

ANDRIY GURDUZ
Mykolaiv

VECTORS OF FANTASY INTERPRETATION OF THE ANTIQUITY IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

For the first time principles of artistic world organization in V. Arenev's story «The Devilish Soul, or the Oath Treasure» are considered complex in the article. And also the character of legendary-mythological material modification in V. Shuliko's poem «Atlantis» is analyzed for the first time. The specific of V. Arenev's interpretation of the row of folk-lore-mythological material structures is defined. The confluence the Paganism and Christianity aspects in his fentezi-world is shown. The representation type of the header image in V. Shuliko's poem in tradition and innovation sense is defined; the Atlantis image and the other traditional images and motives interaction in this poem is lighted.

Key words: fantasy, vector, interpretation, folklore, legendary-mythological structure, transformation, mythocreation.

АНДРЕЙ ГУРДУЗ
г. Николаев

ВЕКТОРЫ ФЭНТЕЗИЙНОГО ОСМИСЛЕНИЯ ДРЕВНОСТИ В УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

В статье впервые комплексно рассматриваются принципы организации художественного пространства в повести В. Аренева «Бесовская душа, или Заклятый клад», а также характер видоизменения легендарно-мифологического материала в поэме В. Шулико «Атлантида». Определена специфика интерпретации В. Ареневым ряда структур фольклорно-мифологического материала, показано сочетание в его фэнтезийном мире аспектов язычества и христианства. Выявлен тип репрезентации заглавного образа поэмы В. Шулико в плане традиции и новаторства, освещено взаимодействие образа Атлантиды и других традиционных образов и мотивов в поэме.

Ключевые слова: фэнтези, вектор, интерпретация, фольклор, легендарно-мифологическая структура, трансформация, мифотворчество.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2018

УДК 821.111-3
ХРИСТИНА ДРОГОМИРЕЦЬКА
м. Львів
Joann@i.ua

НАСИЛЬСТВО ЯК ПРОЯВ КРИЗИ РОЗРІЗНЕНЬ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ЛЮТЬ»

У статті проаналізовано роман Салмана Рушді «Лють» та його центрального персонажа Малика Соланку, як ініціатора, який стирає розрізнення, і що пізніше приводить до так званої «жертвовної кризи». Продемонстровано яким чином за ним закріплюється така функція, він представлений як той компонент, який управляє перерозподілом «насильства» у романі. Насильство виступає своерідною сумішшю, яка скріплює символіку, його характер укріплюється, наростає, і зрештою заміняє, або стає на місце «пустот», які не мають здатності символізуватися. Те, що не змогло символізуватися будучи породженим у цьому ж символічному полі, випадає з контексту, продукує діалектичне ставлення до себе, водночас перебуваючи «в межах» і «поза межами» символики і зрештою поступово витісняється цією ж системою.

Ключові слова: розрізнення, символічна система, жертвовна криза, Салман Рушді.

Рене Жирар у праці «Насильство і священне» [2] розглядає механізм, за яким здійснюється насильство: як воно функціонує у суспільстві, набуваючи непомітних обрисів, прошиває його наскрізь і поступово виходить

із тіні з наближенням кризових ситуацій, які філософ означає через концепт «жертвовна криза». Саме з наближенням таких ситуацій насильство, як стверджує Жирар, починає все інтенсивніше виявляти себе. Його ж ознаки

стають очевидними вже тоді, коли у суспільстві стираються грані у міжсуб'єктних стосунках, тобто панівне апріорне розрізнення зводиться нанівець, і правлячим стає так звана спільна ідентичність, люди об'єднуються. В центрі ж такого об'єднання опиняється «жертва». Важливо зазначити, що автор не виводить на перший план трансцендентальний характер концепту, відмовляється від його сакралізації, даючи пояснення тому як закріпилось за суб'єктом подібне судження: *«Одним ударом колективне насильство знищує всю пам'ять про минуле; саме тому ні в міфах, ні в ритуалах жертвний криза ніколи не постає правдивою...»* [2]. Натомість він здійснює його деконструкцію і висловлює думку про те, що: *«цінність об'єктам носіям насильства надає саме насильство: Лай не тому носій насильства, що він батько: він тому вважається батьком і царем, що він носій насильства...»* [2] При цьому Жирар говорить про амбівалентну суть насильства: з одного боку, воно виступає так званою отрутою, яка використовується за призначенням знешкоджувати, з іншого боку, воно, як чудодійний препарат, покликане відновити рівновагу, виступаючи так званим миротворцем, завдяки якому суб'єкти досягають «катарсису», насильство знімає напругу між ними. Крім того французький філософ та літературознавець зазначає, що ці дві суті насильства не повинні змішуватися, бо у такому разі, вони втратять своє первинне ідейне навантаження, чи то призначення. Тобто Жирар виключає будь-яку можливість витворення певної «третьої субстанції» у разі змішування сутей, він наголошує і їх ситуативності. Жирар вказує на первинність насильства у бажанні: *«В якомусь сенсі немає нічого більш банального, ніж первинність насильства в бажанні. Коли нам вдається його спостерігати, ми називаємо його садизмом, мазохізмом і т.д. ми вбачаємо в ньому патологічний феномен, відхилення від чужої насильству норми, ми вважаємо, що існує нормальне і природне бажання, те бажання без насильства, від якого більшість людей ніколи далеко не відхиляються»*. Тобто філософ говорить про універсальність насильства і його включеність у символічну систему, що вибудувалась і за

участю суб'єкта. Поняття «символічної системи» розглядає французький психоаналітик та філософ Жак Лакан, маючи на увазі певну матрицю, він додає, що суб'єкт може розглядатися як діючий лише за наявності «символічної системи», що є репрезентована через виконання усталених норм та «обрядів» реальності.

Насильство виступає тим, що скріплює символічну систему. Його характер наростає і зрештою заміняє або стає на місце «пустот», лакун, що утворилися внаслідок зіткнення з реальним (за Лаканом цей етап пов'язаний часто із травмами, які не мають здатності символізуватися, не можуть бути прочитані символічною системою, то ж і не може виконатися певний «обрядовий» алгоритм). Те, що не змогло символізуватися, будучи породженим у цьому ж символічному полі, випадає з контексту, продукує діалектичне ставлення до себе, водночас перебуваючи «в межах» і «поза межами» символіки і зрештою поступово витісняється цією ж символічною системою. Жирар пояснює концепт «насильство» застосовуючи античну трагедію. Поруч з цим Еріх Фромм вивчаючи природу насильства розглядає його в динамічному зв'язку давнини та сучасності, акцентує на понятті страху, некрофільських задатків суб'єкта. Певним чином їх ідеї так само як і ідеї Жака Лакана стосовно символічної системи та функціонування суб'єктів (як систему можемо розглядати і художній твір) можуть бути продуктивними розглядаючи роман Салмана Рушді «Лють» (2001), де персонаж, на нашу думку, виступає так званим асимволічним. Тобто Рушді демонструє як за Маліком Соланкою закріплюється така характеристика: на ранньому етапі свого розвитку, персонаж здобув травму– знуцання сексуального характеру з боку вітчима, на які довгий час не спостерігалось реакції, зрештою вони вкорінили за Соланкою образ жертви. Важливим для формування його особистості стала і відсутність зв'язку з матір'ю, яка уникала близького спілкування з Маліком через відчуття провини та сорому. Все це не дає змоги суб'єкту соціалізуватися коректним чином, прийняти символічну роль у майбутньому (за Жаком Лаканом тут мова йде про роль

«батька»). Натомість Салман Рушді змальовує у романі «Лють» персонажа-«раба», якому властиво насолоджуватись. Він бере участь у первинному розподілі насолод, проте отримує цю функцію, не традиційно від матері, яка б вводила суб'єкта у цю сферу (за Жаком Лаконом саме мати виступає тим суб'єктом, який вводить у сферу латентних насолод), а віднаходить свої способи, один з найважливіших – це проектування симулятивної дійсності на основі уявного не лише у свідомості, адже цей процес має матеріальне втілення – Малік Соланка – автор лялькового шоу. І відтак він представлений: як той компонент, який управляє перерозподілом «насильства» у романі «Лють». Він – ініціатор, що стирає розрізнення, і що пізніше приводить до так званої «жертвовної кризи». **Метою** цієї наукової роботи є виявити основні аспекти «насильства», в основному інтерпретовані через образ персонажа Маліка Соланки у романі «Лють», проаналізувати їх функціонування, на фоні соціокультурної, символічної романної картини зображеної Салманом Рушді.

Суб'єкти, що є включеними у певну символічну систему перебувають у горизонтальних зв'язках відносно один одного. Їх стосунки спровоковані міметичним чином, тобто вони взаємспровоковані та взаємозалежні. При цьому будь-яка символічна система продукує розрізнення, витворюючи діалектичні зв'язки. Та водночас виникають фактори, які не вкладаються у «систему», і ніяким чином не можуть символізуватися, що свідчить про неспроможність «системи» як такої, про її слабкість. За таких умов те, що існувало раніше, стає неможливим, і ваги набуває, нерозрізнення, ототожнення, що зрештою руйнує ефемерний пласт цілісності символічного. В результаті цього зв'язки, що раніше характеризувались горизонтальністю стають вертикальними, через те що суб'єкти ніби спостерігають свої помножені копії, тобто вони вони спрямовують свою увагу на певний об'єкт, якого наділяють ознакою «цапа відбувайла», намагаючись отримати розрядку. У романній картині, представленій Салманом Рушді, ми спостерігаємо персонажа, який умовно виступає своєрідним «хранителем»: він стоїть на межі між символічним та реальним. Малік

Соланка наділяє вітчима означуваним «батька», таке означення «батька» допомагає впорядкувати його дійсність, що є типовим для будь-якого суб'єкта, оскільки він прагне до цілісності, до так званої правильної форми: *«We are Solankas now,” his mother rebuked him. “It doesn't matter about that person who never existed and who certainly doesn't exist now. Here is your true father, who puts food on your plate and clothes on your back. Kiss his feet and do his will»* [4], але варто зазначити і те, що суб'єкту важко перенести її неможливість існування, усвідомлення того, що немає завершеності спричиняє невроз. Ми бачимо, що від початку суб'єкт тяжіє до цілісності, і лише певні порушення у процесі його розвитку, тут мова йде про долатентні стадії, викликають нелінійне сприйняття реальності, можемо навіть стверджувати, асимволічне сприйняття.

Символічне будується з системи розрізрень. Є певні фактори, які стирають розрізнення, серед них вирізняють інцест: *«Взаємність насильства, що зуміла поглинути навіть відносини між батьком і сином, стає всеохоплюючою. І самим остаточним чином вона ці відносини поглинає, якщо зводить їх до суперництва ... Інцест – це теж насильство, насильство межове і, отже, межове руйнування відмінності»* [2]. Варто розглянути інцест не лише у вузькому традиційному розумінні (Едіп та Іокаста), у нашому випадку (Малік Соланка і його вітчим), де психологічні ролі закріплені у символічному трактуванні сім'ї за «батьком» та «сином» руйнуються, стираються розрізнення. Роман Салмана Рушді «Лють» побудований таким чином, що не відразу стає зрозумілим причинно-наслідковий зв'язки «події», та і сама «подія» прихована під пластами метафоричних образів, того, що могло б статися, де важливість «події» підкреслюється й можливими негативними наслідками: *«At first he couldn't look his story in the eye, could only come at it sideways, by talking about the bougainvillea creeper climbing over the veranda like an Arcimboldo burglar, or like your stepfather at your bedside in the night. Or else he described the crows that came cawing like portents to his windowsill, and his conviction that he would have been able to understand their warnings if only he weren't so unintelligent, if only*

he could only have concentrated a little harder, and then he could have run away from home before anything happened» [4]. Цей епізод демонструє, як суб'єкт опиняється поза межами певної символічної системи і в подальшому намагається витворити власний уявний світ. Будучи компонентом асимволічним, Малік Соланка все ж наділений іншою функцією; автор наголошує на тому, яку важливість має для персонажа можливість «насолоджуватись», перебуваючи в рамках створених ним ілюзій, притаманна риса жіночому образу (за Жаком Лаканом). Соланка – фемінізований, подібно до бартівського «закоханого». Проте мова йде не про гендерний зсув, а лише про психологічну роль, яку він приймає вступаючи у стосунки: «*Хто, якщо тільки не жінка, яка не спрямовується до жодного об'єкта – хіба тільки до ... дару? Якщо, тому чи іншому закоханому вдається ще й «любити», то лише тому, що він фемінізується, вступає в жіночий клас великих Доброзичливих Коханих»* [1]. Важливим аспектом цього процесу є той факт що, розподіл «насолод» здійснюється у суб'єкта через «матір», у цьому випадку спостерігаємо її викривлене сприйняття.

Якщо розглядати стосунки Маліка Соланки з жінками у Нью-Йорку, то він деперсоналізується автором, певним чином, виключаючи часто еротичний компонент: «*Заперечуючи статеву специфіку любовного почуття, Барт здійснює регресію, повернення на дофалліческу стадію розвитку особистості: в доедіповському світі, де немає Батька, нейтралізується владна складова еротичного потягу, і в прагненні злитися з Матір'ю немає нічого специфічно «чоловічого» або «жіночого», він робить інший крок: «який має вже не тільки психічний, а й соціальний зміст, – він отожднює, зрівнює по «тональності» гетеро- і гомосексуальні види любовного почуття»* [1]. У перших нью-йоркських стосунках з Мілою ми спостерігаємо ситуації, де персонаж проводить години поруч зі своєю подругою лежачи у неї на колінах, і таким чином звільняється на певний час від приступів люті: «*Her physical memory was extraordinary. Each time she visited him, she could take up exactly the position on his cushioned lap that she had reached at the end of her last visit. The placing of her head*

and hands, the tightness with which her body curled into itself, the exact weight with which she leaned against him: her high-precision remembering, and infinitesimal adjustment, of these variables were themselves prodigiously arousing sexual acts. For the veils were falling away from their play, as Mila showed Professor Solanka with each (daily more explicit) touch. The effect on Professor Solanka of Mila's strengthening caresses was electric all right, at his age and in his situation in life he had not looked to receive such benison ever again. Yes, she had turned his head, had set out to do so while pretending to be doing nothing of the sort, and now he was deeply enmeshed in her web. The queen webspyder, mistress of the whole webspyder posse, had him in her net» [4]. Подруга Маліка викликає суперечливі відчуття: з одного боку турботливої жінки, а з іншого істоти, яка намагається його повністю поглинути, і якій він не здатен опиратися.

Як бачимо, автор зображає потребу суб'єкта компенсувати відсутній зв'язок з матір'ю за рахунок його стосунків, що в подальшому стане ґрунтом, на якому проростатимуть ілюзії персонажа викликаючи відчуття неперервного циклу, круговороту життя, де одна ілюзія заміщає іншу, лише для того щоб процес «цілісності» міг бути легалізованим: «*he'd bought in thirty years, and feeling as if she were his parent and he a boy of Asmaan's age-well, perhaps just a little older-she turned to him, bent down a little, for in her heels she was at least six inches taller than he, and actually took his face in her hands. "Here you are, Professor, at the very beginning of things. Looking good, too. Cheer up, for Chrissake! It's good to make a new start." All around them a new cycle of Time was being initiated. This was how everything had begun: boom! Things flew apart. The center did not hold. But the birth of the universe was a feel-good metaphor. What followed it was not mere Yeatsian anarchy. Look, matter clumped with other matter, the primal soup grew lumpy. Then came stars, planets, single-cell organisms, fish, journalists, dinosaurs, lawyers, mammals. Life, life. Yes, Finnegan, begin again, Malik Solanka thought. Finn MacCool, sleep no more, sucking your mighty thumb. Finnegan, wake»*. Малік Соланка, сам довгий час приймає і розвиває у собі латентні насолоди, що склалися під впливом його уявного, та зрештою

можемо спостерігати, як вони видозмінюються та починають тяжіти до символічного, проте не витримують критики і повертаються у первинний стан. Салман Рушді зображає так звані коливання стану персонажа, його емоційну нестабільність: «*Solanka's hands itched. Even his skin was betraying him. He, whose baby-bottom skin had always caused women to marvel and to tease him for having led a life of cosseted ease, had begun to suffer from uncomfortable raw eruptions along his hairline and, most awkwardly of all, on both hands. The skin reddened, puckered, and broke*». З одного боку він тяжіє до латентної насолоди, притаманній жіночому образу, в яку час від часу вривається стереотипна маска, яка прагне за всяку ціну закріпитися на «обличчі» персонажа, оскільки так званий вироблений уявний фон набагато сильніший, то не дозволяє їй закріпитись надовго, персонаж ніби її весь час «знімає», що викликає ефект миготіння, відбувається зіткнення: в ілюзію та напівсон, в якому перебуває персонаж входить реальність, і вже її Соланка трактує користуючись відомим йому уявним апаратом, і структурує її відповідно до нього.

Еріх Фромм у праці «Анатомія людської деструктивності» прослідковує закономірності формування та дає етимологічну характеристику поняттю «насильства», він наводить історичні факти, за якими агресія не завжди була супровідною до суб'єкта, існували періоди, коли вона знаходилась осторонь міжсуб'єктних стосунків. Такі періоди характеризуються домінуванням матриархату: «Є цікаві факти, які свідчать про соціальний устрій суспільства епохи неоліту, що не має явних слідів ієрархії, придушення або яскраво вираженої агресивності. Гіпотеза про те, що неолітичне суспільство (принаймні, в Анатолії) було в основному миролюбним, стає ще більш імовірною у зв'язку з фактом, що анатолійські поселення мали матриархальні (матріцентриські) структури. І причину це слід шукати в життєствердній психології, яка, на переконання Бахофена, характерна для всіх матриархальних товариств» [3]. Що безсумніву підтверджує і психоаналітичне трактування «жіночого» образу, як все ж таки не деструктивного компоненту, що

вводить суб'єкта в поле насолоди. Але не варто забувати про те, що «жіноче» має діалектичну природу, тобто його притаманні взаємо заперечувані твердження. Читаємо у Фромма: «У міфологічній і релігійній літературі ми зустрічаємо досить багато матеріалу, що ілюструє двоїстий характер ролі матері: з одного боку, богиня творення (родючості і т. д.), А з іншого – богиня руйнування. Так, Земля, з якої створена людина, ґрунт, на якій ростуть всі дерева і трави, – це місце, куди повертається тіло після смерті; лоно Матері-землі перетворюється в могилу. Класичний приклад двоїлої богині – індійська богиня Калі, яка одночасно є богинею життя і богинею руйнування» [3]. У романі «Лють» подібним чином Малік Соланка трактує жіночі образи, цей так званий схематизм застосовується до всіх жіночих персонажів, всі вони не позбавленні своєрідного сприйняття: «*What if she was hungriest for what he feared most, the goblin anger within? For she was driven by fury also, he knew that, by the wild imperative fury of her hidden need. At that moment of revelation Solanka could easily have believed that this beautiful, accursed girl, whose weight was moving with such suggestive languor on his lap, whose fingertips touched his chest hair as faintly as a summer breeze and whose lips were working softly at his throat, might actually be the very incarnation of a Fury, one of the three deadly sisters, the scourges of mankind.*», – сприйняття, яке висвітлює зіткнення персонажа з реальним, саме реальне викликає у нього відчуття огиди, уже не замаскованої у красу: «*Fury was their divine nature and boiling human wrath their favorite food. He could have persuaded himself that behind her low whispers, beneath her unfailingly even tempered tones, he could hear the Erinnyes' shrieks*» [4] і далі: «*He had glimpsed a possible new incarnation of his living doll—in which Mila was Circe, and at her feet sat her oinking swine—but now he pushed that dark vision aside*». Тобто, як може здатися персонаж, Малік Соланка, не позбавлений здатності продукувати розрізнення. Його проекція зовнішнього світу повстає цілісною, або такою, яка тяжіє до цілісності. Таким чином, автор зображає персонажа водночас приналежним до суспільства зображеного у романі, але з іншого боку, не варто

недооцінювати факт «травми», який певним чином відсторонює персонажа від суспільства.

Агресивність, якою наділяє Маліка Соланку автор, можемо трактувати як прояв страху, за Еріхом Фроммом: «*Страх, як і біль, - це дуже неприємне відчуття, і людина намагається за всяку ціну його позбутися. Є багато способів подолання страху. Наприклад, медицина, секс, сон або спілкування з іншими людьми. Але одним з найдієвіших прийомів витіснення страху є агресивність. Якщо людина знаходить сили з пасивного стану страху перейти в напад, тут же зникає болісне відчуття страху*» [3]. Вищезгадане відчуття поєднується у персонажа з неймовірною дієздатністю. Ми можемо спостерігати моменти, коли він перебуває у бездіяльності переповнений люття, і вже згодом спостерігаємо його емоційні підйоми, що супроводжуються активністю, зокрема Соланка вигадує нові проекти, роман і т.д. З приводу цього Фромм зазначає, що суб'єкт у сучасному світі щоб не піддатись відчаю постійно повинен продукувати певні дії або діяльність, як таку, бути ефективним. Хоча сучасне сприйняття терміну «ефективність» - викривлене. Бути ефективним на сучасний лад значить приносити успіх, що не корелює з первинним значенням «робити». Бути ефективним – щось реалізувати, бути дієздатним, бути дієвою функціональною істотою. Як результат бути дієздатним – це існувати. Я існую, тому що щось роблю.

З іншого боку, потрібно усвідомлювати те, що Малік Соланка – це репрезентація механізму, що руйнує символіку, іншими словами, він виступає своєрідним Локкі. Проте в цьому випадку мова йде аж ніяк не про моральні якості персонажа, перед нами лише його функціональність. А функціонує він як лакуна: «*He felt like a drone, or a worker ant. He felt like one of the shuffling thousands in the old movies of Chaplin and Fritz Lang, the faceless ones doomed to break their bodies on society's wheel while knowledge exercised power over them from on high. The new age had new emperors and he would be their slave*» [4]. Адже за твердженням Рене Жирара образ батька виконує функцію, за якою свідомість суб'єкта стає символічною, саме за його допомоги можемо говорити про розрізнення: «*Опис Малиновського пока-*

зує, що схожість з батьком потрібне – парадоксальним чином – тлумачити в категоріях відмінності. Відмінності між кровними родичами вносить батько; він – в буквальному сенсі носій відмінності, і за різницею тут потрібно визнати, в числі іншого, фалічний характер, виявлений психоаналізом» [2]. Соланка, як відомо, віднаходить образ батька не відразу, і втілений він дещо ідеалізовано, в образі рятівника, що позбавив його знущань вітчима. Оскільки його символічна «схема» перебуває під могутнім впливом уявного, то суб'єкт не здатен її осягнути, вона залишається для нього певним сакральним об'єктом, певним утопічним явищем: «*When a man without faith mimicked the choices of the faithful, the result was likely to be both vulgar and inept. Professor Malik Solanka donned no loincloth, picked up no begging bowl. Instead of surrendering himself to the fortune of the street and the charity of strangers, he flew business class to JFK, checked briefly into the Lowell, called a real estate broker, and speedily lucked out, finding himself this commodious West Side sublet. Instead of heading for Manaus, Alice Springs, or Vladivostok, he had landed himself in a city in which he was not completely unknown, which was not completely unknown to him, in which he could speak the language and find his way around and understand, up to a point, the customs of the natives. He had acted without thinking, had been strapped into his airline seat before he allowed himself to reflect; then he'd simply accepted the imperfect choice his reflexes had made, agreed to proceed down the unlikely road onto which his feet, without prompting, had turned. A sanyasi in New York, a sanyasi with a duplex and credit card, was a contradiction in terms. Very well*». Салман Рушді натомість висмією сучасного саньясина Маліка, який попри свої чисельні намагання так і осягає зречення як такого, все ж для персонажа «зречення» має примусовий характер і певним чином пов'язане із втечею щоб зберегти за собою можливість «насолоджуватись».

Як можемо спостерігати, персонаж роману Салмана Рушді «Лють» не є фактором, через який у романі продукуються розрізнення, він представляє деструктивний елемент, який веде до так званої «жертвовної кризи». Його нарцисизм має руйнівний характер.

Форми поведінки персонажа нашоувують на думку, що йому притаманні некрофільські задатки (за Еріхом Фроммом). Перш за все, він оберігає свій простір з особливою пильністю від нечистот, тут, мова йде не лише про фізичне їх вираження, а про моральне, зокрема, в епізоді, де Соланка протиставляється лайливому таксисту. Крім того, персонаж, як відомо, творець лялькових шоу, розробник віртуальних, штучних світів. Автор зображає трепетне ставлення персонажа до своїх творінь, їм виділене спеціальне приміщення, до його уподобань призириливо ставиться перша дружина. За твердженням Еріха Фромма, коли той розглядає ознаки індустріальної людини, яку не цікавить природа, а лише механічні, неживі артефакти, зокрема захоплення чоловіками машинами: «Зрозуміло, авто не можна назвати об'єктом сексуального інтересу, але цілком можна стверджувати, що це об'єкт любові: життя без авто представляється людині часом більш нестерпним, ніж життя без дружини. Хіба така "любов" до авто не переконлива прикмета збочення» [3]. Вже було згадано яким чином відображає Салман Рушді жіночі персонажі у свідомості Маліка Соланки, вони зберігають відтінок ляльковості, які етимологічно можна віднести до періоду дитинства персонажа, коли той втратив зв'язок з «батьками» і відкрив для себе уявний світ ляльок, де віднаходив насолоду: «*Solanka began to allow himself to see her as his creation, given life by some unlooked-for miracle and caring for him, now, as might the daughter he'd never had. Then a slip of the tongue let out his secret, but Mila seemed not at all put out*» [4]. Зрозуміло, що Соланка зображений, як той, хто руйнує символічні розрізнення, ототожнюючи реальність, сам же ж залишається осторонь цієї реальності. Вона має для нього штучний характер, персонаж насолоджується створенням її симулякрів, що підносять у квадратну степінь, підкреслюють його некрофілію. Попри те, що йому видається, що створює неповторні сутності, врешті, вони є лише копіями: «*The Professor's artificial life-forms were string-free from the start. They walked and talked: they had stomachs.*» *sophisticated fueling centers that could process ordinary food and drink, with solar-cell backup systems that enabled them to stay alert, and work, for longer hours than any flesh-and-*

blood human being. They were faster, stronger, smarter—"better," Kronos told them—than their human, antpodean hosts. "You are kings and queens," he taught his creatures. "Carry yourselves well. You are the masters now." He even gave them the power to reproduce themselves. Each cyborg was given his or her own blueprint so that it could, in theory, endlessly re-create itself in its own image. But in the master program Kronos added a Prime Directive: whatever order he gave, the cyborgs and their replicas were obliged to obey, even to the point of acquiescing in their own destruction. should he deem that necessary. He dressed them in finery and gave them the illusion of freedom, but they were his slaves. He gave them no names. There were seven-digit numbers branded on their wrists, and they were known by these».

Найяскравіше кризу абсолютної руйнації розрізненень можна спостерігати в епізоді, де мешканці Ліліпут-Блефуск розгулюють вулицями у масках кіборгів Соланки, зображаючи ототожнення наочно. Це ж і є кульмінаційним моментом у романі і репрезентує собою «жертвну кризу», та в результаті якої помирає не Малік, а його подруга Ніла (показана у романі як ідеальна жінка з малим зовнішнім недоліком), яка також перебуває поза межах символічної системи. Разом з Маліком вони стоїть осторонь, до того ж вона через безпосередній зв'язок з Соланкою репрезентує часткову його смерть. Це пояснює чому Соланку чекає самотність. Як стверджує Рене Жирар: «*Для того, хто всередині системи, є тільки відмінності; для того, хто зовні, навпаки, – тільки тотожність. Зсередини не видно тотожність, а зовні не помітні відмінності. Однак ці дві перспективи не рівні одна одній. Внутрішню точку зору завжди можна включити в зовнішню; а зовнішню у внутрішню – не можна*» [2].

Отож, Салман Рушді у романі «Лють» представляє асимволічний образ втілений у персонажі – Маліку Соланці, який характеризується деструктивністю та ознаками некрофільії, поруч з цим він же виступає, як компонент за допомогою якого у романі здійснюється перерозподіл насильства. Персонаж – носій насильства, яке інтерпретоване через руйнацію розрізненень та витворення симулякрів дійсності, що набувають більшої ваги, і витісняють дійсність, як таку.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного [Электронный ресурс] / Ролан Барт. – Режим доступа : <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/7794/ogl.shtml>
2. Жирар Р. Насилие и священное / Рене Жирар ; пер с франц. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. - 448 с.
3. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности [Электронный ресурс] / Эрих Фромм. – Режим доступа : <http://fictionbook.ru/static/trials/00/14/81/00148101.a4.pdf>
4. Rushdie S. Fury [Electronic resource] / Salman Rushdie. – Access mode : http://royallib.com/read/Rushdie_Salman/Fury.html#0

References

1. Bart R. Frahmenty rechy vlublonnoho [Elektronnyi resurs] / Rolan Bart. – Rezhym dostypa: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/7794/ogl.shtml>
2. Zhyrar R. Nasylye y sviaschennoe / Rene Zhyrar ; per s frants. H. Dashevskoho. Yzd. 2-e, yspr. – M.: Novoe lyteraturnoe obozrenie, 2010. – 448 s.
3. Fromm E. Anatomia chelovecheskoyi destruktynosty [Elektronnyi resurs] / Erykh Fromm. - Rezhym dostypa: <http://fictionbook.ru/static/trials/00/14/81/00148101.a4.pdf>
4. Rushdie S. Fury [Electronic resource] / Salman Rushdie. – Access mode : http://royallib.com/read/Rushdie_Salman/Fury.html#0

CHRISTINE DROHOMYRETSKA

Lviv

VIOLENCE AS A MANIFESTATION OF THE DIFFERENCE CRISIS IN SALMAN RUSHDIE'S NOVEL "FURY"

The article analyzes Salman Rushdie's novel "Fury" and its main character Malik Solanka, as the initiator who erases the distinctions, and later leads to the so-called "sacrificial crisis". It is demonstrated how this function is fixed by him, he is represented as the component that manages the redistribution of "violence" in the novel. Violence acts as a kind of mixture that binds the symbolic system; its character is strengthened, increases, and eventually replaces, or puts into the place of "emptiness" that does not have the ability to symbolize. What could not be symbolized as being generated in the same symbolic system falls out of context produces a dialectical attitude towards itself, while being "within" and "beyond" symbols and eventually being gradually replaced by the same system.

Key words: difference, symbolic system, sacrificial crisis, Salman Rushdie.

КРИСТИНА ДРОГОМИРЕЦЬКА

г. Львов

НАСИЛИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ КРИЗИСА РАЗЛИЧИЙ В РОМАНЕ САЛМАНА РУШДИ «ЯРОСТЬ»

В статье проанализированы роман Салмана Рушди «Ярость» и его центральный персонаж Малик Соланки, как инициатор, который стирает различия, и позже приводит к так называемому «жертвенному кризису». Продемонстрировано каким образом за ним закрепляется эта функция, он представлен как тот компонент, который управляет перераспределением «насилия» в романе. Насилие выступает своеобразной смесью, которая скрепляет символику, его характер укрепляется, нарастает и в конце концов заменяет, или становится на место «пустот», которые не имеют возможности символизироваться. То, что не смогло символизироваться, будучи рожденным в этом же символическом поле, выпадает из контекста, продуцирует диалектическое отношение к себе, одновременно находясь «в пределах» и «вне» символики и в конце концов постепенно вытесняется этой же системой.

Ключевые слова: различие, символическая система, жертвенный кризис, Салман Рушди.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2018