у нове місто” [6, 214].

Отже, Уільям Беллман стає володарем унікальної торгівельної системи, що вражає своїм величезним розмахом, який, однак, не задовольняє її господаря, примушуючи його постійно перебувати у “творчому пошуку”: “Ось вітрини для ювелірних виробів; ось шафи для рукавичок; ось манекени — поки ще голі, але незабаром на них з’являться траурні накидки, горжетки, комірці... Тут будуть виставлені парасольки, а там — взуття... Все було повністю готове, проте його не відпускало... почуття: ніби він щось забув” [6, 245].

Подібні описи, що з кожною сторінкою стають все більш і більш яскравими та емоційно-насиченими, потрібні Д. Сеттерфілд задля відтворення у романі складного процесу сублимації страждань головного героя, який, врешті-решт, зумовлює фантастичний комерційний прорив, дозволяючи йому сплачувати борг своїй “чорній людині” — своєму містеру Блеку: “Магазин “Беллман і Блек” був сповнений ділового пошвавлення, дзвону монет та дихання смерті” [6, 267].

Такий поворот сюжету породжує вже суто літературні асоціації, які, так би мовити, відбиває назва відомого роману Ж.Гюїсманса “Навпаки”. Цей твір, що його лейтмотивом є естетизація головним героєм дез Ессентом свого життя і пошук ним чуттєвої насолоди на всіх рівнях, мав неабиякий вплив на європейські літературні пошуки ХІХ ст., зокрема — “Портрет Доріана Грея” О.Уайльда. Роман Д. Сеттерфілд у цьому плані не виявляє жодних аналогій із твором Ж.Гюїсманса, окрім однієї, проте визначальної — прийому, який обидва герої використовують задля реалізації своєї мети — дії навпаки. Адже, гігантський магазин У.Беллмена, котрий потрібний людям у час їхнього найбільшого нещастя сприймається як “зворотний варіант” іншого гігантського магазину — магазину *навпаки* — “Дамського щастя”, що його образ блискуче створив у своєму відомому творі Е. Золя.

Можна зіставляти чимало фрагментів з цих ро-

манів, що їх розділяє відстань у більш, ніж сто років, зокрема — вже процитовані уривки з “Беллмена і Блека”, кореспондувати з певними абзацами з “Дамського щастя”: “У глибині широкі смуги дуже дорогих брюгських мережив спускалися ніби вітгарна завіса, що розгорнула біло-руді крила; далі гірляндами спадали хвилі алансонських мережив; широкий потік малинських, валансьєнських, венеційських мережив і брюссельських аплікацій був схожий на падаючий сніг. ... У цій каплиці, що була споруджена на честь жіночої краси, було виставлене готове вбрання; у центрі знаходилося дещо виняткове — оксамитове манто оздоблене сріблястою лисицею; ... тут також були виставлені накидки для балу з білого кашеміру, так само підбиті білим і прикрашені білим лебедячим пухом... .. Пишні груди манекенів розтягували матерію, широкі стегна підкреслювали витонченість талії” [4, 12].

Однак, особливі аналогії чи, точніше — антианалогії між романами, підкреслює “кольоровий антагонізм” чорного і білого, що є принциповим для цих творів. “Чорний наголос” “Беллмена і Блека” дозволяє письменниці показовим чином відтворити, сказати б, “естетичну складову” комерційної діяльності її героя: “Він (Уільям Беллман — О. О.) завжди починав огляд з чорного. Цей колір звільняв його погляд і свідомість від нанесених вражень — очищував візуальний смак, якщо можна

так висловитися” [6, 214]. Наразі, безсумнівно, є всі можливості і далі “гратися в асоціації” на “території” кольорової символіки, взагалі, і символіки чорного кольору, зокрема, тим більш, що грак, як відомо, є чорним птахом.

Проте, у даному випадку, для нас найголовнішим є те, що акцентуація чорного кольору — символу смерті і скорботи у “Беллмені і Блеку” відверто контрастує із “білим наголосом” — уособленням життя і радощів “Дамського щастя”, підкреслюючи в такий спосіб на рівні естетичного почуття їх сутність “романів навпаки”: “Грандіозна виставка білих товарів досягла тут свого апогею у сліпучій білизні найбільш витончених коштовних мережив. ... Відділ було перетворено на білу капелу. Тюль і гіпюр спадали з гори, утворюючи біле небо, легку завісу хмар... Навколо колон, у білому трепоті... спускалися хвилі ... мережив, що були схожі на пачки балерин. ... Здавалося, тут знаходився жертвник якогось божества жіночого вбрання” [4, 483].

Загальновідомо, що будь-яка гра вимагає наслідування певних правил. У нашому випадку — це, насамперед, пов’язано з необхідністю вчасно зупинитися, адже аналогії, що їх стимулює новий інтелектуальний роман Д. Сеттерфілд, можуть, зрештою, захопити не тільки читача, але й “гритих уявлень, які і сформували певний образ автора” [7, 18].

### Література:

1. Бранский В. П. Искусство и философия. — Калинин град: Янтарный сказ, 1999. — 703 с.
2. Герасимчук В. А. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту. — К.: ПАРАПАН, 2007. — 392 с.
3. Золя Э. Дамское счастье // Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. — М.: Гос. изд. худ. лит., 1963. — т. 9. — С. 7–498.
4. Манн Т. Об учении Шпенглера // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. — М.: Гос. изд. худ. лит., 1960. — т. 9. — С. 610–627.
5. Сеттерфілд Д. Беллмен и Блэк, или Незнакомец в черном. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — 384 с.
6. Фуко М. ВОЛЯ К ИСТИНЕ: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. — М.: Касталь, 1996. — С. 7–46.
7. Шапн Д. Незримый ворон (конфликт и трансформация в жизни Ф. Кафки). — Воронеж: НПО Модэк, 1994. — 127 с.

### Примітки:

<sup>1</sup> Необхідно підкреслити, що у цьому зв’язку М. Фуко вкрай виважено обирає їхні імена і наголошує... “я беру тут як приклад Маркса і Фрейда, оскільки вважаю, що вони одночасно — і перші, і найбільш визначні” [7, 31].

<sup>2</sup> Ми порушували це питання у нашій монографії “Художня твор-

чість: проект неокласичної естетики” (К., 2008) у підрозділі “Модельовання як методологічний чинник неокласичної естетики”.

<sup>3</sup> У романі грак і ворон фактично є “образними синонімами” і, як підкреслює авторка, насправді, відрізняються тільки розміром (див. с. 151).