

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА
ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ШЕСТОПАЛ ОЛЬГА ГРИГОРІВНА

УДК 821.134.2-31 «196/199» Іспанія

ТЕАТРАЛЬНО-ІГРОВИЙ ЧИННИК В ІСПАНСЬКІЙ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ
ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник

канд. філол. н., доц.

АЛЕКСЕЄНКО Олена Борисівна

Київ–2013

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРНІЙ ДУМЦІ.....	13
1.1. Універсалістські підходи до вивчення театральності	15
1.2. Театральність у контексті театрознавчих підходів.....	23
1.3. Літературознавчий досвід осмислення театральності.....	32
Висновки до розділу 1.....	45
РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНО-ІГРОВИЙ ЧИННИК У РОМАНІ Г.Т.БАЛЬЄСТЕРА «ДОН ХУАН»	48
2.1. Роман «Дон Хуан» у контексті творчого доробку письменника. «Інтелектуальний реалізм» versus «постмодернізм».....	48
2.2. Принцип гри та структурно-композиційні аспекти оповіді	52
2.2.1. Засоби театралізації оповідної техніки в романі та принципи «сервантизму»	56
2.3. Форми театральності в художньому світі роману: від Бароко до Постмодернізму.....	63
2.3.1. Актуалізація барокової концепції театральності.....	63
2.3.2. Роль хеппенінгу та перформансу в театралізації романного простору.....	68
2.3.3. Постмодерністські форми театральності та їх відтворення в романі.....	79
2.4. Екзистенційний аспект театральності та його актуалізація у творі.....	85
2.4.1. Дихотомія «Бути-Здаватися» в контексті самостановлення героя.....	85
2.4.2. Діалектика «обличчя-маски» як реалізація ідентичності Дон Хуана. Типологія масок та їх функції в романі	93
Висновки до розділу 2.....	100
РОЗДІЛ 3. ФОРМИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ РОМАНУ А.КУНКЕЙРО «ЛЮДИНА, ЯКА БУЛА СХОЖА НА ОРЕСТА»	103

3.1. Засоби театралізації прози Альваро Кункейро	104
3.2. Специфіка театральності в романі «Людина, яка була схожа на Ореста». Концепт «епітеатру», «гіпотеатру» та «метатеатру».....	114
3.2.1. Епітеатральний та метатеатральний дискурси в романі.....	118
3.2.2. Актуалізація гіпотеатрального дискурсу в романі	129
3.3. Гра віддзеркалень у формах театралізації роману.....	135
Висновки до розділу 3.....	147
РОЗДІЛ 4. ВЗАЄМОДІЯ КОМУНІКАТИВНОГО ТА ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСІВ У РОМАНІ Х.МАРСЕ «ДВОМОВНИЙ КОХАНЕЦЬ».....	150
4.1. Театралізація комунікативного дискурсу як засіб культурної деміфологізації	152
4.2. Принцип дзеркальності у пошуку самоідентичності	166
4.3. Маска як прийом ускладненої ідентифікації.....	177
Висновки до розділу 4.....	187
ВИСНОВКИ.....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	198

ВСТУП

Актуальність теми. Властива ХХ століттю, і особливо добі постмодернізму, тенденція до театралізації життя зумовила неабиякий інтерес до феномену театральності, зробивши його об'єктом прискіпливої уваги дослідників у різних галузях гуманітарних наук. Театралізована доба з її «суспільством спектаклю» (Гі Дебор) продемонструвала тотальне проникнення даного феномену у всі сфери людської діяльності. Це забезпечило театральності статус невід'ємного чинника постмодерністського світосприйняття, актуалізувавши на новому етапі породжену ще добою античності і своєрідно «універсалізовану» ренесансним та бароковим світоглядом метафору «*teatrum mundi*» («весь світ - театр»). У культурній свідомості ХХ століття поняття театральності розкрилося не лише в своєму естетичному і соціальному, а й у філософсько-онтологічному значенні. Завдяки вагомому впливу філософії екзистенціалізму, яка, розщепивши людину на *ego*, *self* і *map*, унормувала неоднозначність людської особистості, а також актуальним проблемам антропології, новим поглядам на формування нації як нарації (О. Пронкевич), погляд на людину як складний конгломерат різних складових, що їх можна потрактувати як ролі, визнаний як у сучасному мистецтві, так і в гуманітаристиці. *Homo Sapiens* поступилася місцем *Homo Ludens*, і рольовий принцип поведінки ліг в основу розуміння природи людини. Відтак, театральність у ХХ столітті розуміють як філософсько-естетичну та соціально-психологічну категорію, а сама ідея театральності пов'язується з осмисленням соціального і внутрішнього життя людини як певного ігрового простору, де особистість може водночас відчувати себе в різних ролях та моделювати життєві ситуації за законами зрежисованої дії, розрахованої на глядача.

Обґрунтування ідеї театралізації мистецтва в сучасній філософії було запропоноване дослідниками-постструктуралістами, зокрема Р. Бартом, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ю. Крістевою та ін. Саме література як гра, згідно з цією методологією, слугує засобом подолання лінійного прочитання творів. «Тотальність гри» визначає спрямованість постмодерністського твору, основними рисами якого стають

самоіронія, самопародія, саморефлексія, які дозволяють оприятити взаємовиключні істини. Відтак, поняття «гри», «театральності» й «театралізації» формують низку фундаментальних естетичних категорій і принципів, без яких неможливе глибоке розуміння літератури і мистецтва всього ХХ століття, зокрема постмодернізму.

Особливий інтерес становить актуалізація театрального чинника в контексті іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття, яка демонструє гармонійне поєднання концепції театральності як невід'ємної ознаки постмодерністського світосприйняття з наслідуванням національної культурної традиції, що завжди тяжіла до театральності. Насамперед це стосується ігрової романної традиції, яка стала для Іспанії національним надбанням і знайшла відображення не лише в славетному «Дон Кіхоті» М. де Сервантеса, а й у творах Ф. де Кеведо, П. Аларкона, Б. Переса Гальдоса, П. Барохи, М. де Унамуно та ін. З огляду на це, обраний за об'єкт дослідження доробок таких видатних іспанських письменників, як Гонсало Торренте Бальєстер, Альваро Кункейро та Хуан Марсе, можна вважати яскравим зразком театралізованої прози в іспанській літературі другої половини ХХ століття. Відзначені літературними преміями, твори цих авторів широко відомі в світі, перекладаються багатьма мовами, але українському читачеві доступні лише в російському перекладі.

У вітчизняній іспаністиці немає наукових праць, які б містили комплексне студювання зазначених тенденцій і процесів у іспанській літературі постмодернізму. Поза увагою лишаються й самі художні тексти зазначених авторів, за винятком роману Х. Марсе «Двомовний коханець», що став об'єктом дослідження кандидатської дисертації О. М. Бабича у визначенні кінематографічних контекстів та їхніх впливів на формування особистості персонажів. Звернення зарубіжних дослідників до такої проблематики є спорадичним. Автори розвідок, де йдеться про власне театральність іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття, також, як правило, фокусують увагу або на аналізі окремих аспектів цього феномену у конкретних творах (А. Р. Лопес-Васкес, С. Міллер, С. Кінг, Р. Спайрс,

Г. Ішимбаєва), або на творчості одного автора (Н. Кріадо Мартінес «Альваро Кункейро. Гра драматичної фікції», 2004).

Відповідно, **актуальність** дисертаційної роботи зумовлена потребою здійснити перший у вітчизняному літературознавстві системний аналіз проблеми театральності як важливої складової романного дискурсу в іспанській літературі постмодернізму, що дозволить розкрити механізми і тенденції трансформації іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття на формальному та змістовому рівнях.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконувалася на кафедрі зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в річці комплексної науково-дослідної теми «Історія та полікритика зарубіжної літератури», затвердженої Вченою радою Інституту філології КНУ (протокол №3 від 15 листопада 2004 року). Тема дисертації відповідає науково-дослідній темі «Закономірності літературного процесу ХХ століття», що передбачає вивчення широкого кола епістемологічних проблем літератури минулого століття із залученням сучасної методології.

Мета дослідження полягає у виявленні художньої специфіки театральності як ознаки ігрового дискурсу постмодернізму в іспанській інтелектуальній прозі другої половини ХХ століття, систематизації принципів та прийомів театралізації.

Мета дисертації передбачає розв'язання таких **завдань**:

- систематизувати основні засади концепції театральності, наявні в сучасній гуманітаристиці, й акцентувати найбільш релевантні для літературознавства аспекти;
- осмислити способи театралізації художньої прози в контексті літературознавчих підходів;
- з'ясувати основні структурні характеристики театральності та виокремити рівні її оприявлення у художньому творі;
- проаналізувати специфіку актуалізації театральності-ігрового чинника в романі Г. Т. Бальєстера «Дон Хуан» на різних поетикальних рівнях;

- виявити основні форми репрезентації театрального дискурсу у творі Г. Т. Бальєстера;
- дослідити особливості актуалізації екзистенційного та психологічного аспектів театральності в контексті діалектики «бути - здаватися», «обличчя - маска»;
- визначити та проаналізувати форми театралізації прози А. Кункейро в контексті постмодерністської парадигми театралізації мистецтва;
- розкрити специфіку та механізми оприявлення театральності в романі А.Кункейро «Людина, яка була схожа на Ореста» на різних текстуальних рівнях;
- дослідити взаємодію комунікативного та театрального дискурсів у формах театралізації роману Х. Марсе «Двомовний коханець»;
- узагальнити способи театралізації романного дискурсу в іспанській інтелектуальній прозі постмодернізму.

Об'єктом дослідження є прозові твори іспанських письменників другої половини ХХ століття, відібрані за критерієм репрезентативності щодо ідейно-художньої актуалізації театральності-ігрового чинника в іспанській інтелектуальній прозі другої половини ХХ століття. Матеріалом аналізу є тексти трьох романів іспанських авторів цього періоду: «Дон Хуан» (*Don Juan, 1963*) Г. Т. Бальєстера, «Людина, яка була схожа на Ореста» (*Un hombre, que se parecía a Orestes, 1967*) А. Кункейро та «Двомовний коханець» (*El amante bilingüe, 1990*) Х. Марсе.

Предметом дослідження є специфіка оприявлення та актуалізації різних аспектів та форм театральності у структурі іспанського інтелектуального роману другої половини ХХ століття, її зв'язок зі світовідчуттям та поетикою постмодернізму.

Методологічна основа дослідження. Вивчення театральності в іспанській інтелектуальній прозі другої половини ХХ століття здійснюється з полікритичних позицій – із залученням культурно-історичного аналізу, інструментарію літературної герменевтики, семіотики, психоаналітичних студій, структуралістського, постструктуралістського та інтермедіального підходів до

прочитання літературного тексту, а також сучасної вітчизняної та зарубіжної теорії постмодернізму, теорій роману та театру. Такий підхід допоможе виявити та концептуалізувати феномен театральності в іспанському романі і запропонувати нові варіанти рецепції творів відомих іспанських письменників другої половини ХХ століття.

Методологію дослідження становлять ключові положення концепцій гри та театральності, запропоновані у сучасній філософії культури (Й. Гейзінга, М. Мамардашвілі, П. Успенський), герменевтиці (Г.-Г. Гадамер), теорії постмодернізму (Г. Алмер, Р. Барт, Г. Дебор, І. Ільїн, М. Фуко), театральній та літературній семіотиці (Ю. Лотман, Я. Мукаржовський, П. Паві, Ф. де Торо, Х.Т. Леманн, Е. Фішер-Ліхте), у теорії театру др. пол. ХХ ст. (П. Брук, Б. Дорт, С. Ісаєв, А. де Торо) та літературознавстві (Н. Баумтрог, О. Легг, В. Осіпов, В. Пімонов, Н. Прозорова, В. Халізов та ін.). Дослідження механізмів театралізації літератури в контексті взаємодії мистецтв засновується на працях М. Бахтіна та Ю. Лотмана.

У процесі аналізу поетикальної специфіки романів іспанських авторів використовуються здобутки вітчизняного та іспанського літературознавства (В. Виноградов, Г. Ішимбаєва, Н. Матяш, А. Нямцу, О. Пронкевич, Д. Вільянуева, М. Гарсія-Вінью, Х. Гонсалес, Н. Кріадо Мартінес, А. Собехано-Моран, та ін.), окремі положення теорії постмодернізму (Р. Барт, У. Еко, І. Хассан, Т. Денисова, Д. Затонський), семіотики і теорії інтертекстуальності та метатексту (Л. Абель, Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Лотман, А.Р. Лопес-Васкес, Н. Пьєге-Гро).

Підґрунтям аналізу екзистенційного та психологічного аспектів театральності в іспанській інтелектуальній прозі стали праці видатних представників літературної герменевтики (П. Рікер), семіотики (Ю. Лотман), психоаналізу (А. де Сузнель). Концепти дзеркала і маски у вирішенні проблеми пошуку власної ідентичності вивчаються із залученням критичних поглядів М. Бахтіна, А. Грінштейна, Г. Ісаєва, Ю. Левіна, К. Леві-Стросса, Ю. Лотмана, Г. Почепцова, В. Синкевича, Л. Софронової.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено комплексний аналіз поетики романів Г.Т. Бальєстера, А. Кункейро та Х. Марсе під кутом зору театральності, що дозволяє по-новому розкрити інтелектуальні та духовні концепти, значимі як для постмодерністської творчої парадигми, так і для індивідуального стилю кожного з зазначених письменників, а також у застосуванні міждисциплінарного підходу при комплексному розгляді розвитку іспанського інтелектуального роману другої половини ХХ століття.

Теоретичне значення отриманих результатів дослідження іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття пояснює феномен театральності як важливого художньо-естетичного явища, як поетикальної характеристики сучасного іспанського роману. Описані під час дослідження стратегії театралізації обраних текстів сприяють розумінню національної специфіки іспанського постмодернізму в контексті розвитку західноєвропейської літератури.

Практичне значення дисертації визначає можливість залучити її результати для подальшого вивчення творчості сучасних іспанських авторів на українському культурному ґрунті. Аналіз театральності-ігрового чинника в романах Г. Т. Бальєстера, А. Кункейро та Х. Марсе дозволяє розширити уявлення про специфіку іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття, а також відкриває нові перспективи інтерпретації літературних творів. Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці нормативних і спеціальних курсів з історії зарубіжної літератури доби постмодернізму та з історії іспанської літератури другої половини ХХ ст.

Особистий внесок здобувача. Дисертація та всі опубліковані статті написані автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювалися на засіданнях кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; окремі її аспекти викладено у 16 виступах на наукових конференціях: аспірантсько-студентські конференції КНУ ім. Т.Г. Шевченка (2001, 2002); на Міжвузівській науковій

конференції «Проблеми і підсумки розвитку західних літератур у ХХ столітті», КНУ ім. Т.Г. Шевченка (1-2 листопада 2001 р.); на науковій конференції «Проблеми мовно-культурної комунікації у літературному дискурсі», КНУ ім. Т.Г. Шевченка (9 квітня 2003 р.); на VI Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених, Інститут літератури ім. Т.Шевченка (18-20 червня 2003 р.); на Міжнародній науковій конференції «Семіотика культури/тексту в етнонаціональних картинах світу», КНУ ім. Т.Г. Шевченка (14 квітня 2004 р.); на Міжвузівській науковій конференції «Філологія в Київському університеті: історія і сучасність»(Київ, 12 жовтня 2004 р.); на Міжвузівській науковій конференції «Мови і культури в контексті глобалізаційних процесів» (Київ, 12 квітня 2005 р.); на наукових читаннях, присвячених 130-річчю від дня народження професора І.В. Шаровольського, КНУ ім. Т.Г. Шевченка (3 жовтня 2006 р.); на Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Світоглядні горизонти філології: традиції та сучасність» (Київ, КНУ 11 квітня 2007 р.); на Міжнародній науковій конференції «Національна культура у парадигмах семіотики, мовознавства, літературознавства» (Київ, КНУ, 24 жовтня 2007 р.); на Всеукраїнській науковій конференції «Діалог культур: лінгвістичний та літературознавчий виміри» (ІФ КНУ ім. Т. Шевченка, 8 квітня 2008 р.); на Міжнародній науковій конференції «Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі», Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка (22 жовтня 2008 р.); на Всеукраїнській конференції «Літературознавчий квест ХХІ ст.» (Київ, КНУ, 10 квітня 2009); на Міжнародній науковій конференції «Творчий спадок А.О. Білецького в новітніх парадигмах наукового знання: до 100-річчя від дня народження», Київ, КНУ ім. Тараса Шевченка (21 жовтня 2011 р.); на Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки»(Київ, КНУ, 5 квітня 2012 року); на Міжнародній науковій конференції з мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самотність (Київ, КНУ, 18 жовтня 2012 року).

Матеріали дисертації також апробовано в курсі іспанської літератури для студентів філологів ІФ КНУ ім. Т. Шевченка.

Результати дослідження представлено в 12 публікаціях, надрукованих у фахових виданнях ДАК МОН України:

1. Шестопал О.Г. Театральний чинник в романі Гонсало Торренте Бальєстера «Дон Хуан»: його місце і значення / О.Г. Шестопал // Проблеми семантики слова, речення та тексту: зб. наукових праць. – К.: КНЛУ, 2002. – Вип. 8. – С.360–366.
2. Шестопал О.Г. Комунікативна гра як засіб розкриття проблеми втрати та пошуку самоідентичності героя в романі Хуана Марсе «Двомовний коханець» / О.Г. Шестопал // Мовні і концептуальні картини світу: зб. наукових праць / відп. ред. О. І. Чередниченко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – Вип. 9. – С.337–341.
3. Шестопал О.Г. Романний театр Альваро Кункейро у творі «Людина, яка була схожа на Ореста» / О.Г. Шестопал // Мовні і концептуальні картини світу: зб. наукових праць / відп. ред. О. І. Чередниченко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 11, Кн. 2. – С.228–231.
4. Шестопал О.Г. Театральність як ознака гри у контексті західноєвропейської культурної парадигми / О.Г. Шестопал // Русская литература. Исследования: сб. научн. трудов / гл. ред. А. Ю. Мережинская. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2004. – Вып. V. – С.330–336 .
5. Шестопал О.Г. Театр мерців у повісті Альваро Кункейро «Нотатки музиканта» / О.Г. Шестопал // Літературознавчі студії: зб. наукових праць / відп. ред. Г.Ф. Семенюк. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип.11. – С.414–418.
6. Шестопал О.Г. Функції маски в іспанській інтелектуальній прозі другої половини ХХ століття / О.Г. Шестопал // Літературознавчі студії: зб. наукових праць / відп. ред. Г.Ф. Семенюк. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип.12. – С.495–499.
7. Шестопал О.Г. Концепт маски та його актуалізація в іспанській інтелектуальній прозі 2-ї половини ХХ століття / О.Г. Шестопал // Мовні і концептуальні картини світу: зб. наукових праць / відп. ред. О. І. Чередниченко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2007. – Вип. 22. – С.184–189.

8. Шестопал О.Г. Екзистенційний аспект театральності в романі Гонсало Торренте Бальєстера «Дон Хуан» / О.Г. Шестопал // Літературознавчі студії: зб. наукових праць / відп. ред. Г.Ф. Семенюк. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2007. – Вип.19. – С.243–248.
9. Шестопал О.Г. «Театр віддзеркалення» в романі Альваро Кункейро «Людина, яка була схожа на Ореста» / О.Г. Шестопал // Літературознавчі студії: зб. наукових праць / відп. ред. Г.Ф. Семенюк. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – Вип. 21, Ч. 2. – С.270–275.
10. Шестопал О.Г. Концепт дзеркала в романі Хуана Марсе «Двомовний коханець» / О.Г. Шестопал // Літературознавчі студії: зб. наукових праць / відп. ред. Г.Ф. Семенюк. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип.24. – С.444–449.
11. Шестопал О.Г. Театралізація романного простору у творі Г.Т.Бальєстера «Дон Хуан» / О.Г. Шестопал // Мовні і концептуальні картини світу: зб. наукових праць / відп. ред. О. І. Чередниченко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 26, Ч. 3. – С.327–332.
12. Шестопал О.Г. Актуалізація барокової концепції театральності в романі Г.Т.Бальєстера «Дон Хуан» / О.Г. Шестопал // Літературознавчі студії: зб. наукових праць / відп. ред. Г.Ф. Семенюк. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 35. – С.659–664.

Структура дисертації визначається логікою вивчення поставленої проблеми і підпорядкована послідовному розв'язанню встановлених завдань. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів та висновків. Список використаних джерел містить 306 позицій. Загальний обсяг дисертації становить 223 сторінки, з яких 197 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРНІЙ ДУМЦІ

Поняття театральності упродовж ХХ століття вживалося в гуманітарних студіях радше як оціночна дефініція, ніж як наукова категорія. Як слушно зауважує Н. Прозорова, «в історичні періоди, ціннісний вектор яких був спрямований у бік «природного», театральність переважно сприймали як синонім «штучності» (характерна в цьому сенсі позиція Ж.-Ж. Руссо у ХVІІІ ст. або Л. Толстого в кінці ХІХ ст.). Натомість, епохи, для яких характерна загострена філософсько-естетична рефлексія, спрямована на визначення природи художньої умовності, відрізнялися підвищеним інтересом до театральності (як-от барокова та романтична естетика). [139, с. 93]. Однак і на сьогодні через властиву цьому концепту структурну багатозначність та філософсько-естетичну багатозначність це поняття так і не набуло чітких термінологічних меж в парадигмі сучасної культури. Видатний теоретик театру початку минулого століття, драматург і режисер М. Євреїнов, який називав себе «апостолом театральності», писав з цього приводу: «Театральність можливо і треба визначати, але навряд чи мислимо визначити. <...> Якщо не знайшов точної форми її змісту, – не тужу, як і не тужу, що не помістити мені океану в супову миску» [61, с. 9]. На невизначеності цього терміну наголошував і російський театрознавець Г.М. Бояджиєв у своїй праці «Театральність і правда»: «Театральність» – ось слово, яке постійно викликає бродіння умів серед діячів театру, тому що зміст цього терміну дійсно темний» [31, с. 5].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть в мистецтвознавстві з'явився цілий ряд досліджень театральності, що мають концептуальну та методологічну спрямованість [Ю.М. Барбой (11), В.Г. Давидов (50), І.В. Кареліна (80), Б.М. Любимов (102), І.В. Цунський (178), В.Г. Якушина (187)]. В аналізі театральності як естетичної категорії більшість дослідників вказує на полісемічність поняття, через що деякі вважають його «по-своєму небезпечним» (Ю. Барбой) та «надто амбіційним» (С.Л. Цимбал). Відтак, саме багатство

сміслових відтінків ускладнює проблему його конкретизації. Приміром, сучасний французький теоретик театру П. Паві характеризує театральність як поняття, яке містить «дещо містичне, щось надто загальне, ба навіть ідеалістичне» та позначене «надмірною різноманітністю вживання» [126, с. 478].

Дійсно, «діапазон значень даного поняття, – за влучним спостереженням Н. Прозорової, – з одного боку, містить в собі онтологічний універсалізм, котрий відкрився вже античності, коли народилася відома метафора «весь світ – театр». З того часу, ця метафора проходить крізь всю історію європейської культури, трансформуючись та набуваючи нових смислових відтінків. З іншого боку, це поняття має більш конкретне вузьке значення, сформоване за типом опозиції «література – літературність», коли під театральністю розуміють специфічну мову театру як виду мистецтва» [139, с. 93].

Полісемантичність поняття театральності зумовила наявність великої кількості підходів до його вивчення у межах різних гуманітарних дисциплін: філософії культури, соціології, семіотики, мистецтвознавства, театрознавства, літературознавства. Між тим, ситуація співіснування й діалогу самостійних дослідницьких позицій в умовах активних дисциплінарних дискусій може стати сприятливим ґрунтом для подальшого плідного розвитку теорії театральності. Досвід аналізу театральності, накопичений різними сферами гуманітаристики є корисним для уточнення і доповнення власне літературознавчої концепції театральності. Так само продуктивним для виконання цього завдання є міждисциплінарний діалог: він уможливить створення багатовимірної моделі досліджуваного феномену, забезпечить високий ступінь об'єктивності стосовно визначення структури, аспектів, форм та функцій театральності.

Отже, структурування розгалуженої системи є важливим кроком на шляху літературознавчої концептуалізації поняття театральності, виробленої різними гуманітарними дисциплінами. Цей етап має передувати визначенню алгоритму аналізу й інтерпретації художніх текстів з точки зору оприявлення в них театральності. Узагальнення і систематизація результатів наявних досліджень із теорії театральності сприятиме послідовному та цілісному аналізу аспектів, форм і

функцій театральності у межах окремих літературних явищ, зокрема іспанського інтелектуального роману другої половини ХХ століття.

1.1. Універсалістські підходи до вивчення театральності

Розширене тлумачення театральності як всезагального «буттєвого ферменту» (Н. Прозорова) виявилось достатньо принадним для культурної свідомості ХХ століття. Біля його витоків, на думку дослідників, стоїть театральна концепція Миколи Євреїнова, який відстоював «пре-естетичну» природу театральності як явища більш давнього, ніж власне театр. Наголошуючи на «біологічному інстинкті театральності» шляхом поєднання його з природно властивим людині «інстинктом пере-творення», в якому сконцентрована динамічна стихія руху, переходів з одного стану в інший, М. Євреїнов таким чином виражає загальну інтенцію культури ХХ століття потрактовувати особистість як динамічну множинність людських «я». Людина, на думку Євреїнова, театральна, оскільки вона прагне бути або здаватися чимось, що не є нею самою. Відтак, стверджує режисер: «Не бути самим собою – перший девіз театральності!», знімаючи традиційне для європейської культури протиставлення видимості та сутності, маски і я [61, с. 36]. Створивши теорію «театру для себе», яка передбачала театральне перетворення дійсності, Євреїнов тим самим наголошував ще і на естетичній функції театральності: «будь-яка обрядність, ритуал, парад, гра жестів, процесія, урочистість, свята і похорони, обстановка, постановка – словом все те, що декорує нашу буденність» [60, с. 17-19]. Такий підхід до розуміння поняття театральності зближує її з магістральними для культурної свідомості ХХ століття феноменами, а саме, *гра* та *свято*. У цьому контексті можна говорити про безсумнівну спорідненість театрального зі святково-ігровим, ідею, яку філософія культури ХХ століття активно розвиває, тим самим забезпечуючи універсалістський підхід до потрактування поняття театральності та розкриваючи її культуротворчу функцію та онтологічну природу. Саме в такому

ключі інтерпретували це поняття видатні філософи Й.Г. Гейзінга, Г.-Г. Гадамер, П. Флоренський, Г Шпет, М. Мамардашвілі.

Філософським обґрунтуванням ідеї тотального життєвого театру, що споріднює театральність з феноменом гри, стає відома книга Й. Гейзінги «Homo Ludens». Визначаючи природу і значення гри як явища культури, її автор стверджує: «З точки зору форми гру можна визначити як вільну діяльність, яка, будучи «несерйозною», цілком свідомо стає поза «звичайним життям, але водночас дуже, а то й повністю захоплює гравця. Ця діяльність не спрямована на здобуття матеріального інтересу... Вона відбувається у своїх власних часових та просторових межах відповідно до певних установлених правил, у певному порядку. Вона сприяє утворенню суспільних угруповань, схильних оточувати себе таємницею і підкреслювати свою відмінність від звичайного світу маскуванням та іншими засобами» [46, с. 20].

Дослідник виокремив два найголовніші аспекти, з яких виводиться функція гри в її вищих формах: «Гра – це змагання за що-небудь або ж представлення чого-небудь» [46, с. 20]. Особливого інтересу в контексті нашого дослідження набуває саме другий аспект, зазначений дослідником. Адже слово «представляти» за своїм походженням означає «ставити щось перед очима». Представлення може бути простим показом чогось, даного природою, перед глядачами, але вже в цьому показі імпліцитно присутня ще одна істотна риса: демонстрація чогось незвичайного з метою викликати захоплення. Якщо ж поряд з демонстрацією виконуються й певні дії, то тут ми маємо дійство, вихід за рамки звичайної дійсності у сферу вищого порядку, тобто, зазначає філософ, «пере-образування» або образне перетворення дійсності [46, с. 20-21]. Послідовно оцінюючи всю сферу так званої примітивної, первісної культури, а потім і наступних фаз культури, як ігрову царину, дослідник цим самим прокладає шлях для розуміння театральності як сутнісної ознаки гри в її вищих формах.

Подібний підхід демонструє і Г.-Г Гадамер, який у своїй праці «Актуальність прекрасного» вибудовує концепцію мистецтва за допомогою трьох основних понять: «гра», «символ», «свято» (найбільший інтерес для нас представляють перше

та останнє поняття). «Гра, – як стверджує німецький філософ, – це елементарна функція людського життя, і людська культура без елемента гри взагалі немислима» [44, с. 71]. Розглядаючи гру як комунікативну дію, дослідник доходить висновку, що гра – «це *самопредставлення* ігрового руху», що в свою чергу підтверджує думку про театральну природу гри: гра, за Гадамером, завжди передбачає наявність виконавця і глядача, який обов'язково є співучасником гри на рівні так званого «*participatio*» (внутрішньої участі у повторюваному русі), що зумовлює стирання меж між гравцем та спостерігачем (глядач, таким чином, не є більше тільки простим спостерігачем, який дивиться, що перед ним відбувається, він є одним з тих, хто «бере участь» у грі, є її складовою частиною) [44, с. 72]. Відповідно до гри вибудовує дослідник і концепцію *свята* як репрезентації спільності, інтенційної діяльності, характерною ознакою якого є те, що воно існує лише для тих, хто бере в ньому участь [44, с. 86-95].

Ідею спорідненості театральності зі святково-ігровим можна також простежити у розвідках М. Мамардашвілі та Ю.Б. Борєва. Перший під театральністю розуміє «динамічне визволення духовної енергії людини в певному уявному, особливому просторі і часі» [104, с. 107]. Ю.Б. Борєв, у свою чергу, називає святковість невід'ємною рисою театральності, розуміючи останню як «особливий спосіб художнього мислення..., гру, що здійснює художнє таїнство переходу конкретної людини (актор) в художній образ (персонаж)» [27, с. 451].

З філософсько-естетичної позиції, але дещо в іншій площині театральність розглядає П. Успенський у праці «Нова модель всесвіту». Він стверджує, що людина театральна тому, що сама природа, що нас оточує, завжди прагне до декоративності, до театральності, «тенденція бути або здаватися чимось відмінним від того, чим вона в дійсності є в даний час і в даному місці.... Природа дійсно завжди прагне прикрасити себе, не бути собою, бути різною, невловимою. Вона, як актриса, весь час вбирається, змінює свій одяг, постійно крутиться перед дзеркалом, – а потім знову вдягається і роздягається. Відбувається безперервний всесвітній маскарад. Оманлива природа, що ж говорити про її дітище – людину. Людина моделює реальність, вибудовує систему своєї поведінки» [164, с.14]. Таким чином,

наголошуючи на онтологічному вимірі театральності, дослідник вважає, що дана категорія є також антропологічною потребою «граючої людини», амбівалентна театру і відображає сутнісні взаємовідношення гри, театру і дійсності.

Актуалізація театральності як ігрової поведінки реалізується також в соціокультурних підходах, які фокусують свою увагу на *поведінці* персонажів на сцені і в житті. У цьому випадку театральним називають такий тип поведінки як «жестикуляція і ведення мови, здійснювані у розрахунок на публічний, масовий ефект, свого роду гіпербола «звичайної» людської поведінки»; а театральність розуміють як демонстративність, і відводять їй «почесну функцію соціально-інтегруючого начала в загальному складі культури» [173, с. 66, 70].

Яскравим прикладом соціально орієнтованого розуміння театральності в ХХ столітті може бути позиція Бертольта Брехта. Описуючи у своїй статті «Про театральність фашизму» масові святкування Третього рейху, Брехт спрямовує свою увагу на внутрішньо притаманну театральності мету – демонстрації поведінки, лицедійстві, перетворенні звичайної дії на знак. Одним з різновидів такої концепції театральності виступає урочистість, до якої, на думку Брехта, «звертаються, намагаючись надати якійсь справі значення, якого вона начисто позбавлена» [32, с.431]. Відтак, театральність сприймається як істотна характеристика явищ соціального життя, котра об'єднує різні сфери демонстративної поведінки: усе те, що здійснюється заради того, щоб справити враження на спостерігача або глядача.

Утім, вивчення театральності не обмежується лише соціокультурними підходами, адже сповнена театральності поведінка має психологічне коріння. «Першооснова театральності – за влучним спостереженням В. Халізева – це ті межі внутрішнього життя людини, якими вона хоче «заразити» (або не може заразити) будь-кого з присутніх» [173, с. 72]. З огляду на це, дослідник визначає такі різновиди театральності, як «*театральність саморозкриття*», що простежується основним чином у патетичному слові та жесті, та «*театральність самозмінення*», яка передбачає діалектику маски й обличчя, виконуваної ролі та невід'ємної глибинної сутності людини, і пов'язана з тим, що людина змінює себе й демонструє

оточуючим зовсім не те, чим вона є насправді» [173, с. 66-69]. Друга форма театральності, в свою чергу, може бути породжена як «інстинктом перетворення», що його абсолютизував М. Євреїнов, так і цілком свідомою формою ігрової поведінки людини. Подібним чином типологізує театральність у житті І.М. Андрєєва у праці «Театральність в культурі», виділяючи: а) «свідому театральність» як свідоме запозичення у театру способів поведінки» (тут ключовими для дослідниці постали праці Е. Фукса та Ю. Лотмана); та б) «спонтанно-безсвідому» або «природну» театральність як «спонтанне відтворення провідних особливостей театральної гри поза театром як самостійним феноменом», відповідно посилаючись на ідеї Гі Дебора та Ж. Бодріяра [6, с. 58-69]. Саме в полі напруження гри, театру і дійсності виникає метафоричне осмислення життя як театру і стає питання про знакову та моделюючу функцію театру як виду мистецтва по відношенню до позахудожньої реальності.

Починаючи з останньої третини ХХ ст. і до сьогодні все частіше актуалізується розуміння театральності як перцептивної категорії. Це пов'язане з перенесенням уваги з дії актора на перцепцію глядача, чи то мова йде про сцену театру чи сцену життя. У випадках, коли поведінка актора усвідомлюється глядачами як дія, до того ж не так з інструментальної, як із символічної точки зору, театральність виявляється «терміном глядачів» – її можуть приписувати будь-якому типу поведінки, котра сприймається іншими та описується в театральних термінах [139, с. 94].

Приміром, мексиканська дослідниця Ана Гутман розглядає театральність як результат перцептивної динаміки, що поєднує суб'єкта (той, що споглядає) з об'єктом споглядання, й таким чином формує єдність: суб'єкт-об'єкт. Це означає, що об'єкт (побачене) сприймається суб'єктом споглядання (глядачем) як акт театральної репрезентації, реконструкція фікції. У цьому випадку театральність виникає як злиття фікції з репрезентацією у просторі відмінності, що ставить віч-на-віч спостерігача з об'єктом спостереження [227, с. 37]. Ключем для розуміння театральності, на думку дослідниці, стає не просто наявність суб'єкта-глядача, а

його чітке й обов'язкове усвідомлення того, що об'єкт споглядання є фікцією, грою, виконанням ролі, тобто театральною репрезентацією.

Слушною в цьому сенсі також постає думка британської дослідниці Елізабет Бернс котра стверджує, що «присутність глядача, свідомого того, що він глядач, трансформує будь-яку ситуацію у театральну» [200, с. 4], а відтак «... театральність визначається специфічною точкою зору, способом перцепції» [200, с. 11]. Подібним чином потрактовують театральність теоретики Хуан Вільєгас та Оскар Корнаго. На думку Вільєгаса, «театральність не конституює певний тип поведінки. Навпаки, будь-яка поведінка може перетворитися на театральну, коли інші інтерпретують її як таку» [304, с. 11].

Корнаго, в свою чергу, окрім перцептивності як ключової ознаки театральності, виокремлює ще дві невід'ємні складові цієї категорії, як то процесуальність, адже будь-яка театральна ситуація стає можливою лише в момент свого функціонування, та репрезентативність, тобто, динаміка обману та удавання, що лежить в основі акторської гри: актор, що приховується за персонажем або персонаж, роль якого виконує актор. Враховуючи наявність цих складових, дослідник пропонує своє визначення театральності як «якості, якою чийсь погляд наділяє людину (рідше предмет або тварину), котра виставляє себе на показ, усвідомлюючи, що за нею спостерігають під час реалізації гри обману та удавання» [204, с.157].

Концепція театральності, що її пропонує Корнаго, вибудовується, з одного боку, на її співвідношенні з поняттям «літературності», а з іншого, – з феноменом репрезентації. На його думку, основна відмінність між театральністю і літературністю як інструментами вивчення культури полягає в тому, що в той час, як літературний підхід нав'язує образ дійсності й історії як «тексту», тобто як фіксованої структури, придатної для інтерпретації; театральна точка зору породжує ідею культури як процесу, перш ніж результату. Історія вже не розглядається виключно як набір текстів, перетворених у пам'ятки, але також як набір різних видів діяльності, сценічних постанов і церемоній, типів репрезентації і способів їх сприйняття суспільством. Йдеться про динамічну та перформативну концепцію,

котра передбачає розуміння реальності як постійного становлення, а не як чогось завершеного [204, с. 157]. У зв'язку з цим, виникає необхідність у розумінні всієї дійсності як процесу інсценізації, котрий функціонує лише тією мірою, в якій він продукується, тобто в процесі сприйняття глядачами.

«У межах цієї парадигми театральності та її концепції реальності як системи репрезентацій у своєму функціонуванні виявляє себе, – на думку іспанського дослідника, – сучасна культура» [204, с. 165]. Виходячи з біблейського міфу про первородний гріх і покарання за бажання пізнання, божественне око кладе початок історії репрезентації. Людина відчуває себе оголеною перед поглядом Бога, стаючи об'єктом нагляду/спостереження у театрі світу цього, приреченою сприймати себе водночас і суб'єктом, і об'єктом репрезентації, розірваною між своєю конечністю і безмежністю свого бажання, між своєю сутністю і репрезентацією, між бути і здаватися. Утім, відмінність від класичного образу «світу-театру» полягає у тому, що репрезентація вже не розглядається з точки зору її зовнішніх результатів, але її внутрішнього функціонування, гри нечіткостей та порожнеч. Тому світ вже не мислиться як репрезентована сцена, а як механізм, що продукує репрезентації. Відтак, питання щодо будь-якого типу репрезентації, як то витвору мистецтва чи певного соціального феномену, полягає вже не в тому, *що він означає*, але *як функціонує*. Важливою стає не правдоподібність кінцевого результату, адже з самого початку відомо, що це фікція, як будь-яка репрезентація, а правда самого процесу, механізму взаємодії між тим, що бачимо і тим, що від нас приховане; у цьому полі нестабільності і розігрується у наш час правда реального [204, с. 165–167].

Отже, театральність – це механізм, що унаочнює одні речі й приховує інші, але значення має не кінцевий образ, продукт репрезентації, а функціонування самого цього механізму, що виявляє себе у сценічному просторі, в якому він здійснюється. Саме у цьому функціонуванні міститься його зміст, зміст репрезентованої реальності.

Спроба об'єднати різні універсалістські потрактування театральності, вбудовуючи це поняття в загальну теорію видовища, простежується у контексті

постмодерністських штудій. Виходячи із світоглядних засад постмодернізму, ХХ століття проголошується добою театральності. Як слушно зауважує І.П. Ільїн, «в теоретичній думці Заходу другої половини ХХ століття серед філософів, літературознавців, мистецтвознавців, театрознавців і соціологів широко розповсюджена міфологема про театральність соціального та духовного життя» [70, с. 184]. Думка про те, що в наш час «все від політики до поезики стало театральним» (Г. Алмер) і що сучасне суспільство є «суспільством вистави» (Гі Дебор), стає лейтмотивом філософсько-культурологічних досліджень, все частіше входить у сучасну свідомість» [70, с. 184]. Р. Барт, наприклад, дійшов висновку, що «будь-яка дискурсивна система є виставою (шоу), демонстрацією аргументів, прийомів захисту і нападу, сталих формул: свого роду мімодрама, яку суб'єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди» [12, с. 538].

Театралізація життя має множинність варіантів, котрі вивчаються і застосовуються у різних видах соціальної теорії і практики. Це і соціальний театр (І. Гофман), політичний театр, терапевтичний (медичний) театр (Я.Л. Морено, Е. Берн), учбовий театр (ділові ігри), міфологізація і карнавалізація життя, художня театральність тощо. «З другої половини 80-х років, – зазначає І. Ільїн, – серед західних теоретиків авангардистського спрямування все більше стала розповсюджуватися думка (можливо не без впливу ідей М. Бахтіна) про маскарадний, карнавальний характер суспільного життя і засобах його сприйняття. Наслідком такого стану речей знову стала актуальною шекспірівська сентенція «Весь світ – театр, і створення нової теорії театру стало рівноцінним створенню нової теорії суспільства» [70, с. 184]. З огляду на це, активізуються пошуки театального простору, «великої сцени» для театального дійства в межах сучасного постмодернізму. Закономірними стають дослідження «інсценованого характеру сучасної культури» та наділення більшості культурних подій характером спектаклю. У цьому контексті сучасна культура розглядається як «театр культурних форм» [73, с. 62], що уможливорює функціонування театральності в якості ефективного інструменту аналізу естетичних систем та культурних дискурсів ХХ століття.

Численність думок щодо наявності і значення театральності в культурі вказує не тільки на полісемантичну природу предмету нашого дослідження, але й мимоволі адресує до витоків філософської думки, де прямі й непрямі аналогії з театром сприймаються як точні і влучні порівняння, актуалізуючи таким чином універсалістський підхід до театральності. Приміром, ще Платон порівнював «в'язнів печери» з глядачами, котрі спостерігають за грою тіней ідей на стіні в'язниці. Цілком коректною з філософської точки зору є думка Ф. Бекона про «ідолів театру» – хибні думки, що вселились в душі людей з різних догматів філософії. Адже, «скільки є прийнятих або винайдених філософських систем, стільки поставлено і зіграно комедій, які демонструють вигадані та штучні світи» [20, с. 19]. Як слушно зауважує С.А. Изволина, «філософи вибудовують свої моделі світу, начебто прокреслюючи контури якоїсь п'єси: тут є свої «дійові особи», «передбачувані обставини», навіть декорації і реквізит» [67, с. 7]. У результаті цих «драматичних зусиль думки» вибудовується картина світу-театру, що в парадигмі західної філософської думки розглядається як «театр людської історії», де історичні події і є виконанням божественної п'єси, головним актором якої виступає сама людина.

Здійснене таким чином висвітлення поняття театральності з позицій універсалістських підходів не може претендувати на вичерпність, адже ця проблема не є безпосереднім предметом нашого дослідження. Утім, продемонстрований вище досвід осмислення театральності як буттєвого і культурного ферменту може стати ефективним у визначенні театральності особливим типом художнього світосприйняття в іспанській літературі постмодернізму. З огляду на це, вивчення театральності як літературного явища також зумовлює звернення до театрознавчих робіт, що розширять можливості літературознавчої концептуалізації цього феномену.

1.2. Театральність в контексті театрознавчих підходів

На відміну від універсалістських потрактувань театральності, які надають онтологічного статусу цьому феномену, в контексті театрознавчих підходів це

поняття сприймається переважно як сукупність зовнішніх проявів, притаманних даному виду мистецтва. За влучним спостереженням В.Ф. Колязіна, «термін «театральність» відходить у сиву давність і зустрічається вже в «Поетиці» Арістотеля. Знаменним є те, що вже для Арістотеля існувала «допустима міра театральності» (тобто те, що не могло перевищувати естетичну норму, класичний канон). Важливо й те, що ним була встановлена автономність театру і драматичної поезії серед інших родо-видових мистецьких форм. Не без впливу Арістотеля під театральним стали розуміти певну суму театральних засобів, які зовсім не співпадають з драматичними» [84, с. 200].

Автори відповідної статті у «Театральній енциклопедії», не обмежуючись узагальненими характеристиками («специфічне художнє надбання, притаманне творам театрального мистецтва»), підкреслюють те розуміння і вживання терміну театральність, коли твір є «органічним природі театрального мистецтва, відрізняється виразністю, досягнутою специфічно-театральними засобами», притаманними сценічній виставі [158, с. 151]. Аналогічним чином у «Словнику театру» П. Паві даний аспект феномену театрального характеризує як щось «придатне до правил сценічної гри (*придатна для театру частина роману*)» [127, с. 436].

Аналізуючи позицію А. Арто і Р. Барта (загалом, «це театр мінус текст», «щільність знаків»), П. Паві відносить театральність до понять, «утворених на основі такої ж опозиції, як «література/літературність». Тому театральність – це те, що у виставі або драматургічному тексті є специфічно театральним (чи інакше – сценічним)» [127, с. 478]. Таким чином, П. Паві підкреслює візуальну основу театральності.

Особливістю точки зору А. Арто є розгляд специфіки театральності через її протиставлення драматизації. Спрямованість драматизації «виключно на текстову структуру – поставу діалогів, створення драматичного напруження і конфліктів між персонажами, динаміку дії» – увиразнює, що театральністю є «...все, що не міститься в діалозі». А. Арто, таким чином, сутнісним театральним компонентом

бачить візуальність, коли пише, що сфера театру, театрального, це не психологія, а «пластика і натура», жести і просторова мова [див. 133, с. 187].

Поняття «театральності» вживають також для визначення особливої яскравості і виразності сценічної форми спектаклю або акторського виконання; визначення власної, неповторної манери театрального мислення якогось драматурга (приміром, театральність Шекспіра, Кальдерона, Мольєра та ін.).

Разом з тим, театральність характеризується і як «пристрасть режисера й акторів до оголення сценічної умовності вистави, підкресленню ігрових прийомів постави, свідома відмова від створення на сцені ілюзії справжньої дійсності» [158, с. 151–152]. Яскравим прикладом останнього на початку ХХ ст. слугував «умовний театр» Вс. Мейєрхольда, який під театральністю розумів таке видовище, в якому глядач ні на секунду не забував, що він знаходиться у театрі. Тому театральність у цьому випадку виступала синонімом «умовності» і протиставлялася реалістичному психологічному стилю вистави (приміром, театральній системі Станіславського, який вимагав, щоб глядач забув, що він у театрі, щоб він відчув себе у тій атмосфері, у тому середовищі, в якому живуть персонажі п'єси). Однак, як відомо, театр завжди «умовний», тому, вірогідно, в цьому випадку мова може йти про міру умовності, про характер умовності, оскільки відсутність її взагалі на театрі є неможливою. Режисер і актор Соломон Міхоелс писав з цього приводу: «Слово «театральність»... належить до категорії театральних термінів... Що таке театральність? Це умовність сценічної мови як будь-якої мови мистецтва, як будь-якої поетичної мови взагалі, оскільки сама мова завжди умовна...» [112, с. 17]. З умовністю сценічної мови і уявою пов'язує поняття театральності французький мистецтвознавець Робер Бетан, визначаючи його як «свободу уяви» [див. 132, с. 9].

З цих позицій театральність, відповідно, постає «не як якість або невід'ємна сутність тексту, а як прагматичне використання сценічного інструментарію, з тим, щоб компоненти вистави взаємно виділяли один одного і яскраво прозвучав лінійний характер тексту або мовлення [126, с. 366]. Це вказує на існування пародійного аспекту театральності, «театральної гіперболи», підвищеної видовищності. П. Паві розглядає цей пародійний, «зневажливий» аспект

театральності як дещо, що прагне «справити поверховий ефект на глядача, ефект штучний та сповнений афектації, що сприймається як неприродний («гра, надто розрахована на театральний ефект») [126, с. 367]. Названі чинники ведуть до так званої (ре)театралізації вистави і тексту, демонстративної фіктивності того, що відбувається на сцені. Наслідком цього явища стає зняття різкої відокремленості сцени від глядача, або ж повне знищення рампи, межі між актором і глядачем. У цьому випадку, як пише П. Паві, весь склад виконавців виступає «двоїсто». Сценічна підготовка і практика, таким чином, відзначається саморефлексією та грою [126, с. 177], тим самим руйнуючи сценічну ілюзію, а не створюючи її. На думку російського теоретика М.Я. Полякова, надто штучна гра, або театралізація «складає прийом, спрямований на те, щоб глядач весь час пам'ятав про те, що він перебуває в театрі, дивився на виставу з боку і разом з тим активно осмислював її зміст» [133, с. 212].

Суттєво, що термін «театралізація» дієвий для будь-якої художньої мови (живопис, література, театр). І якщо стосовно театру «мова йде про техніку, що руйнує ілюзію» [162, с. 211], то в літературі цей прийом формально і функціонально зреалізовується через сформульований В. Шкловським прийом одивнення (прийом ускладненої форми), метою якого є «створення особливого сприйняття предмету, створення «бачення» його, а не впізнавання», що підкреслювало значення прийому одивнення для символізації мистецтва [181, с. 20].

Театралізація, або точніше, (ре)театралізація (П. Паві) немислима без пародійних і гротескних прийомів народного театру, техніки мюзік-холлу і цирку, декламації, машинерії, утрированого гриму, яскравих сценічних костюмів, перебільшеної пластичної експресивності. При театралізації ці компоненти вистави привертають увагу глядача. Таким чином, (ре)театралізація – рух, зворотній натуралізму (створення ілюзії правдивості та природної сценічної реальності), не «приховує гри» і маніпулює правилами та умовностями, подаючи спектакль в його єдиній реальності як ігровій фікції [127, с. 379].

Отже, в театральній естетиці «театральність» розуміють як естетичну категорію і специфічну форму художнього мислення, що має знакову та

комунікативну природу. Цей аспект характеризує головним чином позицію прибічників семіотичного підходу, основу якого заклав Празький лінгвістичний гурток (О. Зіх, Я. Мукаржовський, П. Богатирьов, І. Гонзл), а в Росії та Естонії активно розробляла московсько-тартуська школа структуралістів-семіотиків на чолі з Ю. Лотманом.

З точки зору семіотики, театр – це повідомлення, що розгортається в просторі сцени і протікає в часі; це семіотична (знакова) система. В ній творчість – комбінація знаків і перехід від однієї системи знаків до іншої (перекодування інформації). Відповідно, театральність визначається семіотиками як сукупність різних систем знаків – візуальних і звукових, статичних і динамічних, вербальних і невербальних. Загальним для всіх театральних знаків є їх постійна динамічна взаємодія. Як зауважує Я. Мукаржовський, «окремі елементи театру не пов'язані між собою незмінними та заздальгідь передбаченими відношеннями; не існує двох елементів, зв'язок яких неможливо було б привести в рух» [113, с. 368]. Тому театральний знак є найрепрезентативнішим для демонстрації функціональної природи будь-якого художнього знаку.

На думку німецького театрознавця Ханса Тіса Лемана, театральність, з одного боку, є «комбінованою множинністю різних знакових систем», таких як світло, звук, акторська пластика, простір, з іншого боку, «притаманною лише театрові часово-просторовою єдністю процесу передачі і сприйняття знаків в момент театральної вистави». Таким чином, сфера театральності охоплює не лише виставу, але і «специфічну взаємодію між театральною дією і публікою» [цит. за 84, с. 201]. На цьому також наголошував Ю. Лотман у статті «Мова театру», виділяючи два рівні комунікативних зв'язків, що визначають природу даного феномену. За Ю. Лотманом, театральність, з одного боку, створюється ставленням вистави до п'єси (зв'язки на рівні: драматичний текст/текст театральної вистави), а з іншого, – через діалог з глядачем (вистава/глядач) [101, с 102–103]. Зауважимо, що в контексті нашого дослідження цей підхід сприяє ефективному розгляду комунікативного аспекту театральності в аналізованих нами текстах.

Вивчення театральності в контексті театральної семіотики зумовило інтерес дослідників до поняття маски, що, на думку Г. Почепцова, «є суто семіотичним явищем, без якого театр не міг би себе реалізувати» [137, с. 127]. У свою чергу, український дослідник посилається на концепцію театральності М. Євреїнова, котра, постаючи всезагальним поняттям, водночас формулюється російським театрознавцем у суто семіотичних термінах: «Для театральної ілюзії потрібна переконливість..., потрібна картина предмету, а не сам предмет, потрібно зображення дії, а не сама дія» [цит. за 137, с. 127].

З позицій семіотики, маска входить до групи так званих кінезичних знаків, таких як: грим, зачіска, костюм, і може слугувати їх загальним позначником. Зокрема, М. Євреїнов наполягав на тому, що «що костюм – це перш за все тілесна маска» [60, с. 163]. Утім, маску можна розглядати і в системі інших театральних знаків, зокрема мовленнєвих. У цьому випадку, йдеться про зміну лінгвістичного та/або паралінгвістичного кодів, коли актор (в літературному тексті - герой) переходить на іншу мову або змінює вимову/голос, що зумовлене виконуваною ним роллю. Цей тип маски можна назвати «мовленнєвою маскою». У контексті нашої дисертаційної роботи приклад взаємодії тілесної та мовленнєвої маски аналізуємо в романі Х. Марсе «Двомовний коханець» (див. підрозділ 4.3).

Ідею систематизації театральності активно розвивали зарубіжні театрознавці, серед яких особливий інтерес для нас, крім поглядів на специфіку театрального Ролана Барта, становлять теорії Еріки Фішер-Ліхте, Фернандо та Алонсо де Торо.

З огляду на те, що для семіотичного аналізу важливе значення має стратифікація театрального тексту і вивчення різних театральних кодів, концепція Р. Барта відрізняється чітким баченням специфіки театру і театральності, що мислиться як системна єдність. На думку вченого, своєрідність повідомлень, що їх посилає театр «полягає в тому, що вони протікають одночасно, але, тим не менш, в різних ритмах. У певні моменти ми отримуємо одночасно шість або сім повідомлень (декорації, костюм, освітлення, простір, де розмістились актори, їх жести і слова, їх міміка). Деякі з повідомлень стійкі (як, наприклад, декорації), в той час, як інші – миттєві (жести). Таким чином, ми маємо справу із справжньою інформаційною

поліфонією. Це і є театральність: щільність і насиченість знаків» [цит. за 133, с. 201].

Новітнє театрознавство конкретизує поняття театральності на основі взаємодії структурно-семіотичного, герменевтичного, культурно-історичного підходів. Приміром, професор Канадського університету Манітоби, культуролог, літературознавець, театрознавець Фернандо де Торо у своїх іберо-американських дослідженнях розглядає театральність, з одного боку, як «різноманітність систем знаків, котрі організуються і зводяться в тривимірну семіотичну систему: ікона, індекс, символ. Ця тріада постає визначальною рисою театральності та демонструє загальний, так званий «трансісторичний» характер театру. Водночас театральність є історично визначеною категорією. Це означає, що «форма артикулювання та продукування знаків варіювала в різних епохах, так само як і акцент на тому чи іншому аспекті їх артикулювання/продукування визначає театральність конкретної театральної вистави» (дослідник посилається на осмислення проблеми Лопе де Вега у XVI ст., англійського режисера Е.Г. Крега, італійського театрознавця Е. Барба в XX ст. тощо) [290, с. 50]. З огляду на це, де Торо зазначає, що «не існує єдиної трансісторичної театральності, а цілий ряд театральностей, що по-різному артикулюють та продукують знаки, а ця відмінність визначається соціо-культурним контекстом певної театральної вистави» [290, с. 51].

На поєднанні різних підходів (семіотичного, культурно-історичного, герменевтичного та театрознавчого) також наголошує німецький театрознавець Еріка Фішер-Ліхте у своїй праці «Семіотика театру». Розглядаючи специфіку театального коду як коду культури, дослідниця зауважує: «коди, що лежать в основі культурних систем, і продуковані ними значення можуть бути адекватно описані і зрозумілі лише в їх історичній зумовленості» [цит. за 84, с. 203]. З огляду на це, Фішер-Ліхте пропонує здійснення аналізу театального коду на таких рівнях: системи (сфера теорії театру); норми (сфера історії театру) та висловлювання (сфера аналізу вистави, театального явища).

На думку дослідниці, театральний код як система містить всі потенційні елементи, з яких творці різних театральних форм можуть обирати і комбінувати

елементи, що їх конституують. Він не відповідає якійсь певній театральній формі, це всього лише «театральна конструкція». З огляду на це, Фішер-Ліхте виокремлює декілька груп, з яких складається репертуар театральних знаків: 1) мовленнєві знаки (лінгвістичні, паралінгвістичні, тобто пов'язані з інтонуванням та іншими вираженнями емоційної реакції актора: сміх, плач, крик тощо); 2) кінезичні знаки (міміка, жести, рух актора у просторі, знаки зовнішнього вигляду актора: маска, грим, зачіска, костюм); 3) просторові знаки (простір як майданчик для гри, декорація, реквізит, світло); 4) невербальні акустичні знаки.

Театральний код як норма, за Фішер-Ліхте, – це код, що лежить в основі ряду вистав з єдиною типологією, яка відрізняє їх від інших. Дослідниця виокремлює коди жанрів, стилів та напрямків (античної трагедії, бароко, авангарду тощо). При дослідженні коду на рівні норми присутньо мова йде про «реконструкцію історичного процесу». І, нарешті, театральний код як висловлювання лежить в основі кожної конкретної вистави та визначається шляхом театрознавчого аналізу [див. 84, с. 203].

Слід зазначити, що здійснене німецькою дослідницею семіологічне дослідження може виявитися достатньо продуктивним і в контексті визначення шляхів актуалізації театального коду в прозових текстах (детальніше про це див. в підрозділі.1.3).

Серед оцінок театральності в контексті постмодерністських театрознавчих підходів окремої уваги заслуговують ідеї, викладені професором романської філології, засновником і директором Центру Іберо-романських досліджень Лейпцігського університету Альфонсо де Торо. Узагальнюючи думки різних теоретиків культури й театру (Фернандо де Торо, Альберта Курапеля, Хуана Вільєгаса та ін.), дослідник пропонує своє розуміння даного концепту:

З огляду на загальні процеси, що відбувалися в театрі з кінця 50-х років ХХ ст. та зумовили появу форм театального постмодернізму, таких як хеппенінг, Живий театр (Living Theatre), перформанс та інші, на думку А. де Торо, «театр трансформується в театральність. Під театральністю, в цьому випадку, розуміємо будь-яку естетико-художньо-ігрову репрезентацію, що реалізується за допомогою

тіла (голос, жест, рух) та певної кількості елементів в ієрархічному плані рівноцінних, котрі зумовлюють її (театральності) ритуально-художній характер, і яка постає вторинною щодо лінгвістичних або нелінгвістичних знаків, що продукуються та залучаються для реалізації дії чи передачі інформації» [289, с. 133]. Визначена таким чином концепція театральності як «автореференційного конструктору, що не виключає жодної форми репрезентації», у багатьох своїх аспектах перегукується з концепцією М. Євреїнова, відповідно постаючи складовою різних універсалістських підходів до вивчення даного феномену культури. У вужчому розумінні, театральність розглядається А. де Торо з позицій театральної семіотики та культурно-історичного підходу (в цьому випадку теоретик посилається на викладену нами вище концепцію Фернандо де Торо).

С. Ісаєв, говорячи про театральний постмодернізм, відмічає, що в самому загальному плані «постмодерністським творам властива метасемантика, яка досягається за допомогою різних конотативних засобів. А втім, всі ці засоби можна позначити лише одним словом – гра... З приходом постмодернізму настає епоха, коли у стосунках між мистецтвом і змістом зникає будь-яка однозначність: зараз це відношення чисто ігрове» [74, с. 7-8].

Наведені судження свідчать, що у тлумаченні мистецтвознавців західний театр другої половини ХХ століття веде живий, безперервний діалог як зі своїми безпосередніми попередниками, великими режисерами минулого століття, так і з далекими його попередниками. Традиції і відкриття Вс. Мейєрхольда співіснують з традиціями та вченням К. Станіславського, театральність М. Рейнхарда та І. Таїрова – з лаконізмом Копо, епічність Брехта з натуралізмом за Антуаном і Брамом. Рамки діалогу постійно розширюються – в орбіту уваги та інтересу одночасно залучається вся світова культура, далека та близька історія, східна та антична міфологія. Образність і метафори, порівняння та асоціації постають з ресурсу не лише європейського, але всесвітнього, переосмислюються та залучаються до практик сучасного спектаклю, визначають стилістику і характер театрального мислення, а відтак і нове розуміння театральності у культурній парадигмі загалом.

Одним словом, тенденції, що простежуються в театрі з 60-х років ХХ ст. і до початку ХХІ ст., підтверджують думку теоретиків постмодернізму про множинність ігрових форм буття в межах сучасної культури. Попри те, що в діалогічних стратегіях часто неможливо визначити, яким періодам всесвітньої історії і яким явищам світової культури віддається перевага, коло роздумів та інтересів, культурологічних і міфологічних парафраз є дуже широким.

Театральність, таким чином, виступаючи сутнісною та специфічною ознакою гри як феномену культури, постає не лише об'єктом дослідження культурологів, філософів, теоретиків мистецтва та театру, а і предметом свідомого чи несвідомого відтворення в нетеатральній художній творчості. Вивчення цього явища залишається нагальним завданням сучасного літературознавства.

1.3. Літературознавчий досвід осмислення театральності

Розмаїття дослідницьких підходів (як універсалістських, так і театрознавчих) зумовило неоднорідність вивчення поняття театральності в контексті літературознавчих студій. Осмислюючи значимість даного концепту для виявлення ідейно-художньої своєрідності цілого ряду літературних текстів (як драматичних, так і прозових), дослідники стикаються з тим, що складно описати його існуючими в літературознавстві термінами. Дана ситуація призвела до недостатньої літературознавчої «ясності» поняття театральності, суперечливості закладених в нього значень і, відповідно напрацьованих методик аналізу театральності в тому чи іншому художньому тексті. Саме тому проблема театральності літературного твору є однією з найбільш дискусійних в сучасних дослідженнях з теорії та історії літератури.

У більшості випадків ця проблема розглядалась: для характеристики жанрових особливостей драми як роду літератури (В. Халізов, А. Карягін, В. Шкловський); у контексті виявлення драматургічних елементів у творі, котрий не є власне драматичним (В. Дніпров, С. Зенкін); або ж у контексті взаємодії літератури й театру як виду мистецтва. Даний вектор дослідження мають праці Д. Бабича,

Н. Баумтрог, Ю. Лотмана, К. Полякової, Л. Фіалкової та ін. Аналізуючи твори російської та світової класичної літератури, дослідники практично одноставно доходять висновку щодо важливої ролі театральної естетики у формуванні жанру роману XIX і XX століть. У цьому випадку стала очевидною не лише можливість, але й необхідність вивчення театральності як важливого літературного явища, як поетикальної характеристики романного жанру, що дозволяє осмислити, як особливості художньої структури, так і художні прийоми, що формують епістемологічний план твору.

З огляду на те, що театральність власне драматургічних форм не складає предмет нашого дослідження, ми не будемо зупинятися на підходах до вивчення жанрових особливостей драми. Два ж останні підходи, з одного боку, свідчать про підміну одного поняття (театральності) іншим (драматичністю), що спрямовує дослідників у суміжну (роман-драма) сферу естетики (С. М. Зенкін, приміром, у своїй статті «Театралізація роману в XIX ст.» розглядає проблему взаємодії романних та драматичних форм у французькій літературі XIX ст., називаючи даний аспект театральністю), а з іншого, – про детальне або опосередковане вивчення театральності як системи засобів театральної виразності в контексті взаємодії роману і театру як виду мистецтва. Для визначення «театральності» як літературно-художньої характеристики епічних, перш за все романних форм, особливого інтересу набуває останній із зазначених підходів.

Розглядаючи театральність в контексті взаємодії роману і театру, найбільш продуктивним з усього спектру запропонованих мистецтвознавцями типів синтезу мистецтв, постав принцип концентрації, коли «одне мистецтво вбирає в себе інші, залишаючись самим собою і зберігаючи свою художню природу» [27, с. 312]. М. Бахтін назвав такий тип взаємодії мистецтв (діалогу культур) *транспонуванням*, розглянувши проблему відношення між різними системами знаків на прикладі мови карнавалу.

Згідно з М. Бахтіним, діалог між різними сферами культури призводить до взаємодії зображально-художніх засобів різних видів мистецтв. На основі саме такої взаємодії театр (явище, що має карнавальне-містерійне походження), як і карнавал,

випрацював складну систему символічних конкретно-чуттєвих форм – від окремого жесту до масової дії (як у карнавалі), що традиційно супроводжуються матеріальними атрибутами (освітленням, костюмами, декораціями, завісою тощо). Під впливом діалогу культур і мистецтв мову театру, як і мову карнавалу, стало можливим перекласти спорідненою за конкретно-чуттєвим характером мовою художніх образів, тобто мовою літератури, інакшим чином вербалізувати її. Подібний процес транспонування М.М. Бахтін назвав карнавалізацією літератури. Відповідним чином, процес транспонування театральної семантики та лексики у сферу літератури називають вербалізацією театральності, або театралізацією літератури [див. 14, с. 16].

Погляд М. Бахтіна на процес взаємодії мистецтв та різноманітних художніх явищ розвинув Ю. Лотман. Театр, як зазначає Ю. Лотман, узагалі є ідеальним посередником (медіатором), щонайкраще здатним об'єднувати, стягувати, зводити мови різних культур, мистецтв, стилів тощо, здійснюючи функцію «проміжного кодування». Розвиваючи концепцію риторичного тексту в мистецтві, вчений вважає, що до риторичних текстів належать всі випадки «контрапунктного зіткнення у межах єдиної структури різних семіотичних систем» [97, с. 197]. На думку вченого, тексти (барокові, класицистичні, реалістичні) будуються на грі між реальним та ірреальним простором, зіткненні мов різних мистецтв, з яких один постає «природною» властивістю самого об'єкту, а інший – штучним його наслідуванням [97, с. 198]. Таким чином, одній мові начебто передбачено «бути», іншій – «здаватися». Введення «штучної» мови – це свого роду театралізація мови «природної», надання їй, якщо можна так сказати, «акторського» амплуа. Як слушно зауважує дослідник, «найбільш розповсюдженим є випадок, коли об'єкт зображення кодується театральним, а потім вже поетичним (ліричним), історичним або живописним кодом» [97, с. 198].

Двоїстість кодів у різних частинах тексту оприявнює авторську стратегію і стимулює читацьке сприйняття за допомогою такої специфічної риторичної побудови як «текст в тексті». Ця структура «загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває ознак підвищеної умовності,

підкреслюється його ігровий характер – іронічний, пародійний, театралізований тощо зміст» [97, с. 66]. Подібна спрямованість ґрунтується на фундаментальній особливості літератури – надфразовому, метасловесному змістові лінійного тексту, що «дає можливість його переведення на рівень нової (предметно-тілесної) образності та переходу в систему пластичних знаків» [133, с. 208].

Утім, окрім розглянутого вище прийому «перемикання», ситуація «тексту в тексті» може передбачати й включення до тексту фрагменту, «який закодований тим же, але подвійним кодом, що і весь інший простір твору. Це будуть картина в картині, театр у театрі, фільм у фільмі чи роман у романі. Подвійне закодування деяких елементів тексту, які ототожнюються з художньою умовністю, призводить до того, що головний простір тексту сприймається як «реальне» [97, с. 67]. Тому гра на зіставленні «реального/умовного» характерна для будь-якої ситуації «тексту в тексті».

Таким чином, «культурологічна» точка зору, апелюючи до процесу взаємодії і синтезу мистецтв, розглядає театральність (по відношенню до позахудожньої реальності та різним видам мистецтва) як «проміжний хронотоп» (М. Бахтін), «вторинну моделюючу систему» (Ю. Лотман), за допомогою якої амбівалентно вибудовується співвідношення: реальна дійсність – театр – художній твір. З цієї точки зору, театральність мислиться як риторичний прийом, принцип образотворення, що відображає процес взаємодії мистецтв.

На вищезазначених принципах заснував свою працю російський літературознавець В. Пімонов «Шекспір. Поетика театральності», в якій дослідник розглядає театральність як «фундаментальний естетичний принцип побудови драматичного тексту... заснований на інтертекстуальній грі, взаємодії в просторі твору художніх площин різних рівнів: вербального й невербального, реального та умовного» [132, с. 8]. Враховуючи те, що всі засоби вираження в літературі зрештою зводяться до мови [95, с. 295–296], театральність, з позицій цього підходу, розглядається як «структурний елемент словесного тексту, як феномен «текстуальної театральності, ...заснований на симбіозі тексту і метатексту» [132, с. 17]. З огляду на те, що роман, як і драма, складають різновиди словесного типу

творчості, запропонований Пімоновим концепт «текстуальної театральності» можна застосувати в контексті вивчення театральності як поетикальної характеристики відповідно до романних форм, що актуалізується на рівні художнього тексту.

Це спостереження підтверджує процес розвитку європейського роману, особливо виявляючись в добу Відродження і бароко, у культурі яких театр грав роль «універсальної світової мови» [132, с. 10], в кінці XVIII і в XIX ст., в час «повномасштабної руйнації чітких меж не тільки між різними жанрами і родами літератури, але і між різними видами мистецтв» [92, с. 61], а також у культурі модернізму та постмодернізму. Дану специфічну особливість роману дослідники характеризують таким чином: «...синтетичним тенденціям, що особливо активізуються в історично зламні епохи, протидіє тенденція кристалізації властивостей жанру: вбираючи в себе чужорідні начала, роман робить їх органічною частиною, він розширює свій зміст, утверджуючи свою специфіку» [92, с. 62].

Розглядаючи іспанський історико-літературний контекст, можна з упевненістю сказати, що процес театралізації прози тут починається ще з часів формування романної традиції («Селестини» Ф. Рохаса, жанру пікарески), особливо яскраво виявляючись у романі Сервантеса «Дон Кіхот», в якому, на думку іспанського дослідника Г. Діас-Плахи, «як не найяскравіше простежується дія принципів театральності, що виступає глибоким та складним поняттям: «це взаємодія активного «актора» і пасивного «глядача» у стрімких ситуаціях, що постійно змінюють одна одну, втягують до гри майже всіх персонажів оповіді. ... і протягом всієї оповіді в романний вимисел буде постійно включатися сценічна гра, «театр» [55, с. 28–29]. Водночас, цей роман репрезентує запропонований Ю.Лотманом приклад риторизації тексту, що актуалізується завдяки прийому подвійного кодування (ситуація метатексту). Утім, продемонстрований Сервантесом прийом «роману в романі» не обмежується лише подвоєнням коду, але і містить у собі прийом перемикування. Таким чином, описана в романі реальність, перед тим як перетворитися на фікцію (герої роману стають в другій частині його читачами) постає заздалегідь театралізованою поведінкою самих героїв. Це дало змогу Л. Абелю назвати роман Сервантеса класичним прикладом метатеатру (детальніше

цей прийом буде розкрито в аналітичних розділах 2 і 3). Процес театралізації прози продовжився в іспанській літературі XIX – поч. XX століть. Зокрема, його приклади та форми містить творчість письменників-реалістів (П. Аларкон, Х. Валера, Б.П. Гальдос), письменників покоління 1898 року та модерністів (М. де Унамуно, Р.М. Вальє-Інклан, Піо Бароха, П. де Айала та ін.), демонструючи водночас наслідування сервантесівської романної традиції та гру з нею.

В інших європейських літературах процес театралізації романної прози яскраво простежується у творчості Е.Т.-А. Гофмана, У. Теккерея, Ч. Діккенса. Теоретик и знавець німецького романтизму Н.Я. Берковський пише, що «у Гофмана, навіть незалежно від його інтересів до сценічного мистецтва, царство автоматів завжди перепліталось з ідеями і мотивами театралізації самого людського життя» [21, с. 451]. Дослідники вказують на широке застосування «мотиву» акторів і театру, елементів театральності в художній практиці Й.В. Гете, Т. Готье, О. Вайльда [30, с. 339]. Вітчизняний літературознавець Б.Б. Шалагінов присвячує одне із своїх досліджень творчого доробку Й.В. Гете проблемі театральності, яку дослідник розуміє як «використання візуальних та слухових елементів в якості активних чуттєвих компонентів образу, представленого у стані активного психологічного та фізичного руху» [180, с.1]. Розглядаючи театральність гетевського «Фауста», вчений також акцентує увагу на важливій ролі цього естетичного феномену як у ліриці, так і в прозі письменника. В останньому випадку, театральність, на думку Б.Б. Шалагінова, «стає предметним центром вираження почуттів героя» («Страждання молодого Вертера») або «одним із важливих ознак організації сюжету» («Роки вчення Вільгельма Мейстера») [180, с.1]. О.О. Легт у своїй дисертації «Театральність як тип художнього світосприйняття» розглядає романи «Ярмарок марнославія» В.М. Теккерея, «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда та «Театр» В.С. Моєма як найбільш показові з точки зору ідейно-художньої трансформації самого «театрального коду» у структурі романного жанру в англійській літературі XIX – початку XX століть.

У зв'язку з тим, що деякі художні особливості роману можна пояснити лише в театральному контексті, театр розглядається дослідниками як культурний об'єкт, що

виконує, окрім своєї безпосередньої функції задовольняти конкретні потреби суспільства, функції «метафоричні», коли театральні ознаки «переносяться на широке коло соціальних фактів, моделлю яких він стає» [99, с. 377]. Як слушно зауважує О.О. Легг, «ідея театральності розкривається, перш за все, у концептуальній спрямованості твору і спирається на уявлення про життя, як певне дійство, організоване за законами соціальної, психологічної або естетичної вистави» [91, с. 5]. У даному випадку, про театральність можна говорити як про поетологічну характеристику, що актуалізується на рівні організації художнього простору літературного твору (читання роману), що зумовлює розподіл художнього простору на задалегідь «зрежисовану сферу дії» і «публіку», тобто тих, для кого призначається «вистава».

Дослідниця вказує на те, що театральність як особливість поетики принагідно романної структури виникає там, «де в художньому світі твору з'являється своєрідна просторова тривимірність: перший рівень: прихований від глядача закулісний простір, де містяться «механізми управління виставою» і куди проектуються причини подій, що описуються – це своєрідний простір театральної режисури; другий рівень: літературна сцена, де головна фігура персонаж-актор, який, в деяких випадках, сам режисує свою сценічну поведінку. І нарешті третій рівень – це глядацька зала, як сфера емпіричної реальної дійсності, що обов'язково існує в якості своєрідного «внутрішньо текстового глядача» [91, с. 7]. Отже, з позицій запропонованого О. Легг підходу, будь-який текст, що містить подібний розподіл, наділений характеристикою «театральності», а саме поняття театральності літературного твору виявляється через тип відношень між вказаними смисловими рівнями тексту. З огляду на це, театральна вистава в літературному тексті може розглядатися як уявна (імпліцитна) вистава, яка має свої індивідуальні образи, свої засоби виразності, що метасловесно передають ідею вистави. Тому літературний текст можна читати-бачити як імпліцитну театральну виставу.

У ХХ столітті синтез мистецтв, діалог культур виявився з особливою яскравістю. У мистецтві цієї доби постали ті ж творчі проблеми, котрі бентежили великих митців ще на початку епохи Нового Часу. Але вирішуються вони вже по-

іншому. Некласичне мистецтво наслідує у класиків і зробить вищою мірою дієвим та різноманітним спосіб театралізації не-театрального твору, який, як правило, народжується на схрещенні традицій, стилів, мов. У більшості випадків йдеться про прийом «двійного подвоєння» (термін Ю. Лотмана), коли авторський текст, що твориться не очам у читача, наново створюється, долучаючи прецедентні тексти літературних творів, а також образи мистецтва, ширше – явищ культури, створених раніше. Як слушно зазначає Н.Г. Владимірова, «сучасний зарубіжний роман все частіше вдається до різноманітних прийомів такого подвоєння: міфологічна і сучасна реальність у романі Дж. Джойса «Улісс», Дж. Апдайк «Кентавр», Д. Бауена «Загублений світ»; поєднання та чисельні варіації взаємопереходів театрального, ігрового простору і дійсності («Театр» С. Моема, «Комедіанти» Г. Гріна, «Маг» і «Меггот» Дж. Фаулза); різноманітні форми «роману в романі» або так званого «переписаного», перетвореного роману відомого автора попередника..., а також використання «чужого слова» [43, с. 15].

Тому нагальним стає поглиблення як історико-культурного контексту театральності (що актуалізується не лише в літературі бароко, романтизмі, реалізмі), так і екстраполювання цього феномену в ХХ століття, і вивчення як широкомасштабного явища, важливого стилеформуючого чинника модерністського і постмодерністського роману. Театральність як культурна універсалія (метафора «життя – театр») дає можливість об'єднати стратегії вивчення постмодерністського літературного тексту як на синхронічному, так і на діахронічному рівнях, не випадково Х.Л. Борхес говорив, що, можливо, вся історія – це історія декількох метафор [29, с. 334].

Багатозначність цієї метафори, зокрема, пояснює пристрась до неї митців і письменників постмодерністської літератури. З огляду на це, іспанський постмодерністський роман у різних варіантах перспективний для аналізу театральності тому, що складає типологічний приклад жанрової модифікації так званого «театрального» роману. Цьому також сприяє осмислення у мистецтвознавстві, а останнім часом і літературознавстві, «театральності» у так званому «рольовому» аспекті.

На думку дослідників, цей підхід пов'язаний з тим, що в кожному художньому творі виникає своєрідне емоційно-ідейне поле, що складається із взаємостосунків між автором (режисером, актором), героєм і читачем (глядачем)» [133, с. 198]. У зв'язку з цим, виникла потреба у виокремленні засобів, що існують у літературі для театралізації цих типів поведінки, для подолання протилежностей «актор (герой) – глядач (читач)» та «автор (режисер) – актор (герой)». На даному векторі наголошували Б. Хатлен, Л. Абель, Ю. Лотман, Р. Барт, П. Паві, Ю. Крістева, В. Осіпов та ін., пропонуючи перелік ігрових засобів постмодерністської поетики й естетики, що сприяють театралізації літератури й мистецтва. Серед них виокремлюємо: метатекст та споріднені з ним прийоми: текст у тексті (театр у театрі), метатеатр, пародію, прийом «*mise en abyme*» – тобто, «перспектива, що йде в безкінечність», бартівський концепт «смерті Автора», інтертекстуальність, жанрова контамінація [див. 122], тобто все те, що сприяє театралізації як автора, тексту, так і читача, перетворюючи їх на співучасників театральної комунікації, що актуалізується в межах літературної «вистави». Зауважимо, що цей підхід постане цілком продуктивним в контексті визначення шляхів актуалізації театральності в іспанській прозі постмодернізму принагідно текстових стратегій обраних нами творів: «Людина, яка була схожа на Ореста» А. Кункейро, «Дон Хуан» Г. Торренте Бальєстера та частково – «Двомовний коханець» Х. Марсе.

Утім, «рольовий» аспект театральності можна розглядати і на внутрішньотекстовому рівні, що зреалізовується у прагненні персонажів структурувати свої принципи поведінки у відповідності з принципами театральної вистави. Це, в свою чергу, сприяє інтелектуалізації роману, адже в центрі уваги – ігрова поведінка персонажу, підпорядкована заздалегідь заготовленій моделі, ідеї.

У цьому випадку, про «театральність» можна говорити як про специфічну психологічну характеристику того чи іншого персонажу. На психологічному рівні ідея театральності розкривається через відому формулу Шекспіра: «весь світ – театр». Ця фраза стає у Шекспіра своєрідною метафорою множинності ігрових форм, як соціальної, так і побутової поведінки людини, метафорою гри як психологічного лицедійства та гри як веселого карнавалу. «Бути» і «здаватися»,

проблема, власне кажучи, акторська, театральна, з часів Шекспіра переростає в проблеми значно більшого масштабу – співвідношення суспільної «ролі» та індивідуального «я», фантазії і правди, мистецтва і життя, міфу і реальності. Тому ж бо й театральність як форма життєвої поведінки, як соціально-психологічна характеристика може бути властивістю персонажів як драматичних, поетичних, так і епічних творів, актуалізуючи, таким чином, універсалістський підхід до розуміння цього концепту.

Поведінковий аспект театральності не оминув увагою і В.Є. Халізов у праці «Драма як рід літератури». Посилаючись вище на типологію театральності за Халізовим (див. підрозділ.1.1), зауважимо, що в контексті нашого дослідження особливий інтерес становить друга із визначених дослідником форм, а саме: театральність самозмінення. Подібну театральність супроводжує оперування маскою, яка приховує автентичне обличчя людини і таким чином передає «подвійний», «ігровий» характер її життя.

Тяжіння літератури ХХ століття до маски, до тем, так чи інакше пов'язаних з маскою, перевтіленням, удаваністю, двійництвом, до проблем пошуку автентичності та розриву з власною сутністю, втрати свого власного обличчя тощо, є цілком закономірним та зрозумілим з огляду на зміну парадигми європейської культури, пов'язаної з кардинальним зламом традиційного світогляду, коли людство, опинившись в ситуації історичної невизначеності, зіткнулося з проблемою національної, культурної та особистої самоідентифікації. Як зазначає А.Л. Грінштейн: «звернення дискурсу літератури до маски стало формою виявлення власного – істинного (справжнього) – обличчя, необхідного для визначення свого істинного місця в (соціокультурному) просторі та (історичному) часі» [48, с. 27].

Упродовж усього ХХ століття маска актуалізується в найрізноманітніших проявах у художніх текстах. У тому чи іншому вигляді, на різних рівнях до неї звертаються А. Жід, Л. Піранделло, І. Кальвіно, В. Вулф, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Б. В'ян, В. Набоков, Д. Фаулз, М. Фріш, Ф. Дюрренматт, Х.-Л. Борхес, Х. Кортасар, А. Б'ой Касарес, Г. Гарсія Маркес, А. Карпент'єр, Е. Хемінгуей, Т. Манн, Г. Гессе,

К. Абе, М. Павич, що говорить про те, яке значення має концепт маски для літературного процесу в ХХ столітті.

Особливо різноманітними можна назвати варіанти звернення до маски в літературі другої половини – останньої третини ХХ століття. У цьому сенсі особливе місце посідає дискурс іспанської інтелектуальної прози, представлений зокрема творчістю письменників, твори яких складають об'єкт даної дисертаційної роботи. Яскравий приклад актуалізації зазначеного концепту на різних рівнях літературного твору можна простежити в романах Г. Торренте Бальєстера «Дон Хуан» та Х. Марсе «Двомовний коханець», чому буде приділена увага у відповідних частинах дисертації (див. підрозділи 2.4. та 4.3.).

Слід також зазначити, що аналіз маски в обраних нами художніх творах, може виявитися ефективним лише в контексті тісної взаємодії різних підходів, а саме: філософії (маска як складова людської ідентичності в контексті інтерсуб'єктивної проблематики «Я-Інший»), психології (маска як засіб психологічної характеристики персонажів), театрознавства (маска як театральна роль), театральної семіотики (маска як знак в системі театральних засобів виразності), теорії комунікації (маска як код у процесі комунікації та автокомунікації), а також літературознавства (маска як форма літературної образності), що уможливить виявлення поліаспектності та поліфункціональності даного концепту. З огляду на це, підґрунтя нашого дисертаційного дослідження в аналітичних розділах складуть погляди М. Бахтіна, А. Грінштейна, Г. Ісаєва, К. Леві-Стросса, Ю. Лотмана, Г. Почепцова, , П. Рікера, Л. Софронової, М. Фуко та ін.

Водночас, аналіз «театрального коду» в літературному тексті на вище розглянутих рівнях художнього твору зумовлює актуалізацію ще одного аспекту театральності, котрий можна назвати «формальним» або «типологічним». В залежності від того, де і за допомогою яких засобів виразності здійснюється театральна репрезентація, можна визначити форму, якої набуває ця театралізована гра в художньому світі роману.

Враховуючи те, що обрані нами за об'єкт дослідження твори за своєю поетикою тяжіють до постмодерністського типу творчості, мова йде про гру різними

формами театральності, типами/моделями, жанрами театру тощо в межах конкретного художнього тексту. Приміром, у романі Г. Торренте Бальєстера виокремлюємо: хеппенінг та перформанс як форми театральності; бароковий корраль, театр авангарду та постмодерністський театр деконструкції як типи театру; комедію та драму як жанри. У романі А. Кункейро можна простежити ігрову трансформацію таких жанрів як антична трагедія, шекспірівська комедія та есперпенто Вальє-Інклана (межа ХІХ- поч.ХХ ст.); елементи театру М. Метерлінка, Б. Брехта та П. Брука. У творі Х. Марсе подибуємо актуалізацію таких театралізованих форм як ритуал, карнавал, «вистава одного актора», аматорський театр тощо. Детальніше ці аспекти театральності буде висвітлено в аналітичних розділах принагідно кожного окремого твору.

Відповідно, методологія дослідження цього аспекту театральності передбачає застосування різноманітних підходів: історико-культурного, театрознавчого та семіотичного. З огляду на це, запропонований німецькою театрознавцем Е. Фішер-Ліхте підхід виявляється найбільш конструктивним адже він інтегрує в собі зазначені підходи, уможливорюючи системний аналіз актуалізації «театрального коду» на різних рівнях (див. підрозділ 1.2.).

Залучаючи, таким чином, схему аналізу театрального коду за Фішер-Ліхте, ми приходимо до висновку, що кожен окремо взятий твір можна розглядати як «театральну виставу» (код як висловлювання), що містить свій набір театральних знаків: мовленнєвих, кінетичних та просторових (код як система) та свою типологію, що відрізняє дану «виставу» від інших (код як норма).

Отже, розглянутий в даному підрозділі літературознавчий досвід осмислення поняття театральності, демонструючи поєднання різноманітних підходів, дозволяє визначити основні аналітичні прийоми і стратегії в контексті дослідження цього багатоаспектного явища та особливостей його актуалізації в структурі художнього твору на різних поетикальних рівнях. Серед них виокремлюємо:

- 1) театралізацію романної форми на рівні тексту, організації оповіді та художнього простору;

2) художню реалізацію форм театральності на рівні самої дії як організуючого чинника сюжету літературного твору;

3) актуалізацію комунікативного аспекту театральності на рівні взаємодії автор – текст – читач та автор (режисер) – герой (актор) – читач (глядач);

4) аналіз екзистенційного та психологічного аспектів театральності на рівні художньої форми буття та поведінки персонажів.

Назагал, зазначені стратегії засвідчують наявність двох взаємозумовлених шляхів театралізації літератури. Перший – вербалізація театральності в контексті діалогу культур і взаємодії мистецтв. Цей підхід передбачає аналіз механізму актуалізації театральності тексту в літературній, коли текст літературний кодується театральним кодом (прийом транспонування – за М.М. Бахтініним, «перемикання» – за Ю.М. Лотманом), що виражається перш за все у чіткій орієнтації літератури на суто театральні засоби художнього моделювання. Тому театральність тут розглядається як система специфічних засобів виразності, притаманних театру як виду мистецтва і передбачає залучення театрознавчих методик. Другий шлях – театралізація вербального (прийоми «подвійного кодування» або «двійного подвоєння» – за Ю. Лотманом), що здійснюється за допомогою суто літературних засобів організації літературного тексту (метатекстуальна та інтертекстуальна гра). У даному випадку про театральність можна говорити як про специфічну особливість літературного тексту, яка, загострюючи момент гри, сприяє його театралізації.

Висновки до розділу 1

Полісемантичність поняття театральності зумовила наявність великої кількості підходів до його вивчення у межах різних гуманітарних дисциплін: філософії культури, соціології, семіотики, мистецтвознавства, театрознавства, літературознавства. Між тим, ситуація співіснування й діалогу самостійних дослідницьких позицій в умовах активних дисциплінарних дискусій стала сприятливим ґрунтом для подальшого плідного розвитку теорії театральності. Міждисциплінарний діалог уможливив створення багатовимірної моделі досліджуваного феномену, що забезпечило більш високий ступінь об'єктивності стосовно визначення структури, аспектів, форм та функцій театральності.

Так, наявні концепції можна умовно співвіднести з двома основними напрямками інтерпретації театральності. З одного боку, поняття театральності пов'язане з ідеєю гри як культурного феномену, і містить у собі *онтологічний універсалізм*, а з іншого, – театральністю називають *специфічну мову театру як виду мистецтва*.

Розширене тлумачення театральності як всезагального «буттєвого ферменту» (Н. Прозорова) виявилось достатньо продуктивним для культурної свідомості ХХ століття. Такий підхід до розуміння поняття театральності зближує її з магістральними для культурної свідомості ХХ століття феноменами, а саме, *гра* та *свято*. У цьому контексті можна говорити про безсумнівну спорідненість театральності зі святково-ігровим, ідеєю, яку філософія культури ХХ століття активно розвиває, тим самим забезпечуючи універсалістський підхід до потрактування театральності та розкриваючи її культуротворчу функцію та онтологічну природу (М. Євреїнов, Й.Г. Гейзінга, Г-Г. Гадамер, П. Флоренський, М. Мамардашвілі).

На відміну від універсалістських потрактувань театральності, які надають онтологічного статусу цьому феномену, в контексті театрознавчих підходів це поняття сприймається переважно як сукупність зовнішніх проявів, притаманних даному виду мистецтва. Діалог із театрознавчими і семіотичними концепціями (А. Арто, Р. Барт, Г. Ісаєв, Ю. Лотман, Я. Мукаржовський, П. Паві, А. та Ф. де

Торо, Е. Фішер-Ліхте та ін.) забезпечив залучення до кола наукових інтересів комунікативний аспект театральності і закладену в театральному знакові комбіновану множинність різних знакових систем, що відкриває потенційно множинне поле інтерпретацій.

Розмаїття дослідницьких підходів (як універсалістських, так і театрознавчих) зумовило неоднорідність вивчення поняття театральності в контексті літературознавчих студій. Саме тому проблема театральності літературного твору є однією з найбільш дискусійних в сучасних дослідженнях з теорії та історії літератури.

У більшості випадків ця проблема розглядалась: для характеристики жанрових особливостей драми як роду літератури (В. Халізов, А. Карягін, В. Шкловський); у контексті виявлення драматургічних елементів у творі, котрий не є власне драматичним (В. Дніпров, С. Зенкін); або ж у контексті взаємодії літератури й театру як виду мистецтва (Д. Бабич, Н. Баумтрог, Ю. Лотман, К. Полякова, Л. Фіалкова та ін.). Для визначення «театральності» як літературно-художньої характеристики епічних, перш за все романних форм, особливого інтересу набуває останній із зазначених підходів.

Розглянуті стратегії взаємодії роману і театру, засвідчують наявність двох взаємозумовлених векторів театралізації літератури: 1) *вербалізація театрального* в контексті діалогу культур і взаємодії мистецтв, коли текст літературний кодується театральними засобами (прийом транспонування – за М. Бахтіним, «перемикання» – за Ю. Лотманом); 2) *театралізація вербального* (прийоми «подвійного кодування» або «двійного подвоєння» - за Ю. Лотманом), що здійснюється за допомогою суто літературних засобів організації літературного тексту (метатекстуальна та інтертекстуальна гра).

Літературознавчий досвід осмислення поняття театральності дозволив визначити основні аналітичні прийоми і стратегії у контексті дослідження цього багатоаспектного явища в структурі художнього твору на різних поетикальних рівнях: 1) театралізацію романної форми на рівні тексту, організації оповіді та художнього простору; 2) художню реалізацію форм театральності на рівні самої дії

як організуючого чинника сюжету літературного твору; 3) актуалізацію комунікативного аспекту театральності на рівні взаємодії автор – текст – читач та автор (режисер) – герой (актор) – читач (глядач); 4) аналіз екзистенційного та психологічного аспектів театральності на рівні художньої форми буття та поведінки персонажів.

Осмилення та систематизація результатів наявних досліджень із теорії театральності сприятиме послідовному та різнобічному аналізу аспектів, форм і функцій театральності у межах окремих літературних явищ, зокрема іспанського роману доби постмодернізму.

РОЗДІЛ 2

АКТУАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНО-ІГРОВОГО ЧИННИКА В РОМАНІ

Г.Т.БАЛЬЄСТЕРА «ДОН ХУАН»

2.1. Роман «Дон Хуан» у контексті творчого доробку письменника.
«Інтелектуальний реалізм» versus «постмодернізм»

Постать Гонсало Торренте Бальєстера, іспанського прозаїка, драматурга, літературознавця, театрознавця та володаря багатьох літературних премій, зокрема найпрестижнішої в Іспанії премії Сервантеса, займає особливе місце в іспанській літературі ХХ століття. Він належить до категорії тих письменників, яких майже неможливо співвіднести з якимось літературним напрямком та однозначно визначити їх художній метод.

Г.Т. Бальєстер починав серед так званого «покоління 36 року» (до якого належали такі видатні іспанські письменники, як Каміло Хосе Села, Мігель Делібес, Альваро Кункейро, Луїс Ромеро, Кармен Лафорет, Ігнасіо Агусті, Елена Кірога, Гарсія Павон...). Письменник пройшов досить складний і довгий шлях літературного розвитку (хронологічні межі його творчості 1940-ті – 1990-ті рр.), не віддаючи данину жодному з виникаючих і діючих на той час літературних напрямків в іспанській літературі: ні тремендизму (Каміло Хосе Села), ні об'єктивній прозі («іспанський молодий роман» 1950-х років), ні новій хвилі, ні неоавангардизму (твори 1960-х Х. Гойтісоло, Хуана Бенета). Торренте Бальєстер часто змінював стильові реєстри своїх творів. Якщо в першій половині його літературного шляху (40-50-ті роки) в його художній творчості домінували традиційно реалістичні підходи (романи: «Хавьєр Маріньйо» (Javier Mariño, 1943), «Державний переворот Гуадалупе Лимон» (El golpe de Estado de Guadalupe Limón, 1946), повість «Іфігенія» (Ifigenia, 1949), трилогія «Радості і печалі» (Los gozos y las

sombras, 1957-1962), то в останній період (1970-90 рр.) автор надавав перевагу прийомам магічного реалізму, міфотворчості та постмодернізму (романи: «Сага/фуга Х.Б.» (Saga/fuga de J.B., 1972), «Апокаліптичні фрагменти» (Fragmentos de Apocalipsis, 1977), «Острів зірваних гіацинтів» (La isla de los jacintos cortados, 1980), ««Дафна і мрії» (Dafne y ensueños, 1983), «Роза вітрів» (La rosa de los vientos, 1985). Але, як слушно зауважує В.С. Виноградов, «незважаючи на мовні та композиційні відмінності, всі його праці тяжіють до двох полюсів: документально точного відтворення соціокультурного середовища, або ж доміанти письменницької уяви і творчої фантазії у створенні романної дійсності і внутрішнього світу людини» [41, с. 9].

Роман «Дон Хуан», який належить до об'єктів нашого дослідження, безперечно тяжіє до другого із зазначених полюсів. Твір постає знаковим у творчому доробку Торренте Бальєстера та в контексті іспанського роману другої половини ХХ століття зокрема. На думку іспанського літературознавця Д. Вільянуеви, «Дон Хуан» засвідчив «відродження фантазійного, інтелектуального та вишуканого роману в Іспанії» [300, с. 61]. А інший теоретик літератури М. Гарсія-Він'йо, вважає, що саме цей роман Торренте Бальєстера являє собою «одну з небагатьох справжніх вершин сучасного іспанського роману. Однак, це вершина абсолютної висоти, контури якої неможливо співвіднести з нашим жалюгідним літературним пейзажем» [221, с. 134]. Сам автор також високо поціновував свій роман, назвавши його «найулюбленишим» художнім витвором у контексті своєї романної творчості (що неодноразово наголошував у своїх інтерв'ю), незважаючи на те, що загальне визнання його як романіста прийшло з публікацією «Саги/фуги Х.Б.» (1972), після чого, до речі, прокинувся й інтерес до ранніх творів письменника, зокрема роману «Дон Хуан». А у квітні 1963 р. критики незаслужено зустріли твір Бальєстера тотальним мовчанням.

Опублікований у шістдесятих роках ХХ століття, в епоху важливих змін у літературній Іспанії, коли на зміну романам, написаним у дусі соціального реалізму, приходять так звані «експериментальні» романи, початок якого символізує «Час мовчання» Луїса Мартіна Сантоса (1962), після чого з'являються експериментальні

спроби Каміло Хосе Сели, Хуана Гойтісоло, Луїса Гойтісоло, Хуана Бенета, Хуліана Ріоса тощо, «Дон Хуан» Торренте Бальєстера посів своє, особливе місце в контексті розвитку іспанської літератури цього періоду.

Після завершення трилогії «Радості і печалі», яка вийшла друком в 1962 році, у Торренте Бальєстера виникла ідея роману «Дон Хуан» як твору, віддаленого від так званих «реалістичних» засад, на якому базувалася трилогія, адже в ньому, як зазначає сам автор, «діє вигаданий персонаж, котрий не має ані найменшого зв'язку з реальністю» [291, с. 11]. Дон Хуан разом з Дон Кіхотом Сервантеса, конституює один з національних міфів іспанської літературної традиції. Виходячи з цього, «реальне» підґрунтя, на якому побудовано цей роман, становитиме література.

Іспанські дослідники творчості Торренте Бальєстера наголошують на поєднанні в романі «Дон Хуан» двох фундаментальних стратегій розвитку оповідної манери Торренте Бальєстера, що діалектично й парадоксально доповнюють одна одну: так званого «наслідування особливого «сервантесівського реалізму» (сервантесівському аспекту присвячений підрозділ 1.2.) і права письменника на поетичну свободу, навіть першочергового обов'язку дотримуватися цього права [265, с. 81].

Сам Торренте Бальєстер у пролозі до роману зазначав, що під час написання своєї трилогії «Радості і печалі» «... намагався втекти від фантазії хоч через будь-яку випадкову щілину, і завжди, коли це траплялося, на порозі на мене чекав Дон Хуан» [291, с. 11]. Творча й інтелектуальна позиція письменника формується як вибір між реалізмом і фантазійністю. І якщо стосовно попереднього твору вектор схилився у бік реалізму, то «Дон Хуан» демонструє їх поєднання: фантазійне потрактовується як реальне і як необхідна умова для глибокого розуміння духовного світу людини. «Відповідно до мого темпераменту і освіти – читаємо в пролозі «Дон Хуана» – відчуваю себе схильним до найсуворішого реалізму і, з таким же захопленням – до цілком протилежного. Перевага одного з цих аспектів в акті творчості залежить виключно від причин, що не мають нічого спільного з моєю волею, що абсолютно не залежать від мого бажання. Найкращим виходом було б скористатися ними обома й здійснити синтез їх протилежностей, однак така

геніальність мені не притаманна, і тому інколи я відчуваюсь реалістом, а інколи ні» [291, 11]. У наведених словах автора відчувається іронія, яка безперечно є інтелектуальною, що в свою чергу дало підстави деяким літературним критикам говорити про «інтелектуальний реалізм» письменника. Російський літературознавець В.С. Виноградов зокрема, розглядає весь творчий доробок Торренте Бальєстера в даному контексті, а його «Дон Хуана» визначає як твір, в якому «...з найбільшою повнотою розкрита сутність бальєстерівського інтелектуального реалізму» [41, с. 14].

На нашу думку, даний роман, завдяки згаданій іронії автора, що пронизує весь бальєстерівський твір, а також іншим його поетикальним властивостям, засвідчує початок нового етапу в романістиці Торренте Бальєстера, яка тяжіє вже до типу творчості, притаманного культурі постмодернізму. Запізніле визнання роману можна пояснити й тим, що він певною мірою випередив час, в якому його було створено.

Підсумовуючи свої спостереження над явищем постмодернізму, західні дослідники наголошують на таких його особливостях: невизначеність, амбівалентність, фрагментарність, деканонізація, деміфологізація, іронічність та іронія як провідне начало, карнавалізація, театральність, видовищність, принцип гри, гібридизація або контамінація жанрів, співучасть, співтворчість читача, іманентність, семіотичність тексту тощо. Вітчизняна дослідниця Тамара Денисова додає до цього списку ознаки еkleктизму і синкретизму, «насиченість культурним реаліями і вільне поводження з традицією, метахарактер, ставлення до літератури як до «першої реальності»,...єдність історичного та позаісторичного, втілена своєрідно у міфологічному мисленні... естетичний плюралізм на всіх рівнях, творче начало» [53, с. 26].

Усі вищенаведені ознаки постмодерністського типу творчості можна з легкістю віднайти в бальєстерівському творі, однак, у контексті даного дослідження першочергового інтересу набувають два взаємозалежні та взаємопов'язані між собою творчі принципи письменника, які дозволяють розглядати роман Торренте Бальєстера в межах постмодерної літературної парадигми. Це *гра*, яка постає

організуючим чинником всього твору Бальєстера, втілює в собі прояв творчої свободи письменника, та концепція *театральності*, якою перейняті всі поетикальні рівні твору. Саме ці чинники допомагають нам глибше зрозуміти модель художнього світосприйняття в іспанській літературі доби постмодернізму. Що ж стосується актуалізації в художньому світі роману Торренте Бальєстера решти постмодерністських характеристик, то вони постануть допоміжними в подальшому розкритті театральньо-ігрового чинника в обраному нами творі.

2.2. Принцип гри та структурно-композиційні аспекти оповіді

Вибір теми роману «Дон Хуан», перш за все, зумовлений відданістю Торренте Бальєстера театру і театральній критиці, про що свідчать публікація його книги «Сучасний іспанський театр» [298] та його захоплення драматургією в ранній творчості. Це вплинуло на створення в його прозових творах так званої «репрезентативної техніки» як одного із засобів драматизації діалогів. Ще до написання «Дон Хуана» Торренте Бальєстер актуалізував цей прийом у трилогії «Радості і печалі». Захоплення письменника театром підтверджують і його слова: «... хочу присвятити себе театру ... він мене цікавив здавна, приваблював аж до засліплення... Батьки повели мене до театру, коли я ще був юнаком (театр, на думку мого батька, навчає життю)... Зала того театру була одним з небагатьох місць, де я відчував усю повноту життя ...» [296, с. 18–19]. Водночас наведене судження демонструє вплив на формування естетико-інтелектуальних поглядів Торренте Бальєстера філософських думок Єухеніо Д'Орса та Хосе Ортеги-і-Гассета. Зокрема, у розумінні Бальєстером мистецтва як невід'ємної складової повноти життя, відлунює, на нашу думку, з одного боку, д'орсіанська концепція людини «*homo faber, homo ludens, homo sapiens*», а з іншого, – ортегіанська ідея взаємодоповнюючого, дуального зв'язку між мистецтвом і життям.

Задум твору можна пояснити інтересом галісійського автора до тематики міфів та його невинним тяжінням до деміфологізації як ігрового прийому поетики постмодернізму, що цього разу торкнулися літературного міфу про Дон Хуана. Першоосновою роману Бальєстера стала перша в Іспанії літературна обробка середньовічної легенди про севільського бешкетника – п'єса іспанського драматурга доби бароко Тірсо де Моліни.

У своєму творі Торренте Бальєстер пропонує читачеві своєрідну, дивовижну інтерпретацію цього міфу, створюючи новий, осучаснений варіант сюжету, який має багато спільних рис майже з усіма відомими версіями міфу. Разом з тим письменник деміфологізує образ Дон Хуана, перетворюючи його на архетиповий образ-символ. Автор інтелектуалізує свого героя, наділяючи його власними ідеями та філософськими концепціями, стосовно, зокрема, проблеми любовних стосунків, можливого зв'язку між Гріхом та Благістю, теологічної проблеми свободи волі (свавілля), проблеми індивідуальної свободи особистості тощо. Бальєстер пропонує розглядати свій твір як «історію», а не як «роман», який, на його думку, потрактовується як структура образів, створена за допомогою слова, що конститує замкнений і автономний світ зі своїми власними законами і поетичними «реаліями»: «Зрозуміло, що, мій особистий внесок полягає власне не у створенні образів, але концептів/ідей. Тому і тільки тому, віддаю перевагу слову «історія», а не «роман», у визначенні мого твору. Роман, так як його розумію я, це річ дещо інша» [291, с. 13]. Безперечно, бальєстерівська «історія», попри фрагментарність, протейстичність та мультижанровість, містить певну структурну єдність, пов'язану з тематикою та змістом твору, в основі якої лежить міф про дон Хуана Теноріо. З огляду на це, необхідно розглянути структурно-композиційні особливості цієї «романної історії».

У першу чергу йдеться про структурну подвійність оповіді, яка виникає з подвійного зв'язку Лепорелло з безіменним оповідачем твору, чия особиста історія розвивається приблизно упродовж одного тижня в Парижі 60-х рр. ХХ ст.; та Лепорелло з Дон Хуаном, історія якого розвивається у ХVІІ ст. в кількох так званих донжуанівських «місцях» (Севілья, Саламанка, Італія), демонструючи історичну хронологію міфу. Лепорелло, таким чином, відведена роль «персонажа-шарніра»,

котрий поєднує два плани оповіді: реальний (вірогідний або можливий) план оповідача та ірреальний (умовний) план міфічної історії Дон Хуана. Ці два плани тісно пов'язані між собою, вони переплітаються, переходять один в інший, між ними не існує чіткого розмежування. Реальний план включає в себе події роману та персонажів, дії та вчинки яких відображають те, що зазвичай вважається можливим та правдоподібним у повсякденному житті, тобто те, що приймається як вірогідне. Умове ж існує виключно для того, щоб поставити під сумнів поняття вірогідності. Тому, можна сказати, що на певному рівні автор створює образ «облудника», чії дії та вчинки визначають межі людської здатності до пізнання і розкривають умовну природу реальності.

Не менш важливим є включення в оповідь двох, на перший погляд, незалежних оповідних блоків: «Розповідь Лепорелло», і «Поєму про гріх Адама і Єви», які начебто розривають цю єдність, проте зберігають тісний зв'язок з темою і змістом твору, стаючи, таким чином, взаємозалежними.

Отже, роман структурований як розповідь від першої особи безіменного оповідача, про те, що відбулося в його житті після знайомства в крамниці з богословськими книгами на вулиці Сен-Сюльпіс в Парижі 60-х рр. ХХ ст. з дивним чоловіком. Той невдовзі називає себе Лепорелло, слугою літературного і міфологічного персонажу Дон Хуана, народженого у Севільї у 1598 р. Згідно з Лепорелло, Дон Хуан продовжує жити і примножувати свої «подвиги» до цих пір.

Оповідач, іспанський інтелектуал, письменник, котрий опублікував кілька статей про Дон Хуана, звичайно, скептично ставиться до нового знайомого. Він вважає, що хтось, з невідомих причин, кепкує з нього, говорячи донжуанівської мовою «*esta burlandose de el*». Але майже проти волі, оповідач намагається переконати себе у правдивості твердження Лепорелло. І саме ця система вчинків, породжена самим оповідачем, становить головну сюжетну лінію роману.

Другу, не менш важливу лінію сюжету складає майстерно скомпонована версія літературного міфу про Дон Хуана, його життя в Іспанії у ХVІІ ст. Структурна функція цієї сюжетної лінії є двоїстою. З одного боку, вона забезпечує оповідача необхідною інформацією для підтвердження думки, що Лепорелло і Дон

Хуан насправді існують, з іншого – розкриває існування умовного, вигаданого світу, що явно суперечить тому реальному світові, в якому оповідач зустрічається з Дон Хуаном і Лепорелло. У кінці роману головна і другорядна сюжетні лінії сплітаються в єдину. Таке сплетіння розгортається у вигляді театральної вистави під подвійною назвою «Доки мовчать небеса» або «Фінал Дон Хуана» на сцені паризького авангардного театру, змішуючи таким чином час, простір та дію роману, а також такі характерні риси його поетики, як іронічність, інтелектуальність, літературність та театральність.

У зв'язку з цим, необхідно підкреслити, що структурна складність даного твору не обмежується його амбівалентністю, фрагментарністю та протейстичністю, але водночас стосується контамінації жанрових і стильових аспектів: 1) традиційна оповідь – 2) «Розповідь Лепорелло» в гумористичному ключі – 3) традиційна оповідь – 4) «Поема про гріх Адама і Єви», написана у виразно ліричному стилі – 5) традиційна оповідь – 6) і театральний фінал. Таким чином, у романі поєднується епос (міф про Дон Хуана), лірика («Поема про гріх Адама і Єви»), трагедія (остання дія в театрі) і комедія («Розповідь Лепорелло»). Іронізуючи з предмету роману загалом і комбінуючи, за рахунок амбівалентності та складності, жанрові моделі (роман, поема, драма), великий іронік та демістифікатор Торренте Бальєстер демонструє тотальну гру в її найвищому поетичному розумінні.

Тому доречним бачиться аналіз гри, як засобу актуалізації «театрального коду» в художньому світі роману Г.Т. Бальєстера на текстовому, часово-просторовому та образному рівнях. За об'єкт дослідження візьмемо інтертекстуальний зв'язок двох основних текстів роману (відповідно до їх сюжетних ліній): так звані «сучасний» або «паризький» (лінія оповідача) та «бароковий» або «іспанський» (лінія Дон Хуана). Відповідно, предметом дослідження постане розкриття принципів театральності в контексті взаємодії зазначених текстів у межах романної оповіді. Йтиметься про створення, дію та взаємозв'язок ігрових засобів, до яких вдається автор, вибудовуючи «театральний» світ роману «Дон Хуан», а саме: гра з літературною та театальною традиціями; насиченість елементами та театральними прийомами різних соціокультурних епох, їх нашарування і

співіснування в одній системі; театралізація художнього часопростору та поведінки персонажів у романі, що, в свою чергу, дасть нам можливість глибше зрозуміти постмодерністський тип творчості як пошук нових шляхів осмислення зв'язку мистецтва з реальністю.

2.2.1. Засоби театралізації оповідної техніки в романі та принципи «сервантизму»

Театралізацію оповідної техніки в обраному нами творі, в першу чергу, слід розглядати в контексті наслідування сервантесівської моделі роману, крізь яку можна побачити складну побудову роману Торренте Бальєстера в дещо новому ракурсі. Сервантесівською можна вважати так звану «репрезентативну техніку» оповіді, яка базується на драматизації довгого змістовного діалогу, котрий ведуть між собою герої (Дон Кіхот і Санчо Панса). Подібний підхід демонструє й автор роману: в суцільну розповідь інкрустований довгий діалог між оповідачем і Лепорелло, а також діалоги між Дон Хуаном і Лепорелло, Сонею і оповідачем; коротенькі сценки; герої, про яких згадують, на мить самі з'являються в тексті (сцена в кафе у Марьяни, де оповідач вперше побачив Дон Хуана і Соню; Бодлер, про якого згадувалось на початку роману при описі бульвару Сен-Сюльпіс в Парижі, сам з'являється в тексті як учасник діалогу з Дон Хуаном тощо). Таким чином, за допомогою цих драматичних прийомів, автор дає помітити читачеві перехід від розповіді до так званої «постави сценами», що, в свою чергу, демонструє поєднання прийомів драматизації і театралізації в межах романної оповіді.

Необхідно враховувати й неабиякий інтерес самого автора «Дон Хуана» до сервантесівського тексту, про що свідчить одна з його фундаментальних критичних праць «Дон Кіхот як гра» (*El Quijote como juego*, 1975) [див. 295], в якій Торренте пропонує прочитання тексту Сервантеса, демонструючи свою теорію, вибудовану навколо персонажу та його гри. Ця праця, як своєрідний ключ до прочитання всього творчого доробку автора, розкриває основні складові так званого «сервантизму»

(термін, запропонований Д. Вільянуевою у критичній статті «Сервантизм Гонсало Торренте Бальєстера») [див. 300] галісійського письменника: іронія, гра, «принцип достатньої реальності» та «авторerefлексивність» тексту. У контексті нашого дослідження, особливий інтерес становлять останні три принципи. Відтак, пропонуємо детальніше зупинитися на кожному з них, розкриваючи їх актуалізацію в романі «Дон Хуан».

Сама назва літературно-критичного есе Торренте Бальєстера визначає гру як основоположний принцип сервантесівського роману. В інтерпретації галісійського письменника, «Дон Кіхот» – це історія гри, до якої долучаються автор, головний герой і читач. На думку Торренте, «власне кіхотична дія полягає у трансформації реального у відповідну театральну виставу» а «справжній кіхотизм [...] полягає у створенні, завдяки слову, реальності, яка постане придатною для репрезентації уявної особистості» [295, с. 64–65]. Сказане щодо сервантесівського твору можна віднести й до роману Торренте Бальєстера, відповідно замінивши слова «кіхотична» і «кіхотизм» на «донжуанівська» і «донжуанізм».

Як зазначалося, дія роману відбувається перед очима героя-оповідача в 1960-х рр. у Парижі, у вигляді загадкового дійства про Дон Хуана Теноріо Оссоріо де Москосо, яке, мірою свого розгортання, набуває ознак театральності, трансформуючи «реальний» світ, як він поданий в основному (паризькому) тексті роману, на своєрідну театральну виставу, яка має свого режисера (Лепорелло), акторів (Дон Хуана і Лепорелло) і глядача, функцію якого виконує оповідач. Утім, ролі учасників цієї вистави будуть змінюватися між собою, відповідно до зміни театральних ситуацій або так званих «актів» цієї вистави. Остання розігрується за певним сценарієм, перетворюючи весь «реальний» простір Парижу на театральну сцену. Стосовно ж «загадковості» цього дійства, то вона виникає за рахунок неспроможності оповідача до кінця прийняти вірогідність існування в Парижі 1960 х рр. двох міфологічних персонажів Лепорелло і Дон Хуана, через що всі його дії і думки спрямовані на розкриття цієї загадки.

З'ясовуючи момент вірогідності побудованих колізій, необхідно звернутися до актуалізації в романі Торренте третього з виділених нами принципів «сервантизму»,

а саме: «принципу достатньої реальності» (el principio de realidad suficiente). Цей принцип, за словами Торренте Бальестера, «розкриває причину, з якої предмети оповіді (персонажі, речі або події), мають бути оформлені таким чином, щоб справляти враження, аналогічне тому, яке вони б справили, будучи реальними. Це враження досягається не шляхом копіювання дійсності, а організацією належним чином мовної системи» [295, с. 43]. Тобто, йдеться про створення так званої «вірогідності» (критерій, який виступає еквівалентом історичної правди в романі), яка не залежить від природи того, **про що** оповідається, але від того, **як це** оповідається – від структури і форми. Тому автор так визначає цей принцип: «*я на деякий час повірю в те, що ти мені розповідаєш, якщо ти робитимеш це таким чином, що мені це здасться реальним*» [295, с. 43 – курсив наш, О.Ш.].

Актуалізація цього принципу в романі здійснюється в майстерно створеній системі дій і вчинків, до яких вдається скептичний протагоніст для підтвердження ймовірності того, що Дон Хуан і Лепорелло є тими, за кого себе видають. Крім того, за умови, що читач довіряє оповідачеві, він дізнається про все, що стосується Дон Хуана в тій хронологічній послідовності, як і сам оповідач, і його реакція на вірогідність існування Дон Хуана в ХХ ст. буде подібною до реакції оповідача.

Звичайно, оповідач не готовий до сприйняття літературних героїв як реальних осіб, але відразу ж зазнає дії двох факторів, які підтверджують вірогідність того, що людина, яка є і літературним персонажем, народжена у ХVІІ ст., продовжує жити і в ХХ ст.: з одного боку, Лепорелло демонструє свою здатність легко проникати в думки оповідача, а з іншого, – мандрівна душа Дон Хуана час від часу вселяється в нього. В періоди такого перевтілення оповідач дізнається про ті етапи життя Дон Хуана, про які не розповідав Лепорелло, і тоді починає діяти з донжуанівською самовпевненістю і незворушністю.

В романі існує ще один важливий для розкриття структури вірогідності персонаж. Це Соня Назароф – шведка з російським корінням, цнотлива дівчина, приблизно двадцяти п'яти років, яку покинув Дон Хуан ще до знайомства з оповідачем. Враховуючи те, що Соня і оповідач знайомляться майже на початку роману, вона виконує подвійну функцію. З одного боку, Соня потрібна для того,

щоб підтвердити вірогідність існування того, хто називає себе Дон Хуаном; а з іншого – досвід, який вона отримала від знайомства з Дон Хуаном, дуже подібний до того, що мав оповідач. Тому, оповідач в обох випадках використовує оповідь про досвід Соні як засіб для підтвердження існування Дон Хуана і Лепорелло.

Так само як і оповідач, Соня спочатку має науковий інтерес до образу Дон Хуана. До знайомства з ним вона захистила в Сорбоні дисертацію на тему «Дон Жуан. Аналіз міфу». Звичайно, між дослідженням Соні і статтями оповідача є велика різниця. Якщо статті оповідача інтуїтивні, то робота Соні є науковим дослідженням. І коли Лепорелло схвалює статтю оповідача, яка сподобалась Дон Хуану, сам Дон Хуан, імені якого Соня ще не знає, говорить їй, що справжній Дон Хуан абсолютно не схожий на того, чий моральний образ вона змалювала у своїй дисертації. Соню, на відміну від оповідача, спершу не цікавить Дон Хуан як особистість, він виступає лише предметом її наукового дослідження.

Таким чином, контраст між Сонею та оповідачем зберігається і в подієвому плані. Оповідач, який інтуїтивно пише про Дон Хуана, дізнається про його існування у реальному світі від його ж слуги. Таке знайомство з героєм відбувається суто з теоретичної позиції: існує твердження, що Дон Хуан живе в реальному світі, а оповідач повинен уже самостійно знайти аргументи, які б підтвердили цю думку.

Щодо Соні, яка байдужа до особистості Дон Хуана, то вона стає жертвою літературного експерименту і переживає щось схоже на традиційну донжуанівську «насмішку»: відчуває себе найщасливішою жінкою в компанії чоловіка, імені якого не знає, і зрештою залишається на самоті без жодних на те пояснень; намагається вбити його і навіть думає про самогубство. Дізнавшись про існування справжнього Дон Хуана та про теоретичні принципи, які викладає їй оповідач, Соня приймає їх за належне.

Окреслена вище реакція цих двох персонажів на феномен Дон Хуана розкриває складний зв'язок між категоріями досвіду, теоріями та межами вірогідності як такої. Спираючись на свій власний досвід та згідно з теоріями Лепорелло, Соня і оповідач доходять різних висновків: для оповідача (і, відповідно, читача) Дон Хуан є можливим, для Соні – він існує.

Упродовж усього роману перед оповідачем постає проблема реальності Дон Хуана і Лепорелло. Коли він зустрічається з образами Дон Хуана і Лепорелло в «реальному світі», в якому оповідач співіснує з ними до театральної вистави і після неї, він не впевнений, що це справжні персонажі з XVII ст., однак допускає можливість їх існування на емпіричному рівні. І тільки під час фінальної сцени, і коли залишає Париж, він переконується в тому, що вони – актори. Втім, це «переконання» послаблюється, коли він зустрічається з ними на залізничному вокзалі у Парижі, що знову припускає можливість їхньої автентичності.

Таким чином, увійшовши в конфлікт двох способів мислення та теоретизування розглянутих подій, оповідач опиняється між двома системами вірогідності – «реальним» і «театральним» світами. Коли потяг відходить, він лише знає, що система вірогідності, яка діє поза межами театру, не є ідентичною тій, що оперує діями в театрі. Його кінцеве збентеження пояснюється неспроможністю пояснити те, що з ним відбувається.

Виходячи зі своєрідності інтерпретації у творі Торренте Бальєстера системи «вірогідності», яка базується на сервантесівському принципі «достатньої реальності», необхідно зауважити, що її актуалізація простежується, в першу чергу, на рівні «паризького» тексту роману, в якій оповідач виступає головним героєм. Функція ж власне донжуанівської історії, в даному контексті, зводиться до своєрідного підґрунтя, на якому будується «вірогідність» існування в реальному світі XX ст. міфологічних образів Дон Хуана і Лепорелло.

З іншого боку, ця історія, інтерполуючись у роман у вигляді нового варіанту міфу про Дон Хуана, допомагає розкрити останній із запропонованих нами для розгляду принципів «сервантизму» в романній оповіді Бальєстера. Йдеться про так звану «авторerefлексивність» тексту (в теорії літератури може мати ще такі назви, як: «внутрішнє подвоєння», «дзеркальна оповідь» (Люсьєн Деленбах) або «*mise en abyme*» (Андре Жід). Завдяки цьому прийому, до якого вдається ще Сервантес і його так звані «послідовники»: М. Пруст, А. Жід, Дж. Джойс, І. Кальвіно, Х.Л. Борхес, А. Кункейро і Г. Торренте Бальєстер зокрема, роман припиняє бути простою оповіддю, а оповідний текст постає перед нами не тільки як результат, а й процес:

дискурс розповідає історію, але водночас і про те, як ця історія розповідається, не відкидаючи наявності технічно-композиційних труднощів, які необхідно вирішити в ході всього творчого процесу.

Отже, мова йде про метаоповідну техніку, функція якої полягає у представленні самого оповідання точкою інтересу оповіді; про певний симбіоз творчості і критики у творах, в яких література вводиться в літературу, і який засвідчує актуалізацію ігрового принципу в художньому світі твору і, перш за все, у сприйнятті його читачем.

У своєму прочитанні сервантесівського роману Торренте Бальєстер наголошує на двох, зазвичай пропущених критикою, аспектах, що розкривають дію зазначеного принципу: автор переповідає, а не переписує, арабський рукопис Сіда Ахмета Бененхелі, перекладений найнятим ним задля здійснення цієї мети кастилянським моріском, а мінімальна різниця між назвами двох частин роману – «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот з ла Манчі» першої і «Хитромудрий лицар» другої – розкриває вплив першого, вже надрукованого роману, на розвиток його продовження, відводячи місце дзеркальній грі, й задовольняючи амбіції головного героя, який так відчайдушно прагне стати ні ким іншим, як «літературним (романним, книжним) персонажем» [295, с. 70].

Зазначене дозволяє розглядати твір Торренте Бальєстера «Дон Хуан» з позицій метаоповідної техніки, яка базується на використанні сервантесівського принципу «дзеркальної оповіді» («внутрішнього подвоєння» або «*mise en abyme*»), інакше кажучи, принципу, що забезпечує ситуацію мета – та інтертексту в художньому світі його роману.

Спираючись на бартівське формулювання поняття «інтертекстуальності», яке полягає в тому, що «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури...» [12, с. 35], спробуємо виділити ті рівні, на яких присутні інші тексти в романі Торренте Бальєстера.

Як зазначалося, роман будується як переплетіння декількох самостійних текстів, що значно ускладнює «сервантесівську техніку» оповідної гри: один

розповідає про події, що відбувається в сучасному авторові Парижі (історія оповідача); другий – в Іспанії XVII ст. (історія Дон Хуана); третій – також охоплює світ Іспанії в XVII ст., але містить в собі і позачасовий простір (Розповідь Лепорелло), четвертий текст – це давня біблійна легенда, події якої сягають в глибину історії створення світу («Поема про гріх Адама і Єви»).

Паризький текст має ознаки «реальності»: він сповнений правдоподібними, побутовими реаліями і постає як пряме продовження знайомої читачеві сучасності. В романі він поданий як первинний текст нейтрального рівня. На відміну від нього, інші розповіді мають характер «тексту у тексті», до того ж кожен з цих «текстів» має як свого автора, так і свого оповідача. Інколи ці ролі можуть поєднуватися в одному персонажі (як у випадку з притчею під назвою «Історія про Чорного Боба», коли сам Лепорелло виступає як автором, так і оповідачем своєї історії), інколи ж – розділятися між двома персонажами (оповідач пише роман про Дон Хуана, в якому сам Дон Хуан виступає оповідачем своєї ж історії), а інколи – розподілятися між персонажем роману і вигаданим автором (Лепорелло переповідає оповідачеві написану ченцем П'єтро «Поему про Гріх Адама і Єви»). Зауважимо, що перша і остання з наведених оповідних моделей виконують так звану «дзеркальну» функцію стосовно історії про Дон Хуана, яка постане головним *«mise en abyme»* бальєстерівського твору: в притчі про Чорного Боба розповідається про «сатанинське» походження слуги севільського звабника (Лепорелло, згідно зі своєю історією, насправді є бісом, так званим «Чорним Бобом», якому було наказано переселитися в тіло слуги Дон Хуана та супроводжувати його на життєвому шляху); а легенда про гріх Адама і Єви допомагає глибше розкрити теологічне потрактування «донжуанізму».

Стосовно ж реалізації амбіцій головних героїв, які, на відміну від Дон Кіхота, котрий все своє життя присвятив перетворенню на персонажа лицарської літератури, Дон Хуан і Лепорелло, будучи народженими в літературі, навпаки, прагнуть довести свою автентичність, заперечуючи варіанти потрактування себе численними послідовниками їхнього прародителя Тірсо де Моліни, а тому, як і персонажі Луїджі Піранделло, перебувають у постійному «пошукові» свого (вже

нового) автора, котрий напише «правдиву» історію про їхнє життя. Функцію такого автора в романі Бальєстера відіграє оповідач, котрий під впливом подій, які відбуваються з ним після знайомства з Лепорелло, напише роман про Дон Хуана, зреалізовуючись, таким чином, як творець, якому судилося здійснити революцію свідомості, подолати клішоване й штаповане уявлення про світ і мистецтво.

Підсумовуючи, наголосимо, що твір Торренте Бальєстера можна сприймати як метароман: в ньому йдеться саме про те, як створюється роман, до творчого процесу долучено літературознавчі, філософські й теологічні дискусії, які постійно ведуть між собою оповідач і Лепорелло, та коментарі, а також дебатуються технічно-композиційні ускладнення, що виникають під час його написання. До того ж, цей «метароман» набуває ознак театральності завдяки: а) особливій «театральній» атмосфері, в якій здійснюється його написання (оповідач постійно відчуває себе задіяним у різноманітних формах театральної гри); б) матеріалу, на якому будується твір (драматична п'єса про Дон Хуана), в) а також сценічному втіленню його фіналу (театральна п'єса «Фінал Дон Хуана»), що, в свою чергу, постане предметом нашої уваги в наступному підрозділі.

2.3. Форми театральності в художньому світі роману: від Бароко до Постмодернізму

2.3.1. Актуалізація барокової концепції театральності

Особливого інтересу в контексті постмодерністської гри з традицією набуває філософський, літературний, теологічний і театральний досвід сервантесівської епохи та характер їх переосмислення автором з позицій його сучасності, властивих саме постмодерністському типу творчості.

Весь твір Торренте Бальєстера вибудовується у формі театрального дійства про Дон Хуана Теноріо, переконуючи оповідача, «книжну людину», в літературності та театральності описаної і розіграної перед його очима історії. Як слушно зауважує Г.Г. Ішимбаєва, «історія про севільського звабника, поміщена автором у контекст складних онтологічних питань, насичується проблематикою бароко, так, як її бачить філолог ХХ століття – герой-оповідач і сам Бальєстер, до того ж їх точки зору на цей художній напрям не збігаються» [76, с 62].

Під час однієї з постійних дискусій, що ведуть між собою оповідач і Лепорелло, «всезнаючий» слуга зізнається, що його господар схиляється до бароко, на що оповідач промовляє таку сентенцію: «Подібні смаки – очевидна ознака занепаду. Витвір мистецтва, в якому на перший план виносяться технічні прийоми, завжди декадентство: так маскується безсилля уяви і творче безпліддя» [291, с. 56]. Таке безапеляційне формулювання свідчить скоріше проти самого оповідача, людини вразливої, котра не довіряє собі і своїм власним почуттям, розгубленої перед подіями, що не піддаються раціональному поясненню. Характеризуючи таким чином бароко, він начебто намагається втриматися на поверхні вистави, котру розпочали невідомі сили, чиею іграшкою він категорично відмовляється бути, але тим не менш стає. Інакше мислить автор роману, вибудовуючи істинно бароковий твір, як за змістом, так і за формою (яка, втім, зазнає в нього деяких змін, пов'язаних з досягненням мистецтва 60-х років ХХ ст.).

Бальєстер створює у романі барокову концепцію світу, що майже усуває божественний промисел, і образ людини, котра стала іграшкою таємничих сил. Показовим у цьому сенсі є епіграф, що автор обрав до свого твору у Віктора Гюго, однак, який певною мірою вкладається в контекст барокового світосприйняття: *«Благословенне будь Провидіння, яке дає кожному свою іграшку: ляльку дитині, дитину жінці, жінку чоловікові, чоловіка дияволу!»*, що в свою чергу передбачає ігровий підхід автора до розкриття проблематики твору та інтерпретації образу Дон Хуана. Також не дивно, що, зображуючи свого Дон Хуана, він використовує стиль Гонгори (улюбленого поета бальєстерівського героя), що отримав назву «культеранізму» і передбачав розмиття меж між життям і фантастикою, життям і

грою, життям і сном. З цим стикається герой-оповідач, котрий, наперекір своєму бажанню залишатися раціоналістом, долучається до певної ірраціональної вистави.

Окрім цього, автор вдається й до гри поетикальними прийомами бароко, коли, змальовуючи образ біса Лепорелло та інших представників пекельної раті, спирається на памфлетно-сатиричні нариси Кеведо «Сновидіння», де пекло зображене у пародійно-сатиричному дусі. Сам образ слуги-біса постає у Бальєстерівському романі як своєрідна алюзія на образ біса в повісті Велеса де Гевари «Кульгавий біс», що, зрештою, підтверджується й організацією структурно-змістовного контексту. По-перше, тут присутня діалогічна форма розповіді, по-друге, стосунки образів оповідача і Лепорелло є в деякій мірі подібними до тих, що встановлюються між доном Клеофасом та Кульгавим Бісом у Велеса де Гевари. Відповідно подібною буде і функція читача: читачеві повісті світ подається таким, яким його бачить дон Клеофас, тобто таким, яким його виставляє Кульгавий Біс та автор, що стоїть за ним. Подібну ситуацію маємо і в романі Торренте Бальєстера, відмінність, правда, полягає у неабиякій досвідченості героя-оповідача у порівнянні зі студентською наївністю дона Клеофаса, а також у позиції автора роману. У творі Бальєстера свідомість автора розщеплюється на так звані «підголоски», які належать як оповідачу, так і іншим персонажам (така позиція автора корелює з бартівською ідеєю «смерті автора»). Подібно до діалогу в романі де Гевари «Кульгавий Біс», у діалозі оповідача і Лепорелло простежується не лише зіставлення співмірних у своїй істинності точок зору на світ (як це відбувається у діалозі Дон Хуана і Лепорелло і як, до речі, писав у славнозвісному «Фаусті» Гете). Бальєстер розгортає ситуацію, в якій одна сторона, що дискутує, виступає в ролі наставника (той, хто володіє істиною), а інша – в ролі того, кому адресовані повчання. Дане потрактування образу-супутника покликане не стільки відобразити якості головного персонажа (як це було в традиційних варіантах), він стає провідним началом і зараз вже сам визначає характер взаємовідносин, логіку подій, починає відобразити якісь важливі процеси і тенденції, що відбуваються в новому континуумі епохи. Бальєстер переосмислює функціональну семантику образу слуги таким чином, що головний герой (Дон Хуан) виступатиме в романі як неперевершений результат когнітивної та

споглядальної діяльності свого власного слуги. Підтвердженням цьому є «паризький» текст, в якому Дон Хуан взагалі не фігурує як головний герой.

В романі також відчутні відголоски й інших відомих барокових творів «золотої доби» іспанської літератури – «Поем самотності» Л. де Гонгори, де символом людського життя постають поневіряння самотнього мандрівника, «Критикона» Б. Грасіана з його песимістичним Ярмарком буття, «Великого театру світу» П. Кальдерона, в якому всі смертні за покликом Бога грають комедію.

Відповідно до цього, Торренте Бальєстер вибудовує бароковий топос історії земного життя Дон Хуана (народження, дитинство, університет у Саламанці, випадок з Командором де Ульйоа та його донькою Ельвірою, епізод з Мар'яною, зустріч з кланом Теноріо, повернення до Севільї через 15 років після поєдинку). Він утілює його в рамки театру, властивого добі Лопе де Вега, який має назву корраль. Саме «у дворику» (в патіо) і в одному з будинків відбуваються найважливіші події, що становлять основу міфологічного сюжету.

Однак основним театральним вираженням змістового наповнення барокового тексту в романі, на нашу думку, є так званий «трансцендентальний» театр, важливу роль у створенні якого відіграє теологічний аспект філософії бароко. Торренте Бальєстер безпосередньо співвідносить фабулу роману з богословською полемікою, що мала місце в Іспанії на початку XVII ст., і була присвячена «узгодженню свободи вибору з дарами благості». Домініканець Баньєс та його прибічники, так звані «томісти», надавали єдиний і вирішальний смисл людській долі її божественною зумовленістю. Їх опоненти – «моліністи», на чолі з єзуїтом Луїсом де Моліною, не відкидаючи божественної сили, підкреслювали роль свободи вибору людини.

В романі Бальєстера саме ця суперечка, звичайно подана в пародійному висвітленні, стає рушієм сюжету. Погляди «томістів» і «моліністів» поділяють два чорти, один з яких вселився в тіло католика, а інший – в тіло протестанта. Посланий з пекла біс Настира передає завдання Чорному Бобу (Лепорелло): той повинен стати наперсником Дон Хуана до самої його смерті; слідкувати, «як і що відбувається в його душі під впливом Благості, точніше, переконатися, що нічого там не може змінитися, оскільки він приречений на вічне спасіння», та довести, «що людина ця є

невільною у своєму виборі, і йому заздалегідь уготований вічний порятунок» [291, с. 67].

В узгодженні з цим планом потойбічних сил розгортається історія життя Дон Хуана. Повторюючи колізії традиційного сюжету, він насправді виявляється героєм «експерименту», що має «трансцендентальне значення» і театральний характер. Інакше кажучи, Дон Хуану відведена роль «піддослідного кролика» (так його називає один з бісів у сцені легендарної вечери Дон Хуана з Командором) у цьому трансцендентальному театрі.

Однак, створюючи свою версію вічного образу, Бальєстер не обмежується лише обігруванням барокового світогляду, а насичує її постулатами філософії екзистенціалізму, які також піддаються іронічному висвітленню. Про це свідчать не лише посилання на книгу Ж.П. Сартра «Буття і ніщо», цитатами з якої закохані парочки в Парижі освідчуються одне одному в коханні, а й фінал історії Дон Хуана. Герой піднімається над тими, хто хотів провести експеримент і своїм дослідом довести чи спростувати права Бога. Він знає про себе, що назавжди посварився з Господом через надмірність та гординю роду Теноріо, він проклинає цей клан і навіки відмовляється від прізвища предків, він відходить у вічність, у своє власне пекло, бо, як він зізнається, «пекло – це я сам» [291, с. 284], таким чином перефразовуючи сартрівський вислів «пекло – це інші». Отже, Дон Хуан разом з вірним слугою Лепорелло, котрий на той момент вже пройшов шлях еволюції від біса до людини, підіймається над своєю долею, відмовляючись визнати над собою волю Іншого і, приречений на безсмертя, залишає сценічний простір цього трансцендентального театру, переходячи в іманентний світ глядачів, який, починаючи з цього моменту, стане його власним пеклом.

Все вищезазначене дозволяє визначити форму роману Торренте Бальєстера як цілком театральну. Витоки цієї театральності сягають доби бароко, чим зумовлюється її експериментальний характер. Згідно з цією концепцією вибудовується й головна сюжетна лінія роману, пов'язана з оповідачем та його залученням у театральне дійство про Дон Хуана. Це дійство, безсумнівно, наділене ознаками «експерименту», який здійснюють над героєм-оповідачем два загадкові

персонажі, що видають себе за міфологічних Дон Хуана і Лепорелло. Зазначимо, що даний «експеримент» певною мірою дублює створену в бароковому тексті ситуацію, що склалася навколо Дон Хуана, вже на рівні «паризького» тексту. Завдяки цьому, сюжетні лінії Дон Хуана і оповідача постають дзеркальними відображеннями однієї ситуації, що бере свій початок в Іспанії доби бароко і продовжується в Парижі ХХ ст., відповідно трансформуючись у сучасні авторові театралізовані форми вираження, які, в свою чергу, позначають перехід від модерністської до постмодерністської естетики. Йдеться про зароджені у 60-х роках ХХ ст. такі театралізовані форми «мистецтва дії», як хеппенінг та перформанс. Актуалізуючись у художньому світі роману Торренте Бальєстера, ці різновиди акціонізму допомагають глибше зрозуміти специфіку створеного автором у своєму творі «театру».

Аналіз вищезаявлених форм театральності в романі «Дон Хуан» передбачає розкриття трьох невід'ємних для кожної з них складових: просторово-часовий план розгортання театральної ситуації; її учасники та їх взаємозв'язок (театральна комунікація: режисер – актор – глядач); й власне дія та засоби її репрезентації, що й постане предметом нашого подальшого дослідження.

2.3.2. Роль хеппенінгу та перформансу в театралізації романного простору

Характеристика концепту «романного простору» у творі Г.Т. Бальєстера «Дон Хуан», перш за все, передбачає розгляд всієї просторово-часової організації тексту, яка визначає зміст твору, його структуру, і для якої М.Бахтін запровадив термін «хронотоп». За М. Бахтіним, художній хронотоп характеризується «перехрещенням рядів та злиттям прикмет... і має при цьому жанрове, сюжетне та зображувальне значення. Зв'язок, злиття просторових та часових прикмет у конкретне ціле є характерним для літературно-художнього хронотопу» [19, с 129]. Саме це «конкретне ціле» має свої особливості, які своєрідно проявляються в романі

Торренте Бальєстера. У цьому випадку йдеться про так звану симультанність існування в поліфонічному тексті історично далеких мов культури. Згідно з думкою теоретиків постмодернізму, така симультанність виражає себе вже в тому, як легко об'єднуються в художньому світі постмодерністського твору мови та образи різних культурних систем, відділених одна від одної сто-, а то й тисячоліттями. Ця тенденція взагалі є характерною для культури ХХ ст. Але постмодернізм не просто продовжує і розвиває її, так би мовити, змістовно, але й втілює культурно-філософську симультанність в особливій художній структурі, а саме в хронотопі.

З огляду на це, необхідним стає аналіз гри просторово-часовими категоріями в романі Бальєстера. Адже в романному просторі одночасно співіснують різноманітні просторово-часові структури (біблійський, «донжуанівський», театральний хронотопи тощо), які набувають нового характеру та особливих функцій, хронотопи різних соціокультурних епох, наповнені, в свою чергу, алюзіями на різні літературні тексти, персонажі, історичні постаті (Мольєр, Моцарт, Бодлер, Кіркегор, Сартр, Фройд тощо). Усі ці хронотопи відтворюються в так званих сюжетних хронотопах, яких, як уже зазначалося вище, в романі чотири, згідно з сюжетними лініями (хронотоп Оповідача, Лепорелло, Дон Хуана, Адама і Єви). Сюжетні хронотопи об'єднуються, завдяки діючим в романі персонажам, в «конкретне ціле», що формує єдиний простір роману. Зауважимо, що в цьому контексті, нам видається доречнішим оперувати поняттям «простір» у ширшому розумінні, не обмежуючись при цьому розкриттям лише просторової категорії, а долучаючи до неї й категорію часу. Адже своєрідність бальєстерівської просторово-часової організації тексту полягає в акцентуванні саме на просторовій категорії, до якої вже згодом долучається й часова за таким принципом: точка відліку – це «де» роману, через яку виходимо на часову категорію «коли» (опис бульвару Сен-Сюльпіс в Парижі та його околиць, які виступають як знаки, що характеризують сучасну авторові епоху) крізь призму минулих соціокультурних епох – ХІХ, ХVІІІ, ХVІІ століть тощо). Визначений таким чином, концепт «романного простору» у творі Г.Т.Бальєстера має своєрідну особливість: завдяки актуалізації театральньо-ігрового чинника в організації художнього світу роману, він розкривається в його трансформації у

«театральний простір», перетворюючи тим самим увесь світ бальєстерівського тексту на театр.

Термін *«театральний простір»* (*«luogo teatrale»*), за визначенням історика італійського театру Ельвіри Дзордзі, «позначає місце, яке спочатку не відводилося для театральних вистав, але поступово почало використовуватися для видовищ на випадок різного роду пам'ятних дат. У Флоренції такими місцями були церкви, внутрішні двори і сади приватних палаців. Такого роду «театральні простори» передують театральним приміщенням у прямому сенсі цього слова. Окрім того, в якості «театрального простору» використовувались вулиці і площі» [159, с.1]. Таким чином, театральним простором може бути будь-який простір, за словами П. Брука, «порожній простір», де, за наявності того, хто здійснює гру (актора), і того, хто спостерігає за грою (глядача), відбувається вистава. Однак театральна термінологія не обмежується лише даним поняттям стосовно простору розгортання театральної гри. Існує ще поняття *«сценічний простір»*, іншими словами, це простір сцени, на якій відбувається гра. Зауважимо, що ці поняття подібні, але не тотожні. «Театральний простір» є поняттям значно ширшим за попереднє, оскільки синтезує різні типи простору: простір театральної будівлі (хоч її наявність досить часто необов'язкова), сценічний простір (простір театральних персонажів), позасценічний простір (простір акторів, режисера і всієї машинерії) і простір глядача (глядацька зала), і, таким чином, ототожнюється із загальним поняттям «театр». З огляду на це, спробуємо визначити їх взаємодію та розкрити способи їх організації в обраному нами тексті.

«Театральний простір» у романі «Дон Хуан» складається з двох просторових площин: художній світ твору і простір театру, в якому розіграватиметься фінальна сцена історії Дон Хуана, подана за допомогою інтертекстуального прийому «тексту в тексті».

За основу візьмемо театралізацію простору Парижу, адже він є основним місцем розгортання подій у романі і об'єднує в собі всі інші простори театралізованого світу роману Бальєстера. Відразу постає питання: Чому автор обирає саме це місто осередком сюжетного розвитку? З одного боку, це можна

пояснити тим, що Париж є історико-культурним центром Європи, характеризується симультанністю існування історично далеких мов культури й тим надає авторові прекрасну можливість гри культурними моделями різних епох. З іншого боку, це сприяє актуалізації прийому одивнення, який іще Б.Брехт вивів одним з ключових у своїй театральній системі. У Бальєстера даний прийом стосується образу оповідача. Адже нове середовище, в яке потрапляє його герой, зумовлює новий хід розвитку подій з новою семантичною трансформацією традиційних образів. І те, що оповідач не може до кінця прийняти як вірогідний такий варіант інтерпретації, можна пояснити з точки зору відстороненої позиції героя в художньому світі роману.

«Сценічний простір» у театралізованому просторі Парижу зазнає різноманітних модифікацій в залежності від зміни місця розгортання сценічної гри: 1) бульвар Сен-Сюльпіс з його богословською яткою; 2) кав'ярня «У Мар'яни» (колишня «жертва» Дон Хуана) на бульварі Сен-Мішель; 3) готель, в якому зупинився оповідач; 4) квартира Дон Хуана в будинку, збудованому в XVII ст. на острові Сен-Луї; 5) зазначене в тексті «лігво» Дон Хуана, куди він запрошує своїх «жертв»; 6) квартира Соні, однієї з «жертв» Дон Хуана; 7) ресторан, куди оповідач запрошує Соню, щоб врятувати її від Дон Хуана, точніше – від спогадів про нього; 8) і власне сам театр, куди Лепорелло запрошує оповідача на фінальну виставу.

Зауважимо, що всі названі варіанти «сценічного простору» в романі слугують місцем розгортання різноманітних форм театральності, що стали популярними на Заході в ті роки, коли Бальєстер писав роман. Однією з таких форм є театралізоване дійство під назвою «хеппенінг» (від англ. «happening» – подія, випадок; те, що відбувається). Хеппенінг – один із напрямів акційного мистецтва, або акціонізму, що бере початок у творчості футуристів, дадаїстів, сюрреалістів, але великого поширення набуває тільки з 60—70-х років XX ст. Як зазначає Ю.Б. Борев, «хеппенінг – це вистава, заздалегідь спланована і підкорена лібрето і режисерському замислу: дотримуючись їх в основній дії, в решті учасники імпровізують» [27, с. 503]. Хеппенінг є ігровою імпровізацією, яка дає вихід різноманітним підсвідомим спонукам. Уже за визначенням, хеппенінг прагне втягнути глядачів у хитромудру гру з ледь позначеними контурами і з досить часто порушеними

причинно-наслідковими зв'язками. У становищі такого «глядача», котрим поряд з речами маніпулюють в часі і просторі якісь режисери, опиняється в «сучасних» розділах роману герой-оповідач, іспанський філолог.

Трансформація романного простору бульвару Сен-Сюльпіс у «сценічний» здійснюється поетапно: спочатку у свідомості оповідача, який споглядає «театр мешканців» цього бульвару. Його цікавлять не самі мешканці, а їх знакова природа, вони виконують функцію кодів, що несуть певну інформацію, тому й постають в його свідомості як алюзії на так званих «людей певного складу, що населяють цей простір: екстравагантні особистості як Бодлер, зелений колір волосся якого в ту епоху був образою для всього оточення, а зараз така екстравагантність стала нормою, власне сенсом життя мешканців цієї вулиці; постать Манон з її коханням, що вийшло з моди, і яку сучасні жителі Парижу рідко згадують; церковний люд, що снує книжковими крамницями з богословською літературою; пари закоханих, які відверто проявляють свої почуття, з філософської точки зору обґрунтовані цитатами з «Буття та ніщо» Ж.П. Сартра та ін. А згодом на сцені з'являється ще один персонаж – «несправжній італієць», якого свідомість оповідача не може декодувати, він вбачає в ньому щось штучне, «людину в масці» і водночас сумнівається в його реальності.

Власне, з їхнього знайомства і розпочинається хеппенінг, що підтверджується багатьма чинниками: невипадковістю самого знайомства (Лепорелло і Дон Хуан вже знають, з ким вони матимуть справу, адже їхнє знайомство з оповідачем відбулось ще після прочитання його статті про Дон Хуана); зумисною недоладністю костюму Лепорелло (характерна ознака учасників хеппенінгу, що підкреслювала їх несправжню природу), його епатажною, за визначенням іспанця, «диявольською» поведінкою (момент імпровізації); зверненням актора (Лепорелло) до глядача (оповідача) з проханням допомогти (досить частий прийом хеппенінгу), залучаючи, таким чином, глядача до дії; так само як «сценічним простором», який, згідно з принципом цього дійства, не має обмежувати уяву жодного з його учасників. Тому до гри долучаються й інші види романного простору, які піддаються театралізації. До них можна віднести всі подальші зустрічі оповідача з Лепорелло у різноманітних

кутках Парижу. Одним з таких локусів постає кав'ярня на бульварі Сен-Мішель, куди Лепорелло запрошує оповідача для знайомства з Дон Хуаном, що обмежилось лише переглядом оповідачем чергової сцени: Дон Хуан (чоловік років сорока в темних окулярах) з дівчиною за столиком, а згодом ревнива поведінка іншої дівчини, офіціантки, після того, як пара залишила кафе. Лепорелло закликає героя затриматися в Парижі і не поспішати з від'їздом, пояснюючи, що все побачене іспанцем до цього часу були лише декорації, а через декілька днів відбудеться прем'єра відомої п'єси, яку в Іспанії не вміють ставити. Пізніше, відкривши своє ім'я, Лепорелло розповідає герою-оповідачу «Історію Чорного Боба», називаючи її «прологом», і обіцяє її продовження у вигляді вистави, що «буде розгортатися у вас перед очима, вірніше, перед вашим мисленням поглядом» [291, с. 80].

У розгортанні цієї вистави задіяний цікавий, з точки зору функціональної семантики, тип «сценічного простору», який у контексті літературного дискурсу можна визначити поняттям «хронотопу будинку». На відміну від попереднього хронотопу, хронотоп будинку становить більш замкнений простір та є майже повністю відокремленим від сучасності, він уособлює в собі історію: пронизаний культурою, духовною працею минулих поколінь, атмосферою минулих епох. Єдине, що його пов'язує з сучасністю, – це те, що він є невід'ємною частиною хронотопу міста, і те, що в ньому деякий час перебуватимуть образи оповідача та Соні, які репрезентують відтворену автором у романі сучасність.

З позицій театрального дискурсу, функціональна семантика зазначеного типу простору розкриває прийоми ще однієї, дещо подібної до хеппенінгу, форми театралізованої дії в романі Торренте Бальєстера, яка отримала назву «перформанс» (від англ. performance – виконання, виступ, гра, вистава). Як хеппенінг, так і перформанс є різновидами акціонізму, тому ці жанри не завжди просто відрізнити один від одного. Подібно до хеппенінгу, перформанс також може проводитися в місцях, спеціально не призначених для театральної вистави. Зазвичай сценічними майданчиками цієї форми театралізованої дії виступають художні галереї, музеї або навіть відкритий простір. Акції перформансу є заздалегідь спланованими і здійснюються його виконавцями, так званими «перформансистами» у відповідності з

певною програмою або «сценарієм», пропонуючи замість глядацької співучасті ідею «сольного виступу» митця. Це і відрізняє перформанс від хеппенінгу, де планується (провокується) лише початок акції, а продовження і кінець непередбачувані, і де, зазвичай, до гри залучено більшу кількість учасників-глядачів. Перформанс спеціалізується на зображенні переживань, станів свідомості, соціально-психологічних явищ, що виникають в процесі людського спілкування.

У романі Бальєстера «сценічним простором» для розігрування двох заявлених нами форм театральності є вищезгаданий «хронотоп будинку». Зазначимо, що в паризькому тексті роману ми зустрічаємося з трьома будинками, подібними до музеїв: один – у стилі бароко, розташований на острові Сен-Луї (що подвійно підкреслює замкненість та відокремленість цього хронотопу) і в часовому вимірі належить XVII ст., являє собою постійне місце проживання Дон Хуана, що й не дивно, адже Дон Хуан – бароковий персонаж, і все, що з ним пов'язане, теж обростає конотаціями цієї доби). Інший будинок відтворює епоху романтизму (будинок, в якому жив Бодлер) і виконує функцію так званого «лігва» Дон Хуана. І третій будинок відтворює сучасну авторів епоху (друга половина XX ст.) – це квартира Соні, дівчини, яка стала «жертвою» Дон Хуана, і в яку згодом закохується герой-оповідач.

Трансформація зазначених нами типів простору у «сценічний» здійснюється за рахунок актуалізації в них прийомів хеппенінгу, влаштованого Лепорелло та його господарем перед оповідачем, і який становить основне театралізоване дійство в романі. Потрапивши до будинку Дон Хуана, оповідач опиняється перед двома системами вірогідності: перша підкреслює театральну природу персонажу Дон Хуана, друга – його цілковиту автентичність. Відчувши себе там, як на сцені з декораціями, герой переконується і в протилежному, подумки додаючи: «звісно, не в театрі, але якась театральність у всьому цьому була, і в той же час я не бачив навколо себе нічого несправжнього або підробного, все дихало найчистішою справжністю» [291, с. 26]. У контексті хеппенінгового дискурсу, функція цього простору визначається кінцевою художньою метою цього жанру, яка полягає у злитті меж між мистецтвом і життям.

Однак у процесі свого розгортання хеппенінг набуває перформансних ознак, що відбувається за рахунок зміни акцентів у здійсненні театральної гри, яка полягає в реалізації ідеї «творчого соло» митця, та особливостей розподілу ролей між виконавцями та глядачами. У зв'язку з цим, особливої уваги заслуговує другий з вищенаведених «сценічних просторів» – так званий «тимчасовий притулок» Дон Хуана. Оповідач потрапляє туди після повідомлення, що в Дон Хуана стріляли, перетворюючись на співучасника хеппенінгової вистави: побачивши в кімнаті скривавлене тіло ледве живого Дон Хуана, оповідач відразу пропонує викликати лікаря, на що «італієць» заспокоює його, впевняючи, що Дон Хуан не помре, пояснюючи: «У вашій свідомості, мій друже, зараз відбулося зіткнення двох рівнів реальності, ...: не намагайтесь зрозуміти той, до якого ви поки що не належите... А іншу реальність, другий рівень, просто прийміть як належне» [291, с. 36].

Зазначимо, що функціональна семантика цього простору визначається накладанням декількох асоціативних рівнів, пов'язаних з часовими категоріями, вміщеними в нього. Побудований у XVIII ст., цей будинок містить квартиру, мебльовану «у вишуканому романтичному стилі», в якій колись жив Бодлер (алюзія на «митця»). В XX ст. ця квартира виконує функцію «*pied-à-terre*» (тимчасового притулку) Дон Хуана. Саме сюди севільський облудник запрошує своїх «жертв», так звану «донжуанівську публіку» (в романі її представляє Соня), на очах якої він розігрує виставу, вдаючись до прийомів перформансу.

Виходячи з естетичної специфіки цього різновиду акціонізму, перформансна дія полягає у демонстрації творчого акту як такого, а художня мета – у ствердженні ідентичності митця. Засобом і матеріалом творчості у перформансі служать тіло, зовнішній вигляд, рухи, поведінка художника-актора. Це – події, дії, процеси, в яких художник використовує своє тіло і тіло своїх колег, костюми, речі й оточення, надаючи кожній позі, жесту, положенню у просторі, контактам з предметами та середовищем символічно-ритуального характеру. Він зорієнтований насамперед на візуальний, а не вербальний характер сприйняття, активізуючи психічні потенції учасників.

З огляду на це, все, що відбувається в цьому будинку – це демонстрація творчих потенцій героя, які, на превеликий жаль його «жертв», не мають нічого спільного з основною, згідно з традиційним образом Дон Хуана, сексуальною потенцією, а натомість розкривають лише його артистичні здібності (віртуозна гра на фортепіано як своєрідна декомпенсація колись давно демонстрованої Дон Хуаном віртуозної сексуальної гри). Проведемо певні паралелі: якщо доба бароко вбачала виключність образу Дон Хуана у мистецтві віртуозної гри завоювання та спокушання жінок, то епоха романтизму (адже дія відбувається в будинку, який і відтворює цю добу), виходячи з розуміння музики як найвищої форми мистецтва, змінила акценти, перетворивши традиційний образ Дон Хуана на «музиканта-метафізика». Що стосується епохи постмодернізму з її тяжінням до усіляких деконструкцій, то вона перетворила Дон Хуана на свій власний симулякр, зробивши його імпотентом. Відповідно до цього, продемонстрований перед Сонею акт гри на фортепіано постає своєрідним засобом ствердження його так званої «донжуанівської» ідентичності.

Роль, яка відведена Соні у перформансі Дон Хуана, є двоїстою. Сподіваючись на «активну участь» в ньому, як того вимагає «донжуанівський» сценарій, їй відведена роль всього-на-всього глядача, котрий перебуває в стані очікування «дещо іншої» дії від його виконавця та відповідно свого залучення до її реалізації. Дана ситуація деякою мірою нагадує перший в історії розвитку цього типу мистецтва перформанс американського музиканта Джона Кейджа «П'ять хвилин тридцять три секунди. Тиша». Це «музична» п'єса, зміст якої полягає в тому, що протягом означеного в назві твору часу піаніст сидить за фортепіано, не граючи на інструменті. В певний момент присутні глядачі, не витримуючи очікування, починають якимось чином реагувати на те, що відбувається (точніше – не відбувається) на сцені, і епіцентр подій переміщується у глядацьку залу. З огляду на це, епіцентром подій «донжуанівського» перформансу стає Соня і те, що з нею відбувається. Зауважимо, що вона також стає виконавцем, але свого власного перформансу, в той час як Дон Хуан – свого. Завдяки синкретичному співіснуванню просторово-часових площин в єдиному континуумі, кожен з героїв перебуває у своєму власному

просторі і часі: Дон Хуан, граючи перед Сонею на фортепіано, в будинку Бодлера, це Дон Хуан ХІХ ст., а Соня, перебуваючи у тому ж будинку у ХХ ст., слухає музику у виконанні Дон Хуана, але насправді чує музику власного тіла. У процесі цього сприйняття Соня наодинці переживає свій перший сексуальний досвід, порівнюючи його з містичним дотиком до божества, яке в романі замінене сартрівською категорією «Ніщо». Таким чином еротичний перформанс у виконанні Соні набуває релігійного змісту, що його можна відчитати у філософії екзистенціалізму.

Фінал даної сцени демонструє перехід дії перформансу в площину хеппенінгу, що здійснюється за рахунок залучення до гри глядача. Після декількох спроб отримати фізичне продовження пережитого героїнею метафізичного екстазу, що не завершилось успіхом (Дон Хуан продовжував гру на фортепіано, перебуваючи у своєму часопросторі), Соня, на прохання самого Дон Хуана, бере пістолет і стріляє в нього. Переконавшись, що Дон Хуан живий, вона залишає квартиру, відповідно набуваючи статусу «співучасниці» цього дійства. Хоча визначення функції її ролі не є однозначним. З одного боку, вона може бути свідомою «співучасницею» хеппенінгового розіграшу оповідача і, таким чином, грати роль «жертви» (саме так сприймає героїню одна частина свідомості оповідача, якому Соня переповідає цю історію), а з іншого – вона, подібно до оповідача, сама того не усвідомлюючи, стає учасницею театральної гри.

Оповідач, у свою чергу, в основній частині створеного автором в романі «театру дії» посідає місце так званої «скептичної публіки», за винятком випадків, пов'язаних з подіями, що відбуваються у просторі зазначених будинків, де він, так чи інакше, бере участь у грі за «сценарієм» Лепорелло й Дон Хуана.

Підсумовуючи все зазначене стосовно актуалізації в романі Торренте Бальєстера хеппенінгу й перформансу як двох форм створеного автором «театру дії», можна сказати, що розглянуті типи «сценічного простору» демонструють одну з характерних рис театрального авангарду 60-х рр. ХХ ст., яка полягає у постановці вистав у нетеатральних приміщеннях: галереях, музеях, вокзалах, площах, підвалах та інших місцях. Театральний простір у цьому випадку перебуває в постійному русі,

набуваючи різноманітних форм у процесі розвитку вистави. Власне, йдеться про так званий «театр-трансформер», що виник у результаті кризи вистави у «театрі-коробці», засвідчивши народження «вистави-з-участю-глядача» [128, с. 182]. Ідеологами створення театру-трансформера стали В. Мейєрхольд, Є. Піскатор, М. Охлопков, Б. Брехт, а продовжили цю тенденцію численні театри-студії, експериментальні і молодіжні трупи: «театр жорстокості» А. Арто, «театр-лабораторія» Є. Гротовського, «Живий театр» П. Брука та ін. Основна відмінність між театром-коробкою та театром-трансформером полягала у відсутності в останньому стаціонарної рампи і завіс, а також у зміні театрального простору в ході дії п'єси. Театр-трансформер став формою вираження вистави як такої. Формула «людина і вистава» трансформувалась у формулу «вистава і людина». «Якщо раніше, – наголошує А. Павленко, – вистава була засобом буття людини у світі, то в сучасному світі людина стає засобом вистави» [128, с. 183]. Роман Бальєстера підтверджує дієвість цієї формули на рівні персонажів: для Дон Хуана і Лепорелло, народжених у XVII ст., вистава, яка посутньо складає зміст всього роману, є засобом їхнього буття у світі – як театральні персонажі, вони мають театральне буття. Тому театральний світ – це світ, в якому тільки і може існувати Дон Хуан. Засобом цієї вистави стають герої сучасності: герой-оповідач і Соня, яких використовують для реалізації власного буття Дон Хуан і Лепорелло, вдаючись до хеппенінгових та перформансних прийомів.

Незадовго до кінця роману Лепорелло знову не дозволяє оповідачеві залишити Париж, оскільки саме на цей вечір призначена прем'єра драми під назвою «Доки мовчать небеса», на яку він обов'язково має потрапити. І оповідач знову залишається, даючи можливість привести себе на підсумкову виставу, котру, за визначенням біса-слуги, доречніше було б назвати «Фінал Дон Хуана». Ця фінальна вистава завершує створений автором засобами мови «театр дії», зберігаючи атмосферу хеппенінгу протягом всього театального дійства аж до кінця роману. Однак, сама вистава, що буде розіграватися у театрі, виходить за межі цього перехідного – від модернізму до постмодернізму – типу театралізованої дії, знаходячи вираження вже в суто постмодерністських формах театральності,

визначених теоретиками як «театр деконструкції» та «театр критики процесу означування», що постане предметом нашої уваги в наступному параграфі.

2.3.3. Постмодерністські форми театральності та їх відтворення в романі

Згідно з типологією постмодерністського театру за Альфонсо де Торо, здійсненою у праці «Шляхи розвитку сучасного театру», можна виокремити чотири загальні моделі театру постмодернізму відповідно до формальних домінант: 1) плурімедійний або міжвидовищний театр (театр тотальної репрезентації та інтеграції всіх художніх жанрів, чи хоча б більшості з них). Даний тип театру передбачає інтерпретацію, але не в традиційній формі пошуку алегоричного, глибинного значення, а за допомогою риторичних або кінетичних знаків; 2) театр жесту або кінетичний театр (репрезентація дії, точніше псевдо-дії, повністю зведена до жесту). В даному випадку традиційна семантична інтерпретація неможлива; означуване практично не передбачається, самі означники; 3) театр деконструкції: повністю інтертекстуальний; 4) та театр реставрації: традиція [289, с. 27–28].

В контексті нашого дослідження особливий інтерес складає третя із запропонованих дослідником театральних моделей, а саме: театр деконструкції, що, за словами А. де Торо, «передбачає використання дискурсу, фабули, театального простору і часу більшою мірою як псевдо-дискурсу, псевдо-фабули, псевдо-простору і псевдо-часу. Мова йде про цитування різноманітних типів театру: традиційного, декадентського, реалістичного, а також естетики *fin de siècle*,... театру абсурду, театру історизуючого тощо, не стаючи жодним з них, натомість пропонуючи виключно цитації, за рахунок яких відбувається формування, шляхом деконструкції й монтажу, власної театральної моделі. Йдеться про нову форму театального дискурсу, яка функціонує за рахунок інтертекстуальності, іншими словами, деконструкції театру модернізму або пізнього модернізму (Брехт, Беккет, Йонеско); в цьому випадку глядач має можливість декодувати семантику тексту

театральної вистави» [289, с. 28]. З огляду на це, спробуємо простежити актуалізацію даної театральної моделі в романі Торренте Бальєстера.

По-перше, деконструктивістською можна назвати здійснену автором у творі інтерпретацію міфу про Дон Хуана. Цитуючи авторів різноманітних варіантів світової «донжуаніди» – Тірсо де Моліни, Мольєра, Моцарта, Соррільї, Кіркегора, Бодлера, Далі, котрі формують так зване «культурне тло» описаної й розіграної в романі історії, автор, не задовольняючись жодним із них, вибудовує свою версію міфу, переконуючи читача в її літературності і театральності. По-друге, представлений образ севільського звабника містить значний деконструктивний потенціал, що, в свою чергу, розкривається в так званій «непотрібності» персонажа, коли він більше не діє на першому плані, а існує лише як проекція автономного дискурсу (в романі їх принаймні три: дискурс Лепорелло, оповідача і Соні). Нагадаємо, що, згідно з основною фабулою бальєстерівського твору, Дон Хуан не є головною діючою фігурою (за винятком інтерпольованої в основний текст роману історії, написаної героєм-оповідачем), її функції розподіляють між собою його слуга Лепорелло та оповідач, шанувальник так званого «традиційного» образу Дон Хуана. Якщо він і виходить на перший план, то лише як анонім (випадок із Сонею).

Найповніше прийом деконструкції розкривається в театрі під час вистави, яка слугує сценічним завершенням донжуанівської історії. У першу чергу це підтверджується організацією театрального простору, в якому буде ставитися ця п'єса, і який об'єднує два театральні коди. Перший відсилає нас до барокового корралю, представленого в романі простором «патіо», яке оповідач має перейти, щоб потрапити до місця дії п'єси, яке, в свою чергу, відтворює сучасний авторові театр авангарду: темний лабіринтоподібний коридор і досить скромна зала. Як пояснює оповідачеві Лепорелло: «все, що наразі дійсно заслуговує уваги в театральному Парижі, показують виключно в такого роду приміщеннях, якщо не в гірших» [291, с.154]. Однак, потрапивши до зали, яку «іспанський інтелектуал» легко декодує, як одну з тих, де «ставлять Йонеско і Беккета», простір починає набувати в його очах ознак «псевдо-простору»: роздивляючись обличчя глядачів, оповідач доходить висновку щодо їх невідповідності авангардним театрам:

«...неначе з полотен зійшли люди, чії портрети писали Рембрант, Буше, Делакруа і Мане, і одягли сучасні костюми, в яких почувалися незручно. Однак всі ці пани (серед публіки майже не було жінок) палили й читали «Франс-суар» [291, с.155].

Відповідним чином свідомість оповідача-глядача декодує й сценографію цього театру: стіни, на яких проглядалися сирі плями від залишків попередніх сюрреалістичних розписів; простота декорацій, властива театру доби бароко, меблі в стилі бароко, прийом з дзеркалом, який нагадував «Орфея» Кокто; костюми акторів – доба французького класицизму тощо. Єдине, що, на його думку, тут було оригінальним та незвичним, – це гра світловою гамою та дивний прийом з маскою: «На завісі була намальована маска трагедії, а з неї вистрибували персонажі класичної комедії. І тут, очевидно, приховувався якийсь фокус, бо, поглянувши вдруге, я побачив ту саму маску, але з неї виходили герої на котурнах, вони розмахували кинджалами, а одяг їх був скривавлений. Втретє, я побачив череп і скелети, що рухалися в ритмі танцю» [291, с. 155].

Зазначений фокус з маскою, з одного боку, допомагає заглибитися в історію розвитку театру, а з іншого – розкрити новий принцип дії маски в сучасному театрі: принцип її зривання, що ілюструється фінальною сценою вистави, коли персонажі п'єси зривають з себе маски.

Стосовно ж самої вистави, зауважимо, що в процесі розігрування вона також набуває в очах глядача-оповідача ознак «псевдо». З самого початку аж до кінця п'єси він критикує виставу з усіх можливих естетичних та драматичних перспектив: «Вистава здалась мені надто примітивною. Низка сцен – в кожній по два персонажі... Циркові трюки Лепорелло виглядали наївними... Драма втратила для мене найменший естетичний інтерес, хоча, зізнаюсь, мене хвилював розвиток сюжету, але так, як консьєржку захоплює роман з продовженням, від якого вона не може відірватися» [291, с. 162].

У зв'язку з цим, доречним, на нашу думку, є звернення до праці Хосе Ортеги-і-Гасета «Думки про роман», а саме, до її розділу «Два театри», в якому автор показує різницю між французьким «класичним» та іспанським «правдивим» театрами, відповідно визначаючи два типи публіки: «шляхетної» та «народної».

Згідно з думкою Ортеги-і-Гасета, одна з відмінностей французького театру від іспанського полягає в тому, що у французькому театрі «автор і публіка тішаються не самими пристрастями дійових осіб та драматичними поворотами, а скоріше дослідженням цих пристрастей та естетичним спогляданням» [121, с. 282].

У нашому випадку, оповідач, попри те, що він іспанець, позиціонує себе скоріше як шляхетна публіка, хоча й віддає належне більш-менш вдало побудованій інтризі. Тому логічно було б припустити, що драма, яка ставиться у французькому театрі, французькою мовою, більше відповідає іспанському театрові, де розвиток сюжету, пристрасті персонажів та драматичні повороти повністю заволодівають увагою глядача та створюють так званій «ефект присутності». Але автором спростовується і ця думка, враховуючи специфіку реалізації драматичної дії, яка полягає не в прямому цитуванні «класичної» французької чи то «правдивої» іспанської драм, а демонструє гру класичними моделями через їх деконструкцію. Відповідно до цього, розіграна перед оповідачем вистава набуває ознак пародії. Яскравим прикладом цього стає сцена запрошення на вечерю статуї Командора, котра нагадувала оповідачеві пародію на п'яту картину з п'єси Х. Соррільї: «Я ошаленів. Я обожнював хороший театр і тому не міг змиритися з цим дешевим кривлянням. Зараз мені б найбільше хотілося піднятися на сцену і прокричати в залу, що не можна так знущатися з найвеличнішої сцени світового театру» [291, с. 167]. Оповідач навіть подумки вибудував собі п'єдестал з критичних реплік, що вивищував його над драматургом, котрий написав такий текст, у такий спосіб беручи на себе роль театрального критика.

Зазначимо, що відсторонена позиція глядача демонструє загальну для постмодерністської теорії театру антипсихологічну тенденцію, одним із виражень якої є брехтівська концепція одивнення: глядач у жодному випадку не повинен був співпереживати, ототожнювати себе з актором, а свої почуття – з тими, котрі актор викликав своєю грою; він мав зберегти в собі будь-якою ціною – навіть ціною естетичної насолоди – здатність до критичного судження [70, с. 196]. У зв'язку з цим, розіграна перед оповідачем театральна вистава суголосить ще одній моделі постмодерністського театру, запропонованій Б. Дортом у праці «Звільнена вистава»:

«Сьогодні в результаті прогресуючого звільнення різноманітних компонентів вистави вона стала відкритою для своєї активізації глядачем. Таким чином, вона (вистава) оновлює свої зв'язки з тим, що, вірогідно, і є покликанням театру: не грати текст або організувати перформанс, а бути критикою самого процесу означування» [цит. за 70, с. 196]. Слід також наголосити, що наведені слова стосуються так званого «акторського театру», позбавленого режисерської тиранії недавнього минулого, в якому, на думку дослідника: «... Актор, вочевидь, в один і той же час руйнує і створює знаки. На сцені ми, безсумнівно, маємо справу з персонажем або риторичною фігурою, однак це втілення або вигадане створіння ніколи не є цілісним феноменом. За персонажем приховується актор... У той самий момент, коли тіло і голос актора розчиняються у сценічній фікції, вони залишаються, щоб нагадати нам: яка б не сталася метаморфоза, він або вона до неї не зводяться...» [цит. за 70, с. 196].

Відповідно до цього, вистава, яка має місце у створеному Торренте Бальєстером «театрі», підтверджує дієвість зазначеної театральної моделі. В першу чергу, це можна пояснити відсутністю в ній режисера. Точніше, ми знаємо лише його ім'я (якийсь сеньйор Ровіроса), що його Лепорелло згадує мимохідь, рекламуючи майбутню виставу оповідачеві. А під час самої вистави те, що більшою мірою привертає критичну увагу оповідача, має відношення скоріше до її драматургії, аніж режисури. Оповідач навіть припускає, що драматургом цієї вистави міг бути Лепорелло чи сам Дон Хуан. Стосовно акторської гри слід наголосити, що брехтівський прийом одивнення простежується принагідно у всіх персонажів (Командора, Ельвіри, суддів тощо), окрім Дон Хуана та його слуги. Протягом дії оповідач то схвалює, то засуджує виконання акторами монологів чи певних сцен, однак жодного разу його критичне судження не торкається акторства цих двох міфологічних постатей. Єдиним моментом, коли спрацьовує зазначений прийом, є абсолютно неочікуваний фінал вистави: Дон Хуан і його слуга, на відміну від решти виконавців, котрі вийшли на сцену, залишають її, рухаючись через глядацьку залу до виходу з театру, драматично вигукуючи, що вони навіки приречені бути самими собою, виконуючи, відповідно покаранню, свої життєві ролі.

Коли вони опинилися поблизу оповідача, він зміг розгледіти їх загримовані обличчя. І саме в цю мить оповідач відсторонюється від сценічної фікції, вбачаючи в них акторів, котрі приховуються за маскою персонажів.

Продемонстрована, таким чином, двоїстість глядацького сприйняття оповідачем, з одного боку, пояснюється його постійним перебуванням між двома системами вірогідності або двома рівнями «реальності», що діють в романі Торренте Бальєстера і парадоксальним чином взаємодіють у свідомості героя. Щойно він приймає за вірогідне «реальність» цих двох літературних персонажів, відразу в дію вступає інший рівень «реальності», в якій вони постають лише як актори, котрі демонструють свою акторську сутність. І навпаки: чим дужче він сумнівається у їх автентичності, тим активніше вони намагаються її підтвердити.

З іншого боку, двоїстість глядацької позиції у фіналі вистави знову повертає нас в атмосферу хеппенінгової театральності, де оповідачеві відведене місце вкрай збентеженого глядача. Адже фінал вистави, яка мала місце в театрі, не є фіналом вистави, що розігрувалася Лепорелло і Дон Хуаном перед оповідачем. Актори залишають театр, переносячи театральну дію у позасценічний простір. Завершується ця дія на пероні вокзалу, де оповідач, перебуваючи вже у вагоні потягу, що починає від'їжджати, помічає Дон Хуана в компанії італійця, котрий, розмахуючи капелюхом, посилав йому прощальні привіти. Останньою реплікою цього дійства стали слова Лепорелло: «Можливо, незабаром повернетесь!..» [291, с. 288].

Таким чином, дилему оповідача в кінці роману можна буквально розглядати як виключну альтернативу: або Дон Хуан і Лепорелло є акторами, які завдяки майстерному виконанню своїх ролей розіграли оповідача, або ж як, дійсно дві нещасні душі, приречені на одвічне існування, а отже, змушені виконувати свої ролі. В обох випадках вони постають перед нами як актори, дії і вчинки яких зумовлені так званим «сценарієм». Крім того, цей сценарій має бути сталим, не зважаючи на всі ті засоби, яких уживають герої для виконання своїх ролей: необхідно два персонажі, які б видавали себе за літературні і міфологічні образи Дона Хуана і Лепорелло для того, щоб переконати сучасну публіку в їх актуальності. Але головне нововведення цього сценарію полягає у відходженні від літературних традицій і

театральних норм. Дон Хуан і Лепорелло грають не лише в театральній виставі, а й в «реальному» світі Парижу 60-х рр. ХХ ст. Вони перетворюють весь художній світ роману на театр і таким чином вимагають позатекстуального життя для літературних персонажів, ролі яких вони грають.

Отже, театральність як єдино можлива форма буття героїв у «реальному» світі, підтверджуючи свій онтологічний статус, може розглядатися як невід’ємна ознака есенційно-екзистенційних вимірів людського життя, що актуалізується в романі через діалектику «бути – здаватися» та «обличчя – маски». Актуалізації зазначеного аспекту театральності присвячений наступний підрозділ нашої роботи.

2.4. Екзистенційний аспект театральності та його актуалізація в творі

2.4.1. Дихотомія «Бути-Здаватися» в контексті самостворення героя

Осмилення екзистенційного розмаїття людського світу в контексті сучасних філософських підходів призвело до неодмінного урахування тієї обставини, що «екзистенція – особлива іпостась людського. Вона репрезентує те в моїм єстві, що виходить за межі всіх моїх бувань, що тотожне моїй самості в усіх буваннях і трансцендентне кожному з них і всім їм разом» [103, с. 29]. Даний підхід означає, що есенційне та екзистенційне в людському способі буття не виключають одне одного, а, постаючи як різні іпостасі того самого феномена, перебувають у складнішій взаємозалежності, на виявлення якої спрямовані зусилля екзистенціальної антропології.

Висхідною точкою в екзистенціально-філософському витлумаченні поняття існування є давня відмінність між поняттями «essentia» та «existentia» суцього. Як слушно зауважує В.Г. Табачковський, «перше з цих понять виражає те, «що є дещо, тобто змістове визначення цього суцього (коротко: це – сутність речі). Екзистенція, навпаки, орієнтована на те, що дещо є, тобто, що справді наявне ось це, створене так або інакше суще. Надалі поняття існування згортається до обсягу суто людського

існування – яким воно виникає на ґрунті екзистенційного переживання [103, с. 5]. За Гайдеггером, унікальність співвідношення між есенцією та екзистенцією полягає в тому, що зазвичай есенція та екзистенція – жорстко розокремлені між собою буттєві моменти. А людина відмітна тим, що у найсокровеннішому своєму осерді, за своїм еством, за своєю есенцією є екзистенцією, існуванням [103, с. 46]. Не випадково Гайдеггерове твердження про сутність особистого буття як таку, котра полягає в його існуванні, проінтерпретоване згодом екзистенціалістами так, що сутність постає як глибша буттєва можливість, котра не «дарована» людині, але «задана» їй як її найбільш особистісна риса й така, що вимагає своєї реалізації, завдання. [103, 52–53]

Подальше поглиблення в проблематику взаємозалежності есенції та екзистенції буття відбувається в добу постмодерну з її «мультиверсумом дискурсів» мета яких – не «остаточна Істина» щодо людини як суб'єкта світовідношення, а осягнення феномена інтерсуб'єктивності засобами послідовного й невинного діалогу. Філософська антропологія в цю добу починає оперувати такими тлумаченнями людини, в яких остання постає не тільки як багатовимірна цілісність, що еволюціонує, а й як та, що є відкритою щодо Всесвіту, історії, творчої активності самої людини. А відтак актуальними стають проблеми визначення сенсу людського існування (есенційно-екзистенційного) через необхідність набуття людиною власної ідентичності засобом встановлення спорідненості-схожості та відмінності між собою та оточуючим (природним і соціальним) світом, безперервний пошук самого себе в контактах з Іншим, що, в свою чергу, зумовлює підвищену увагу до витлумачення інтерсуб'єктивності як полісуб'єктивності, сфери «між» моєю свідомістю та «дискурсом Іншого».

Особливе місце в даному «мультиверсумі дискурсів» займає дискурс, представлений в книзі французького теолога, психоаналітика та антрополога Аннік де Сузнель «Символіка людського тіла», який демонструє поєднання традиційних теологічних та новітніх гуманітарних підходів до есенційно-екзистенційних вимірів людського буття через інтерсуб'єктивну проблематику «Я – Інший».

Враховуючи вищезазначене, пропонуємо здійснити аналіз екзистенційного аспекту театральності в обраному нами творі, застосовуючи так званий «комбінаторний підхід», вироблений нами на основі запропонованих дискурсів. Базовою в даному випадку постане згадана праця Аннік де Сузнель «Символіка людського тіла», в якій на основі дерева Сефірот авторка розглядає структуру тіла людини, її внутрішній та зовнішній світ, розвиток людини в часі, від народження до смерті, що зумовлює проблематику есенційно-екзистенційного виміру буття людини. Така розстановка методологічних пріоритетів продиктована, перш за все, об'єктом нашого дослідження, оскільки сам художній світ роману Торренте Бальєстера постає у вигляді мультиверсуму співіснуючих та взаємозалежних дискурсів (теологічний, екзистенціальний, онтологічний, театральний, міфологічний тощо).

З огляду на це, зосередимося на проблемі взаємодії есенційно-екзистенційних вимірів людського буття через інтерсуб'єктивну проблематику «Я – Інший», що безпосередньо пов'язане з актуалізацією концепту маски в романі на образному рівні. Відтак, цікавим об'єктом для розгляду послугує персонаж Дон Хуан, адже центральне питання, яке ставить автор перед оповідачем, а відповідно, й перед читачем, полягає в тому, хто є Дон Хуан, а точніше, – в чому полягає його сутність.

Для вирішення цього питання слід знову звернутися до проблеми взаємодії есенційно-екзистенційних вимірів буття людини. Аннік де Сузнель чітко розрізняє поняття екзистенції (*ex-est*: поза буттям) та справжнього буття. Однак людина у своєму існуванні може ствердитися як така, що Є: «Людина після гріхопадіння Адама є екзистенційно включеною у тваринний світ, одягненою в шкуру, позбавленою усвідомлення свого полюса «світло» (Божественного), є лише існуючою і прямує до смерті. Саме відкрившись усвідомленню цього, прямуючи до цього полюсу, до завоювання одягу світла, вона входить у своє БУТТЯ і прямує до життя. Відтак процес смерті ладен зупинитися, щойно людство перенесе свої прагнення на Отця, який його породив, і повернеться до Основи. Тоді воно поміняє свій «одяг шкураний» на вбрання зі світла, яке присутньо йому й належить» [157, с. 69]. У результаті такого сходження до світла, людина стає тим, хто вона є,

тобто набуває своєї сутності (есенційний вимір буття). Даний шлях людини, представлений в V розділі книги під назвою «Від дерева Сефірот до тілесної схеми», мислиться дослідницею як шлях від Множинного до Одного. Розкриваючи структуру тіла людини відповідно до схеми дерева Сефірот, дослідниця не обмежується лише тілесністю, а простежує шлях людини на зовнішньому (Людина в Світі – це психофізичний світ) і внутрішньому (Світ в Людині – опосередкований духовний світ) рівнях, торкаючись як космологічного, так і історичного планів буття.

Транспонуючи запропоновану Аннік де Сузнель схему структури тіла відповідно до дерева Сефірот на образ Дон Хуана, ми можемо простежити його шлях самостановлення.

Згідно з Аннік де Сузнель, перший поверх визначається як поверх МАТИ. На цьому етапі дитина здебільшого набуває знання про безпосередній і конкретний світ навколо неї. Вона його пізнає завдяки своїм органам чуття. Далі, завдяки розвитку інтелекту, вона вивчає речі значно глибші, беручи на облік елементи в часі й просторі. Вона виявляє закони, що пов'язують між собою різні цінності, які їй поступово відкриваються. Вона набуває своєї тілесної статури, що стабілізується у 21-річному віці, поступово набуваючи і психічної рівноваги. Батьки й мораль у схемі схожі на милиці, які дитина відкине досить швидко, хіба що остаточно зробить їх своїми ногами, але у такому випадку вона ніколи не стане дорослою. Опіка батьків, будь-які форми надмірного покровительства, що тільки зміцнюють «милиці», стають перепонами при переході людини на інший поверх. В такому випадку на верхньому поверсі (на рівні голови) людина демонструє маску «Здаватися» замість матричного поля... Ці маски створюються: або різними функціями, з якими інфантильна людина себе ототожнює (функція батьківська, професійна, навіть церковна тощо); або поведінкою, що компенсує неспроможність, страждання та психологічні труднощі; або ідеологіями, за які вона чіпляється, повністю їм віддаючись, і ролями, які вона грає для доброго самопочуття. Але в жодному з цих аспектів людина не змінює рівня [157, с. 92].

У випадку з Дон Хуаном функцію милиць на цьому рівні відіграють: батько, як уособлення роду Теноріо (від народження до виповнення 10 років), – носій родової моралі; наставник Дона Хуана в Саламанці (період від 10-річного до 20-річного віку) – до того ж, носій релігійної моралі, що надав Дон Хуану основи класичної освіти, знання про Бога, Христа і Церкву. Під впливом цих осіб сформувались два вектори розвитку особистості Дон Хуана: від батька – усвідомлення себе частиною клану Теноріо: «Батько ліпив з мене свого спадкоємця – ось у чому він виявляв палке завзяття, ось чим він займався тільки особисто. Про наш рід він говорив або як про величезне тіло, невіддільне смерті, або як про багатолику істоту, частиною якої ми з ним є і якій зобов'язані найкращим, що в нас є. Ця вимоглива істота дала нам ім'я, а разом з іменем і свій закон, зітканий з заборон. «Ти – це ти, а раз так, раз ти той, хто ти є, тобі не дозволяється те, те і те. Адже ти – це ти – Теноріо» [291, с.125]. Роль наставника на цьому шляху самостановлення зводилася до усвідомлення Дон Хуаном себе як частини Христового світу. Тож знання, отримані від батька та наставника, вкоренилися в Дон Хуані, не поєднуючись у щось єдине, але перебували на різних полюсах: «Батько прищеплював мені, що благородство зобов'язує до справ милосердя, а дон Хорхе – що християнство зобов'язує бути чесним. Я і подумати не міг, що одного дня ці два правила прийдуть у зіткнення, і я вимушений буду обирати між законом честі і законом християнської любові» [291, с. 127].

Існує ще один персонаж, який відіграє роль своєрідних «милиць» після смерті батька, – це дон Гонсало де Ульоа. Командор – носій псевдоістинних та псевдодостовірних цінностей, що імплікує його зовнішність, «обличчя великої ляльки»: «Він з тих акторів, які вважають, начебто життя в тому й полягає, щоб особистість замінити маскою, а потім пристосуватися до неї і жити за її наказом» [291, с.202]. Функція цього персонажу, принагідно Дон Хуана на першому поверсі особистісної структури, безпосередньо пов'язана з народженням психічного плану героя, якому на схемі відповідає Основа. У тексті цьому епізоду належить особливе місце, оскільки він є моментом так званого «народження» Дон Хуана: герой опускає руку у воду (ніч, світить місяць), переживаючи екстаз від містичного

злиття зі світом. Пізніше Дон Гонсало пояснить йому цей момент як пробудження в ньому його природи, після чого, за сприяння Командора, Дон Хуан переживає перший сексуальний досвід, прагнучи відчутти те саме, що відбулося з ним на річці, однак зазнає фіаско в цьому безкінечному єднанні з трансцендентним через єднання з жінкою, оскільки прагнення цього стало предметом його власної рефлексії. Факт неможливості виходу із себе шляхом пізнання трансцендентного (воно за межами людської свідомості і не підлягає усвідомленню), зумовив можливість цього зв'язку лише у випадку містичного екстазу, шляхом прямого єднання «Я» і «Іншого» (Дон Хуана і Бога). А оскільки Дон Хуан, намагаючись досягти цього через зв'язок «Я» та «Іншого» (Дон Хуан і Марьяна), тобто через єднання двох тіл, так і не зміг вийти з тілесної матриці, результатом цього стало відчуття екзистенційної самотності. На рівні інтерсуб'єктивної проблематики, він опинився у світі без іншого, тому його свідомість, бачення, сприйняття виявилось замкненим на самому собі: «...ніколи я не відчував себе більше самим собою – загнаним у клітку власного тіла, ніж у ті вищі миттєвості» [291, с.137]. Втім, отримавши перший сексуальний досвід, який не реалізував сподівань героя на абсолютне духовне і тілесне єднання з жінкою, розчарований Дон Хуан все ж не втрачає інтересу до таємниць жіночого тіла. З суто психологічної точки зору, це можна пояснити таким чином: наш «завойовник», нездатний дійти кінцевого результату в тілесному коханні, розчаровується в ньому і намагається, з одного боку, з'єднатися з трансцендентністю через цей невдалий і незавершений акт, а з іншого – з тієї ж самої причини – кидає виклик божеству, яке створив сам, і яке виникає в його уяві як образ, що водночас приваблює і відштовхує. Божество, яке, без сумніву, є донжуанівським.

Епізод позбавлення цнотливості Дон Хуана, своєрідно віддзеркалюючи першородний гріх Адама (в романі цій темі присвячено окремий розділ під назвою «Поема про гріх Адама і Єви»), відіграватиме значну роль на другому і третьому поверхах еволюції Дон Хуана, визначених А. де Сузнель як поверхи БУТИ та СТАТИ, або ЗДАВАТИСЯ.

При переході на другий поверх БУТИ людина має відкинути свої милиці, починаючи їх «оспорювати» десь у віці статевої зрілості (на рівні Основи). Саме в

цей момент батьки мають бути поряд, спромігшись поступово зникати, аби не заважати їй пройти ці обидві доріжки. Стосовно Дон Хуана, відмова від милиць відбувається відразу після набуття ним сексуального досвіду (під час сну Дон Хуан зустрічається з родом Теноріо на небесах, але це небеса не божественні, а окремий простір, що належить клану Теноріо). Цей момент позначено на схемі як народження «духовного» буття Дон Хуана: відмовившись бути ще одним Теноріо, він починає усвідомлювати себе як індивідуальність, відокремлену від інших, а на рівні стосунків з Богом – як втілення гріха: «Я не згрішив, я гріх» [291, с. 150].

Другий поверх складається з чотирикутника Слава – Перемога – Справедливість – Милосердя. Дослідниця називає його поверхом БУТИ, оскільки кожен завершує своє справжнє народження саме на цьому рівні, формує своє основне життя саме в ньому і входить у досвід його онтології. На першому поверсі Людина існує, на другому вона є. Уже за своєю формою (чотирикутник) другий поверх визначається як час для зупинки, час випробування. Чотирикутник виглядає як матриця. Будь-яка матриця є дверима, будь-яке випробування має кінець, який є доланням. Ці двері людина може перейти лише в Знанні (Знання – це Любов), яке є не інтелектуальним знанням, а пережитим досвідом. Таким чином, пройти ці двері може лише та людина, яку спрямовує справжня любов. У цьому випадку людина прямує до вищого трикутника (божественна тріада), який символізує пізнання (союз знаного і знавця). У зворотному ж випадку, чотирикутник втілює або зупинку, яка стає для людини в'язницею, смертю, або аспект переходу, передбачаючи лише рух, який «поведе людину за межі» й відкриє ілюзорні горизонти. У випадку з Дон Хуаном другий поверх втілює шлях випробування героя любов'ю, на якому розкривається есенційний вимір буття героя. Слід зазначити, що це випробування герой проходить у своєрідний йому спосіб. Усвідомивши, що любов заважає у його суперечці з Богом, він відмовляється від цього почуття у своєму серці, зацікавлюючись суто технічною стороною цього поняття. Автор надає такій поведінці героя філософського забарвлення: якщо спочатку Дон Хуан використовує жінку як своєрідне знаряддя, але паралельно зацікавлюється пізнанням жіночого тіла, то згодом, удосконалюючи свою техніку, він перетворює кохання на чистий

спосіб пізнання внутрішнього світу жінки, її душі. Втім, зацікавленість героя саме технічною стороною кохання пояснюються ще однією причиною, яка розкривається в такій властивій Дон Хуану рисі як «облудник», що, як виявиться пізніше, власне і становить його сутність. Вся справа в тому, що спокуса Дон Хуана – це тільки процес, а не результат. І завжди настає такий момент, коли щастя потребує тілесного втілення, що є неможливим, оскільки бальєстерівський герой – імпотент. З одного боку, це пояснюється його вже досить немолодим віком (Дон Хуан народився в XVI ст., і продовжує жити ще і в XX), а з іншого – йому це й не потрібно; він настільки удосконалив свою техніку, що жінки досягають такого високого рівня насолоди, за яким лише смерть. Однак на онтологічному рівні, неспроможність кохати може бути пояснена страхом героя позбутися самого себе. Таким чином, відкриваючи двері матриці і прямуючи до Корони, Дон Хуан повертається до нижнього трикутника, якому у тілесній схемі відповідає статевий орган. Однак даний рух героя – це ілюзорний рух (ілюзією стає навіть його сексуальна спроможність), в той час як він насправді зупиняється і довічно залишається у матриці, яка для нього символізує смерть. У тексті підтвердженням цьому стає останній епізод в театрі, згідно з яким покарання Дон Хуана полягає в тому, що він має довічно залишатися самим собою, а його пеклом стає його існування у реальному світі людей (його не приймають ані Бог, ані рід Теноріо). Отже, Дон Хуан не зреалізовується на рівні СТАТИ, точніше, його СТАТИ є лише ЗДАВАТИСЯ.

Демонструючи на всіх позначених на схемі рівнях принцип «Здаватися», Дон Хуан, таким чином, утворює театральність як форму своєї екзистенції, есенційний вимір якої розкривається через діалектику «обличчя–маски» в контексті інтерсуб'єктивної проблематики «Я–Інший». Відтак, розкриття заданої проблематики, з одного боку, передбачає поглиблення семантичного контексту поняття маски, а з іншого, розкриття принципу її дії на рівні образу Дон Хуана та інших персонажів

2.4.2. Діалектика «обличчя-маски» як реалізація ідентичності Дон Хуана. Типологія масок та їх функції в романі

У західноєвропейській традиції дослідники відзначають етимологічну спорідненість слова «маска» зі словом «обличчя», наводячи цілу низку визначень цього поняття, а саме: «чуже обличчя», «лицевий одяг», «шкіряне обличчя», «волосяне обличчя», «личина», «обличчя померлого» тощо. А такі слова, як «особистість», «персона» у своїх первісних значеннях говорять про личину і маску. Давньогрецьке слово «просопон», яке зустрічається вже у Гомера та етимологічно споріднене латинському «персона», означало спочатку ритуальну маску, потім – маску, яку одягав актор у театрі, і, нарешті, виконувану ним роль. Лише в пізній античності, до того ж, як вважають дослідники, під впливом латинської мови, слово «просопон» стало також означати соціальний аспект індивіда – те, чим він є для інших, а потім і його самого як індивідуальне ціле. Грецьке слово «характер» означало не суперечливу індивідуальність, яка розвивається, а «штамп», «відбиток», «маску». Подібно до грецького слова «просопон», латинське слово *persona* («обличчя») не мало специфічного психологічного значення. Етимологи вважають, що воно є запозиченням і сходить до етрусського слова *jersu*, що означало театральну маску, личину. Оскільки маска в античному театрі була типізуючою і виражала сутність зображуваної особи та роль, яку персонаж грав на сцені («маска старого», «маска раба» тощо), природним було виникнення у цього слова значень «театральна роль», «персонаж», «характер», а звідси і «життєва роль», «(соціальний) статус». З огляду на це, вже в класичну добу *persona* означає також «обличчя, особу, людину, особистість» [34, с. 135]. Таким чином, ми бачимо, що в класичній латині і в похідних від неї європейських мовах поняття «особистість» є похідним від поняття «маска». З огляду на це, розглянемо, яким чином зреалізовується діалектика «обличчя-маски» стосовно бальєстерівського Дон Хуана на рівнях схеми за А.де Сузнель.

На рівні Основи відбувається так зване «народження» «Я» Дон Хуана, яке мислиться самим героєм як народження «Себе, як Іншого». В тексті цей процес вербалізується в діалозі, котрий ведуть Дон Хуан і Лепорелло (епізод 4 театральної вистави про Дон Хуана). Пригадуючи вечір, коли Дон Хуан опустив руку у воду ріки Гвадалквівір, герой промовляє Лепорелло так фразу: «Тобі не здається, що саме в ту мить народився Дон Хуан і своєю ж рукою убив безкінечну кількість можливих персонажів?» [291, с. 259]. На що Лепорелло йому відповідає: «Жити, сеньйоре, – це засіювати свій шлях трупами. Інколи труп може виявитися і твоїм власним. Але частіше – це лише карикатури, хоча інколи й дуже близькі до оригіналу» [там же, с.259]. У контексті інтерсуб'єктивної проблематики це можна пояснити як «народження» «Іншого в Я» за рахунок «смерті» потенційно «Інших Я в Собі», тобто це народження однієї з масок Дон Хуана, яка водночас становить його екзистенцію та його сутність. Посилаючись на слова М. Фуко, що «...істина людини виказує себе тільки в мить свого зникнення; вона виявляється лише тоді, коли стає іншою, відмінною від самої себе» [цит. за 26, с.513], можна сказати, що для того, щоб Дон Хуан став самим собою, йому потрібно перестати ним бути, тобто помислити Себе як Іншого. Однак, виходячи з вище наведеної цитати з роману, слід наголосити, що Дон Хуан обирає один з можливих варіантів своєї множинної сутності за рахунок відкидання інших. Це не означає, що інші в ньому не існують, вони лише частково «помирають», що засвідчує наступна репліка героя: «Але якщо вони не до кінця померли? Адже в будь-який момент хтось із них може воскреснути» [291, с.259]. Репрезентуючи, таким чином, акторський бік своєї ідентичності, Дон Хуан обирає собі ту маску, функція якої полягає в розкритті, а не приховуванні власного обличчя, і в цьому розумінні протистоїть масці-личині, носієм якої в романі є Командор. Як слушно зазначає М. Бахтін, «акторство – це прагнення розбити себе на велику кількість самотійних ликів» [19, с. 367]. Тому маска, в цьому випадку, збігається з роллю, яку герой грає на сцені життя. Адже ще у давнину говорили, що кожен носить чотири маски: «маску людини, маску конкретної індивідуальності, маску суспільного стану і маску професії» [див. 156, 345]. Тож, кожна з названих масок означає один з варіантів ідентичності людини, а

також її ролевої поведінки. З огляду на це, маска Дон Хуана, що народжується на рівні Основи за схемою дерева Сефірот, це маска індивідуальності героя, що актуалізується на другому поверсі, котрий демонструє її буттєвий рівень.

Принцип дії маски на рівні Бути демонструє подвійний прийом «зривання-вдягання маски», складові якого перебувають у діалектичних стосунках. У контексті театрального дискурсу, прийом «зривання» масок робить саму ситуацію «трансформації», «зміни», «перевтілення» актора видимою для глядача. Таким чином, досягається відчуження виконавця від персонажа, підкреслюється існуюча межа між «грою» та «життям». А оскільки в романі автором свідомо стирається ця межа (гра стає життям, а життя – грою), можна сказати, що Дон Хуан, зриваючи з себе маски, все одно залишається маскою. З огляду на це, необхідно детальніше зупинитися на актуалізації зазначеного прийому.

Одягнувши на себе маску своєї індивідуальності, Дон Хуан починає активно втілювати її в життя. Він постійно прагне довести свою оригінальність та неповторність, демонструючи, таким чином, вихід за межі сталої схеми типу-маски. З огляду на це, весь життєвий шлях бальєстерівського Дон Хуана можна потрактувати як зривання масок, які йому одягали автори різних епох, починаючи з Тірсо де Моліни. Втім, зриваючи якусь одну маску, Дон Хуан цим самим одягає на себе іншу, як він каже, «воскрешає один із своїх трупів». Відтак, процес виходу за межі типу-маски може бути лише частковим, оскільки Дон Хуан постійно усвідомлює себе персонажем з певним набором сталих рис. Тому процес зривання однієї маски водночас демонструє одягання іншої. В цьому контексті радше випадає говорити про зміну масок або гру ними в межах однієї ролі. Апогеєм такої гри можна назвати фінальну сцену театральної вистави про Дон Хуана, в якій герой, змінюючи маски (маска «святого» у сцені повернення до дружини замінюється маскою «рогоносця», що зраджує сам собі (дружина не впізнає Дон Хуана); маска «богоборця» – маскою «благаючого Небеса»; маска «індивідуаліста» – маскою «одного з Тенорію» тощо), вичерпує арсенал своїх масок і патетично промовляє, виймаючи кинджал із грудей, встромлений статуєю Командора: «В мені помер Дон Хуан, і я залишусь ним довічно» [291, с. 284]. Ця фраза, з одного боку, демонструє

діалектику концепту «обличчя-маски» стосовно Дон Хуана. Адже «смерть» героя, як носія всього комплексу імпліцитно та експліцитно наявних у ньому масок, є метафорою його перетворення на одну загальну маску, уособленням якої стає він сам. А з іншого, – трансформацію індивідуальної маски Дон Хуана в тип-маску, близьку за функцією до театрального амплуа, протилежного драматичному характеру. Підтвердження цьому подибуємо в паризькому тексті на рівні поведінки персонажів Дон Хуана і Лепорелло.

Тип-маска характеризується тим, що живе за рахунок зовнішніх подій, не зазнає внутрішніх змін, не має розвитку, зберігаючи від початку до кінця одні й ті ж риси. Жорстко обмежена поведінка типу-маски, завдяки чому вчинки стають передбачуваними, дозволяє обходитися без написаної драматургії, обмежуючись п'єсою-сценарієм, де фіксується сюжет, послідовність драматичних ситуацій. Гра, таким чином, стає імпровізованою (як, наприклад, у театральній практиці комедії дель арте), а актор, як правило, спеціалізується на виконанні лише однієї ролі – певного типу-маски. В даному випадку, Дон Хуан – це персонаж, котрий грає самого себе, тобто Дон Хуан – в масці Дон Хуана.

З огляду на те, що сферою буття Дон Хуана може бути як література, так і театр, він може утвердитися або як літературний (романний/драматургічний) персонаж (для цього йому потрібен автор, функцію якого виконує оповідач); або як актор, який виконує свою власну роль (вистава Дон Хуана). В обох випадках він імплікує в собі маску: в першому – маску автора, в другому – маску актора. Тому будь-яка форма його існування репрезентує рівень «Здаватися», а не «Стати». У тексті даний аспект підтверджується неспроможністю оповідача, а, відповідно, й читача, остаточно збагнути, ким насправді є Дон Хуан. Він був і залишається людиною в «темних окулярах», тобто людиною в масці. Тому, з одного боку, оповідач так і не спромігся завершити роман про Дон Хуана, а з іншого, – це неможливо, адже Дон Хуан – «вічний образ»: одного разу створений, він існує незалежно від того, яким буде його фінал. Він приречений на довічне існування у «безодні світу цього».

Розглянувши, таким чином, актуалізацію маски принагідно персонажу Дон Хуана, можна визначити її функції: маска як конститuenta ідентичності героя (екзистенційна маска), маска як персонаж (літературна маска) та виконувана ним роль (театральна маска). Зазначимо, що в останніх двох функціях маска Дон Хуана постане визначальною для виникнення інших масок-персонажів, що зумовлено сценарієм (слуги – Лепорелло, так званих «жертв» – Соні та Мар'яни). Враховуючи, що цей сценарій має бути розіграний в театрі, то для цього необхідна публіка – оповідач. Функція інших масок-персонажів стосовно Дон Хуана зводиться до забезпечення реалізації його буття в есенційному та екзистенційному планах. Дон Хуан, своєю чергою, виконує таку ж саму функцію стосовно цих персонажів. Тому маска може функціонувати як засіб розкриття взаємостосунків між персонажами (комунікативно-психологічна маска). Всі зазначені види масок, завдяки діалектичному зв'язку, взаємозумовлюються та визначаються: маска одночасно виступає і персонажем, і засобом.

Виходячи з діалектики самості, запропонованої П. Рікером у праці «Сам як інший» [145], в контексті аналізу маски, приходимо до розуміння полісемічного характеру Іншого стосовно маски. Адже в якості Іншого може виступати:

1) сама маска по відношенню до так званого «Я» як носія маски. В цьому випадку маска афектує його «Я».

2) носій маски по відношенню до самої маски, оскільки маска реалізується в діях того, хто її одягає. В цьому випадку носій маски, афектований нею, щодо маски стає іншим і афектує її.

3) сама маска по відношенню до іншої маски

Клод Леві-Строс у праці «Шлях масок», присвяченій ритуальним маскам, зазначає, що «... не тільки міфи, а й маски не піддаються інтерпретації в собі і для себе як ізольовані предмети. Розглянутий з точки зору семантики, міф набуває значення, тільки будучи поміщеним у групу із своїх трансформацій; таким же чином, будь-який тип маски, розглянутий лише з точки зору пластики, відповідає іншим типам, контури і колір яких він трансформує, набуваючи своєї індивідуальності» [83, с. 25]. Відповідно, і всі інші типи масок перебувають між

собою в такому ж відношенні трансформації, як розглянуті дослідником маски як матеріальні об'єкти.

При взаємодії масок цікавим бачиться аналіз функції маски стосовно образу оповідача. Оповідач декілька разів виступає у творі носієм маски Дон Хуана. Тобто тут спрацьовує перший варіант взаємостосунків «Я» і маски, де маска по відношенню до так званого «Я» як носія маски виконує функцію Іншого. В цьому випадку маска Дон Хуана як Інший по відношенню до «Я» оповідача афектує його.

Вихідний пункт – повна, абсолютна відмінність маски від «Я»: маска – це не «Я», а щось, що не має до мене ніякого відношення. Таким чином, маска по відношенню до «Я» оповідача постає як «тимчасове» руйнування його «Я» або, застосовуючи термінологію П. Рікера, маска як Інший здійснює насильство над «Я» оповідача. Таким чином, оповідач є тим, хто потерпає і стає «жертвою» маски як провідника дії. В тексті підтвердженням цьому слугують епізоди, в яких оповідач, сам того не бажаючи, починає відчувати владу маски Дон Хуана. Він поводить як Дон Хуан під час зустрічі з Сонею, а також у ті моменти, коли його починають наповнювати спогади Дон Хуана. Душа його роздвоюється, а згодом він сам починає жити чужим життям, точніше, хтось інший починає жити в ньому.

Втім, цей принцип дії маски має і зворотній бік, який можна розкрити за допомогою рікерівської мета-категорії іншості – як іншості іншого. Згідно з П. Рікером, «внаслідок суміщення в кожному протагоністі ролей діючого і того, на кого дія спрямована, виникає множинність діючих, кожен з яких афектується взаємно здійснюваним насильством» [145, с. 394]. У даному випадку, спрацьовує другий варіант діалектики «Я» і маски, де функцію Іншого відіграє носій маски.

Таким чином, маска виконує подвійну функцію, а саме: маска як засіб розкриття свого «Я» через «Я іншого». Адже маска Дон Хуана, виступаючи іншим по відношенню до оповідача, через конфлікт, який виникає між маскою та «істинним Я» (герой не на користь собі чітко усвідомлює виграшну позицію маски перед своїм «Я»: в ситуації з Сонею, її приваблює не «Я» героя, а маска Дон Хуана), з одного боку, виступає засобом виявлення множинності «Я» персонажу (так званих потенційних «Я» оповідача). Адже те, що оповідач вважає маскою, насправді є

певною, хоча і не повністю усвідомленою ним самим частиною його особистості. З іншого боку, маска Дон Хуана принагідно оповідача допомагає збереженню ним своєї сутності. Адже маска, яку одягає на себе оповідач, тобто тип поведінки Дон Хуана є абсолютно протилежним до особистості оповідача; він хоче бути самим собою, і єдиний вихід із ситуації з Сонею він вбачає у втечі від неї. Втім, у цій ситуації виявляється ще одна функція, яку виконує маска Іншого стосовно «Я» героя. Протиставляючи своє власне «Я» «Іншому», відмовляючись від маски Дон Хуана, оповідач, мимовільно, чинить як Дон Хуан. Справа в тому, що Дон Хуан також тікає від жінок, реалізуючи тим самим свою маску «облудника». Отже, ми поступово підійшли до розкриття ще одного типу маски, який актуалізується в романі Бальестера, завдячуючи власне семантиці цього слова в іспанській мові.

Згідно з іспанськими етимологічними словниками, слово *máscara* походить від арабського *maṣḥara* (похідного від *sakhira*), що означає «смішний», «насміхатися», а також «насмішка», «жарт». Саме слово «насмішка» передбачає наявність Іншого (сміятися з когось) і, таким чином, ще раз підтверджує те, що маска імплікує в собі іншість. Тобто, функція, яку виконує маска, – насмішка. В романі «Дон Хуан» вона є визначальною, оскільки спрацьовує як на рівні взаємостосунків персонажів, так і на інтерактивному рівні взаємостосунків тексту і читача, перетворюючи весь роман на насмішку, розіграш, здійснений автором.

Фінал роману підводить нас до висновку, що автор зумисно порушує внутрішню діалектику свого твору. У читача складається враження, що він не знає всього того, що відчуває зараз головний герой, а отже, не може повністю проникнути в думки та міркування так званого «достовірного оповідача». Читач раптом залишається поза подіями і відчуває розчарування, навіть роздратування, так, як це завжди відбувається з людиною, яку розіграли. Відтак, весь роман Торренте Бальестера можна розглядати як своєрідну маску, за якою приховується іронічна посмішка автора, який в образі «севільського бешкетника» втілив своє розуміння «донжуанівської насмішки» (*burla donjuanesca*), перетворивши її на вишуканий, інтелектуальний «розіграш» (*impostura*).

Висновки до розділу 2

Роман Г.Торренте Бальєстера «Дон Хуан» займає особливе місце у творчості галісійського письменника та в контексті іспанської прози другої половини ХХ ст. зокрема. Найперше це стосується характеру наслідування в ньому ігрової романної традиції, зокрема сервантесівської. Ця традиція, постаючи одночасно запорукою універсальності й сучасності, дозволила авторові підсилити можливості так званого «вільного роману», який створюється одночасно як наслідування і як гра з традицією, забезпечуючи прояв творчої свободи письменника. Водночас, завдяки цьому, а також іншим поетикальним властивостям (невизначеність, амбівалентність, фрагментарність оповіді, деміфологізація, іронічність та іронія як провідне начало, контамінація жанрів, співтворчість читача, іманентність, інтертекстуальність, семіотичність тексту тощо), цей роман засвідчив початок нового етапу розвитку іспанського інтелектуального роману, що тяжіє вже до типу творчості, притаманного культурі постмодернізму.

У контексті даного дослідження першочергового інтересу набули два взаємозалежні та взаємопов'язані між собою творчі принципи письменника, які дозволяють розглядати роман Торренте Бальєстера в межах постмодерністської літературної парадигми. Це *гра*, яка постає організуючим чинником всього твору, та концепція *театральності*, яка охоплює всі поетикальні рівні твору (2.1-2.2).

Провідну роль в актуалізації театральньо-ігрового чинника на структурно-композиційному та текстовому рівнях твору відіграють принципи сервантесівської оповідної техніки. Сервантесівською можна вважати «репрезентативну техніку» оповіді, яка, базуючись на використанні драматичних прийомів (діалоги, коротенькі сценки тощо), забезпечує перехід від «розповіді» до так званої «постави сценами», що демонструє поєднання прийомів драматизації і театралізації в межах романної оповіді. Цьому сприяє і актуалізація основних принципів «сервантизму» галісійського письменника: *гра*, «*принцип достатньої реальності*» та «*авторerefлексивність*» тексту (2.2.1).

Разом з тим, аналіз театралізації художнього світу в романі Г. Торренте Бальєстера засвідчив, що автор не обмежується обігруванням тільки «сервантесівської» літературної моделі, а долучає до цієї гри філософський, літературний і театральний досвід усієї епохи автора «Дон Кіхота», а також тих культурно-історичних епох, котрі найбільшою мірою розкривають ігрове начало художнього типу світосприйняття (від бароко, через романтизм і порубіжжя ХІХ-ХХ ст., до сучасної авторіві доби) (2.3).

Аналіз барокової концепції театральності в романі Бальєстера (2.3.1) дозволив простежити взаємозв'язок, що встановлюється між двома основними сюжетними лініями роману (лінія Дон Хуана і оповідача) за принципом дзеркального відображення однієї ситуації, наділеної усіма ознаками «експерименту»: вона починається в бароковій Іспанії і продовжується в Парижі ХХ ст., відповідно трансформуючись у такі перехідні (від модернізму до постмодернізму) театралізовані форми вираження, як хеппенінг та перформанс. Актуалізація зазначених форм театральності (2.3.2), в свою чергу, відіграє значну роль у театралізації просторової структури художнього твору, перетворюючи весь романний простір на театральний. Проведене зіставлення прийомів хеппенінгу і перформансу виявило актуалізацію в романі сучасної авторіві концепції театру як процесу, що відбувається на очах глядача-співучасника за допомогою імпровізованої гри за певним сценарієм, що дозволило персонажам-учасникам розкрити «акторський» бік своєї ідентичності.

Суттєву роль в актуалізації «театрального коду» в романі «Дон Хуан» відіграють постмодерністські форми театральності (2.3.3), зокрема театр деконструкції (А.де Торо) та «акторський театр» Б. Дорта, що, в свою чергу, демонструють інтертекстуальну гру різноманітними типами та формами театру: барокового корралю, театру класицизму, романтизму, декадентського та авангардистського театру, театру Б. Брехта тощо. Характерною особливістю цієї гри є насиченість елементами та театральними прийомами різних соціокультурних епох, їх нашарування і співіснування в одній системі, що притаманне постмодерністській

концепції театральності, невід'ємними складовими якої виступають гра, естетичний плюралізм та синкретизм.

З огляду на це, роман можна сприймати як захоплюючий спектакль, що підтверджує дієвість метафори «світу-театру». Останній чинник зумовлює актуалізацію екзистенційного аспекту театральності на рівні образу Дон Хуана через: 1) дихотомію «бути – здаватися» (2.4.1); та 2) діалектику «обличчя-маски» як реалізацію ідентичності Дон Хуана (2.4.2). Проведений у роботі аналіз маски на образному рівні засвідчив поліаспектність та поліфункціональність цього концепту: маска як конститuenta ідентичності героя (екзистенційна), маска як персонаж (літературна) та виконувана ним роль (театральна), маска як засіб розкриття взаємостосунків між персонажами (комунікативно-психологічна), а також маска як «насмішка» (авторська). Останній тип маски є визначальним для розуміння ідентичності бальєстерівського Дон Хуана, а також усього роману як вишуканого інтелектуального «розіграшу».

Отже, актуалізація театральності-ігрового чинника в романі «Дон Хуан» на різних поетикальних рівнях розширює спектр засобів інтелектуалізації бальєстерівського твору, що сприяє його рецепції як одного з перших зразків інтелектуального напрямку в іспанському романі доби постмодернізму.

РОЗДІЛ 3

ФОРМИ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ РОМАНУ А.КУНКЕЙРО «ЛЮДИНА, ЯКА БУЛА СХОЖА НА ОРЕСТА»

Важливе місце в контексті іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ ст. займає творчість ще одного галісійського письменника, представника «покоління 1936 року», поета і драматурга Альваро Кункейро Мора (1911-1981). Його літературний талант різнобічний і виявив себе не лише в царині поезії, прози чи драматургії, а й у журналістиці та навіть гастрономічній критиці, забезпечивши йому репутацію самобутнього митця.

Починав він свій шлях як поет, публікацією в 1932 р. збірки віршів «Море на півночі», а за рік – книги «Вірші про «так» і «ні» – в обох помітне захоплення молодого літератора авангардизмом і сюрреалізмом. Під час Громадянської війни Кункейро переходить у журналістику і публікує кілька книг іспанською. Період між 1955 і 1974 рр., відзначений дослідниками як творчий розквіт галісійського письменника, – це створення Кункейро семи його романів: троє з них були написані галісійською і згодом перекладені автором на кастильську («Мерлін та його родина» (*Merlín y familia*, 1957); «Нотатки/Хроніки музиканта» (*Las crónicas del Sochantre*, 1959); та «Коли старий Синбад повернеться на острови» (*Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas*, 1962), та чотири романи, написані відразу іспанською – «Юнацькі роки Уліса» (*Las mocedades de Ulises*, 1960), «Людина, яка була схожа на Ореста» (*Un hombre que se parecía a Orestes*, 1969), «Життя і втечі Фанто Фантіні дель Герардеска» (*Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, 1972); та «Рік комети або битва чотирьох царів» (*El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, 1974).

Саме в цей період Кункейро (забутий в часи гегемонії соціального реалізму) стає визнаним літературною критикою, що нагадує ситуацію, яка склалась навколо Г. Торренте Бальєстера після публікації роману «Сага/фуга де Х.Б.». Наприкінці свого життя Альваро Кункейро – відомий письменник, увінчаний багатьма літературними нагородами, член Королівської академії Галісії.

Визначаючи творчий метод Кункейро-прозаїка, іспанські літературні критики зазвичай називають його «великим казкарем» (*gran fabulador*) галісійської і навіть всієї іспанської літератури ХХ ст., додаючи до цього терміну прикметник *inclasificable* – «той, що не піддається класифікації». Як слушно зауважує іспанська дослідниця творчого доробку письменника А.-С. Перес-Бустаманте Мур'єр, «спершу, починаючи з кінця 60-х рр., критика відкрила в Кункейро самотнього провісника магічного реалізму в Іспанії. Згодом, вже з 80-х, наявними в його творчості стали ознаки постмодерністського письма. В наш час, коли роман відновив смак розповідати історії, Кункейро почали розглядати в контексті творчості тих прозаїків, котрі успадкували багату легендарну та усну традиції: Альфредо Конде, Луїс Матео Дієс, Хосе Марія Меріно, Луїс Ландеро та Мануель Рівас»¹ [257]

Виходячи з вищезазначеного, можна говорити про особливе місце Кункейро в контексті іспанської романістики другої половини ХХ ст. З одного боку, він, безумовно, тяжіє до постмодерністської тенденції. Але водночас він нерозривно пов'язаний з національною традицією, зокрема театральною. З огляду на це, доробок А. Кункейро поряд із прозою Г.Т. Бальєстера можна вважати яскравим зразком постмодерністської театралізованої прози в Іспанії, художній досвід яких продовжують такі письменники останньої третини ХХ – поч. ХХІ століть, як Х. Марсе, Р. Абеля, Е. Віла-Матас, Р. Майрата та ін.

3.1. Засоби театралізації прози Альваро Кункейро

На театралізації як одній з характерних особливостей творчої манери письменника вже наголошували деякі іспанські дослідники. Зокрема, А. Р. Лопес-Васкес у праці «Альваро Кункейро або театралізація літературного» зазначає: «Альваро Кункейро був пристрасним шанувальником театру. Це захоплення почалося ще з дитинства, і він проніс його протягом усього свого життя. Його твір

¹ Alfredo Conde, Luis Mateo Diez, José María Merino, Luis Landero o Manuel Rivas.

«Хуан, або гарний конспіратор. Пролог до трагедії», написаний в 1933 р., але вперше опублікований в 1978 р., є фрагментом сюрреалістичного письма, дуже схожого на короткі театральні п'єси Федеріко Гарсія Лорки. Іронічна театральність і сюрреалістичний авангардизм, експресіоністичне, гротескне зображення речей та персонажів, що нагадує деформований світ есперпенто Вальє-Інклана, і в той же час використання ліричної мови, що походить з усної поетичної традиції, пісенних ритмів, модуляцій голосу тощо – все це ознаки раннього періоду творчості Альваро Кункейро [243, с. 2].

У процесі пізнання театрального світу, Кункейро почав писати театральні п'єси, більша частина яких згодом знайшла своє відображення в його романах. На думку іспанського дослідника Хіля Гонсалеса, «театр у творчості Кункейро не постає маргінальним аспектом, другорядною частиною його прозових творів. Навпаки, Кункейро був людиною глибокого театального покликання, щоправда, це не втілювалося безпосередньо у театральній практиці через нестабільність ситуації, в якій розвивалася сценічна діяльність у Галісії» [223, с.111]

Так, у прозових творах Кункейро можна віднайти багато різних театральних посилок: примітки на полях сторінок, цитації, ремарки, метатеатральні рефлексії, які, в свою чергу, репрезентують подвійний вимір театру як роду і як сценічної реальності. Романіст вдало оперує й сценічними прийомами, що в результаті підкреслює візуальний та аудіальний потенціал його творів. Візуалізація сцен і свідомий акцент на усному аспекті художнього мовлення відчутні в низці «театральних» складових, що інкорпорується автором в оповідь.

Особливого інтересу у вивченні прозових творів Альваро Кункейро набуває проблема театралізації у контексті постмодерністської концепції гри. Саме література як гра, згідно з цією концепцією, слугує єдиним засобом подолати однозначність змістового прочитання творів, тобто ставить під сумнів владу Автора. Ролан Барт пише: «...нам, людям, котрі не є ані лицарями віри, ані надлюдьми, насправді не залишається нічого, окрім того, щоб блазнювати з мовою... Ось чому не варто дивуватися, якщо на недосяжному горизонті мовної ієрархії там, де мова

намагається ухилитися від своєї власної влади і від власної догідливості, ми виявляємо щось схоже на театр» [12, с. 550, 558].

Вищезазначене дає підстави для виокремлення тих засобів постмодерністської поетики та естетики, що забезпечують театралізацію літературного твору, та визначення їх функцій у розкритті різних аспектів театральності як поетикальної характеристики романної прози А.Кункейро.

Постмодернізм, театралізуючи мистецтво, прагне до змішання жанрів, до нерозрізненості «високого» і «низького.» Це пояснює певну складність у визначенні жанрової природи прози Кункейро, оскільки наявність у ній різноманітних жанрових форм підкреслює умовність кожної з них. Російські дослідники прози А.Кункейро взагалі намагаються уникати будь-якої жанрової термінології, вживаючи натомість такі слова, як «книги» або «твори» (Н.Матяш).

Іспанські дослідники, розглядаючи це питання, також зазвичай вказують на певне жанрове розпорошення кункейрівських творів, що ставить під сумнів їх цілісну романну форму. Однак, як слушно зауважує Хіль Гонсалес, «ця проблема постає з вузькості поглядів, що було притаманне реалістичній поетиці, коли забували, що роман – це жанр відкритий, і тому здатний до перетворення первинної епіки. Однак, ця псевдопроблема натомість відображає дуже своєрідний наратив, вибудований, з одного боку, завдяки музичності вірша та поезії, а з іншого, – апелює до умовностей театрального тексту, як то «дійові особи», інтерполяція театральних п'єс чи драматизованих діалогів, що дає підстави говорити про театральність кункейрівської романістики» [223, 106-107].

Водночас театралізація романної форми, притаманна як прозі Кункейро, так і Бальєстера, на думку дослідника, уможливорює дієвість терміну «театральний роман» (за аналогією з паралельно існуючим терміном «ліричний роман»). У будь-якому випадку, «Кункейро вдається до ліризму та театральності не через обмеження засобів вираження, недаремно він був однаково визнаний як поет і драматург. Його вибір, безсумнівно, був свідомою інтеграцією...» [223, 107].

Прикладом дослідження даної проблематики в іспанському літературознавстві можна назвати працю Нінфи Кріадо Мартінес «Альваро Кункейро. Гра

драматичною фікцією», в якій дослідниця зазначає: «Лише театральне покликання Кункейро та його манера створення персонажу можуть пояснити своєрідність його прози, порушення загальноприйнятих норм щодо написання роману. Персонажі, ситуації створені у відповідності до технік, властивих драматичному мистецтву... Однак, його тяжіння до форм, властивих сценічному мистецтву, завдячує саме романному матеріалу, тобто: присутність театру вимагають власне теми його романів [205, с.107–108].

У зв'язку з цим, жанрову специфіку прози Кункейро можна обґрунтувати, посилаючись на визначення роману за Д. Вільянуевою: «Роман – це царство свободи, свободи змісту та свободи форми, і тому природними для нього стають протейність та відкритість. Єдине правило, якого потрібно дотримуватися, полягає в порушенні всіх правил» [302, с. 16]. Виходячи з цього, ми розуміємо, що митець свідомо не хоче грати за загальноприйнятими правилами, демонструючи свободу у виборі тих засобів, що найкраще відповідають реалізації творчого задуму.

Одним із способів театралізації постмодерністської літератури постає театралізація автора, перетворення його на героя твору. Це стосується не лише самого процесу творчості, а й особистості автора, автентичність якого розпадається в псевдонімах, у створенні вигаданих авторів, котрим приписується твір [122, с. 10]. Автор з'являється на «сцені» літератури у різноманітних образах, у різноманітних «масках». За аналогією з ніцшевською «смертю Бога» Р. Барт проголошує «смерть Автора», для світу твору – Автора, подібного Богові. Р. Барт протиставляє «твір» Тексту так само, як «серйозну» літературу театралізованій: «Привид Автора може, звісно, з'явитися в Тексті, але вже тільки на правах гостя; автор роману зберігається в ньому як один з персонажів; фігура, виткана на килимі; він не отримує тут більше жодних батьківських переваг, а одну лише ігрову роль, він, так би мовити, «автор на папері» [12, с. 420].

Бартівська концепція «смерті Автора», театралізуючи автора, підводить до розгляду одного з принципів положень постмодерністської естетики, яке полягає в здатності окремого тексту перебувати у контексті, тобто встановлювати зв'язки з іншими текстами як знаковими системами. Найчастіше, щоб продемонструвати

такий зв'язок, автор вдається до цитування чужого твору, створюючи надтекстову «оболонку» – інтертекст.

Інтертекстуальність виявляється через надзвичайну насиченість тексту алюзіями, посиланнями, що зумовлюють перекодування значень у розімкненому семіотичному ланцюзі. Театралізація тексту тут виявляється як у принциповій неможливості знаходження за ним суверенного Автора, що дарує остаточний зміст (є лише безвідповідальний скриптор, гравець-компілятор), так і в метатекстуальному характері, що проявляється в постійній референції до інших творів мистецтва, а не до остаточного змісту. Всі думки, що висловлюються, подаються начебто (або в прямому значенні) в лапках, у вигляді алюзій, цитат. Лапки виконують при цьому роль рамки в театрі, виводячи на «сцену» думки їх авторів, що стають героями гри. Розшифрування алюзій – ігрова партія з читачем, і тут, як і у будь-якій іншій грі, можливий блеф: наприклад, посилання на неіснуючі книги або просто вміла стилізація того чи іншого наукового жанру [122, с. 13].

Вищезазначене створює підґрунтя для оцінки постмодерністського стилю мислення як «цитатного мислення», а постмодерністських текстів – як «цитатної літератури» (Б.Морріссетт). На думку Дубравки Ораїч, проблема цитатності набуває універсального характеру, оскільки цитата є ключем не тільки до розуміння конкретного тексту, але, за його посередництва, і до «типу культури». Дослідниця виділяє два типи цитування: *ілюстративний тип* (чужий текст є взірцем для власного) та *ілюмінативний* (чужий текст цитується неправильно – зовнішньо чи внутрішньо; автор його інтерпретує) [255, с. 57]. Постмодерністська поетика частіше звертається до другого типу цитування, таким чином вдаючись до інтерпретації чужого тексту. Зокрема, Дж. Фаулз дає в «Жінці французького лейтенанта» цитати, й досить розгорнуті, як взірці, який може підтверджувати або деконструювати.

Аналіз кункейрівських творів засвідчує використання автором ілюмінативного типу цитування. У творах письменника безліч знайомих і незнайомих цитат та міжтекстуальних натяків. Це не лише вкраплення текстів один в один, а й потоки

кодів, жанрові зв'язки, тонкі парафрази, асоціативні поклики, ледь вловимі алюзії тощо.

Приміром, п'єса «Лицар з Ольмедо», яку пише Філон-драматург, персонаж з «Людини, яка була схожа на Ореста», має назву п'єси Лопе де Веги, котра, в свою чергу, є інтерпретацією іспанської легенди «Кабальєро де Ольмедо». Вистава, поставлена мерцями в «Записках музиканта» у маленькому містечку під час їхньої подорожі, відсилає до шекспірівської трагедії «Ромео і Джульєтта», однак має з нею мало спільного. Несподіваний вигук «Сила долі!» нагадує про п'єсу іспанського романтика Анхеля Сааведри і про оперу Верді, написану за її мотивами. Слова «життя є сон» повертають до п'єси Кальдерона. Таємничі прибульці, у яких немає тіні, нагадують історію про Петера Шлеміля, героя німецького романтика Адальберта Шаміссо. В основі книг Кункейро можуть бути оповідання про Подорожі Синбада Мореплавця з «Тисячі й однієї ночі», історії про лицарів Круглого столу короля Артура, міфи Давньої Греції або «Гамлет» Шекспіра. І кожного разу, зберігаючи основу, Кункейро зміщує акценти, міняє характери героїв, іноді в чомусь змінює сюжет.

Експліцитний інтертекст вибирається зі сфери, добре відомої читачеві (міфи, казки, легенди, класична література). Одна з причин цього – націленість постмодернізму на «*пере*-читування» і «*пере*-творення» класичних набутоків, без яких він просто перестає існувати. З іншого боку, автор дає читачеві імпульс до пригадування чужого тексту, а собі підстави – для іронії і пародії. Така текстова «стратегія» повністю відповідає вимогам постмодерної естетики, одним з основних положень якої є утвердження множинності трактувань, «скільки читачів, стільки прочитань». «Текст взагалі реалізується тільки в читанні читачем», – зазначає Е.Маркштейн. Варто відмітити, що, коли автор свідомо ставить на співучасть читача, прочитання можливе «за умови, що письменник і читач перебувають в одній знаковій системі» [53, с. 19].

З огляду на це, ще однією особливістю театралізованої літератури постмодернізму постає залучення читача до гри по створенню значень. Як слушно зазначає Р. Барт: «Одна справа – читання в значенні вживання, а інша справа – гра з

текстом. Слово «гра» тут потрібно розуміти у всій його багатозначності. Грає сам текст, і читач теж грає, до того ж двоїсто; він грає в Текст (як у гру), шукає таку форму практики, в якій він міг би відтворюватися, але щоб ця практика не звелась до пасивного внутрішнього мімесису (протистояння подібній ситуації якраз і складає сутність Тексту), він ще і грає Текст. Текст... вимагає від читача діяльного співробітництва...» [12, с. 422]. Таким чином театралізується читач, приймаючи на себе функції учасника театралізації тексту.

Окремої уваги в контексті нашого дослідження заслуговують такі засоби постмодерністської поетики, що сприяють театралізації власне кункейрівського тексту, а саме – перелік і колаж. Завершуючи процес «смерті Автора» і таким чином театралізуючи його, вони або самі стають *об'єктом театралізації (перелік)*, або ж створюють культурний простір, на якому буде розгортатися *театралізована дія (колаж)*.

Перелік є особливим способом побудови художнього світу в цілому і посутньо відтворює в літературі постмодернізму барокове уявлення про «світ-книгу». Зокрема, яскравим прикладом, що ілюструє еkleктичність зовнішнього світу в уяві людини, слугує класифікація тварин у Борхеса в уявній китайській енциклопедії. Борхес поділяє тварин відповідно до гіпертерогенних класифікацій, в основу яких покладено не тільки різні ознаки класифікованих предметів, але й їхнє положення відносно інших предметів та простору, їхній стан та форма існування.

Перелік, застосований Кункейро, певним чином перегукується з борхесівським, однак є більш розширеним. Передісторія кожного з об'єктів класифікації відсутня. Маємо їхні ролі у контексті, який вони створюють усі разом і кожен окремо у своєму безпосередньому оточенні. Таким чином, створюються контексти одночасно жартівливі та пародійні. «Учасники» експерименту представляють різні кола. У переліку представлені і міфічні особи – Агасфер, Святий Евлампій, чорт Ізмаель Бутон, Святий Павло, Соломон Капітан (чорт, що купує душі) – у «Записках музиканта»; Святий Евенсіо, Чудовисько з двома головами, Святий Тихеарнайл – в «Людині, яка була схожа на Ореста»: і тварини, відповідно – Ліліон, кінь, найнятий в Понтіві, кобилиця Арагона, фокстер'єр Пеппе,

Еол, кінь Агамемнона і т. д. Так само представлені і назви міст та місць, і звичайні люди різного роду занять. Урівнюючи в одному ряду чортів і святих, осіб з вищого світу і простолюдинів, зрештою, людей і тварин, автор, вочевидь, має на меті скасування ієрархічних відносин. Даний перелік є однією з модифікацій постмодерністської реальності тексту, де кожен може бути провідником до іншого тексту, а всі разом створюють контекстуальну спільність.

Використання цього стилістичного засобу водночас зумовлює театральний характер кункейрівської прози. З одного боку, про це говорить властива драматургічним творам назва поданого автором переліку – «Дійові особи», а з іншого, - його розміщення в кінці кожного твору, що нагадує ситуацію в театрі, коли по закінченні вистави на сцену виходять усі задіяні в ній актори. Відповідно, й сам твір можна розглядати як зрежисовану автором виставу, що розігрується перед очима глядача-читача.

Іншим прийомом постмодернізму, спорідненим з переліком, є колаж. Конститууючись у художній традиції раннього модернізму в якості прийому художньої техніки, в постмодернізмі ідея колажу переосмислюється в контексті презумпцій «постмодерністської чуттєвості» як парадигмальної програми бачення світу як принципово плюрального, хаотизованого та фрагментарного. Колаж набуває статусу універсального способу організації текстового і, в цілому, культурного простору. В постмодерністській філософії текст інтерпретується як колаж культурно-семіотичних кодів або організована за принципом колажу конструкція цитат, гра яких створює поліфонічний семантичний простір.

На відміну від переліку, що послідовно використовується Кункейро, прийом колажу у чистому вигляді зустрічається в його творах не так часто. У більшості випадків на колажну основу накладаються різноманітні постмодерністські екзерсиси, такі як пародії, стилізації, бурлеск, іронічні перифрази тощо. Що ж до колажної основи, то вона базується на досить довільному поєднанні реалій і культур різних епох. У творах Кункейро все змішується: давньогрецькі міфи і книги Стендаля, завоювання Римської імперії та війни з Наполеоном, прикмети побуту ХХ-го, ХVІІ-го та ХІІ-го століть. Його герої носять камзоли і куленепробивні

жилети, читають «Трьох мушкетерів», користуються м'ятною зубною пастою, провідниками і поштовими скриньками, знають, що таке інквізиція, класифікація Ліннея і Директорія. І при цьому – дивовижна точність в інших деталях, скажімо, у назвах мікенських вулиць. Як слушно зауважує Н.Матяш, «Кункейро не переносить дії давніх міфів у наш час, намагаючись таким чином відсторонити та надати загальності сучасним конфліктам, він чудернацьки змішує різні епохи, для того, щоб повести читача за собою в яскравий, незвичайний світ, зовсім не схожий на типову буденність. Автор, подібно до дитини, яка збирає з кубиків конструктора будиночок, відкидає малюнок самого будинку, що додається до конструктора, і складає з його деталей щось зовсім інше» [88, с.10].

У контексті театралізації художнього простору в прозових текстах Кункейро наведений вище приклад колажу репрезентує різноманітні технічні засоби (декорації, костюми, реквізит, постановочна техніка тощо), які створюють, умовно кажучи, сценографію кункейрівського «театру» в межах романної оповіді.

Особливе місце в контексті театралізації літератури постмодернізму, в параметри якого вкладається творчість А.Кункейро, займає поняття «метатексту». Цей термін використовують для відмежовування ситуації, в якій текст говорить про світ (про реальність), від ситуації, в якій текст говорить лише про текст (ситуація метатексту) [122, с. 8]. Остання, постаючи однією з характерних рис оповідної манери Г.Торренте Бальєстера (див. 2.2.), повною мірою стосується й кункейрівської романістики, котра, починаючи з кінця ХХ – початку ХХІ ст., все частіше стає об'єктом уваги літературознавчих пошуків в Іспанії та далеко за її межами. Зокрема, про це свідчать такі ґрунтовні праці, як «Іспанська метапроза в постмодернізмі» (2003) А. Собехано-Морана [278] та «Теорія і критика метапрози в іспанському сучасному романі» (2001) А. Хіля Гонсалеса) [223].

Американський вчений Бертон Хатлен, аналізуючи творчість Х.Л. Борхеса, запровадив термін «метапроза» («metafiction»): «Метапроза, згідно з моїм визначенням, – це оповідь, котра змушує нас усвідомити природу і значення самого процесу створення тексту. Саморефлексивність робить проблематичною реальність тексту, автора і читача» [232, с. 133]. Метапроза робить автора і читача героями

художнього твору. Читач має бути, перш за все, активним у сприйнятті створеної письменником дійсності, повинен вчитися розуміти спосіб, у який всі ми, весь час, творимо наші власні світи.

Інакше розуміння метапрози запропонував Л. Абель у праці «Метатеатр» (1960) [188]. Дослідник відносить до метатекстів не лише художні тексти про художні тексти, але й художні тексти про театралізацію життя, котрі, таким чином, театралізують як літературу, так і сам процес театралізації буденності. І те, й інше слід розуміти як свідоме творіння фікцій. Як слушно зауважує П. Паві: «Цілком достатньо появи зображуваної дійсності в її театралізованому варіанті... У цьому розумінні метатеатр – це форма антитеатру, де розмиті межі між творчістю та життям» [127 с. 246].

Своєрідне потрактування запропонованого Л. Абелем концепту здійснив іспанський літературознавець А.Р. Лопес-Васкес у своїй праці, присвяченій проблемі метатеатральності в іспанській літературі Золотої Доби. На його думку, цей концепт у потрактуванні Абеля, хоч і є, безперечно, плідним внеском в інтерпретацію художніх творів, викликає, однак, певні суперечності стосовно їх аналізу, через те, що він недостатньо чітко визначений: «Абелівське потрактування «метатеатру» фактично відповідає опису, а не визначенню, оскільки більшою мірою тяжіє до породження типологій, аніж до встановлення меж, котрі б забезпечили чіткість аналізу. Розглядаючи Дон Кіхота як приклад метатеатрального персонажа, автор тим самим не встановлює теоретичної різниці між метапрозою та метатеатром. На нашу думку, базовий критерій визначення обумовлений самим фактом репрезентації, а не змістом, що репрезентується, як і не інтерпретацією цього змісту» [243, с. 19].

Полемізуючи, таким чином, з Абелем, іспанський дослідник пропонує свою модель театральної організації літературного метатексту, що складається з трьох концептів, визначених ним як: «епітеатр», «гіпотеатр» та власне «метатеатр», з яких останні два постають формальними елементами, що характеризують лише театральні тексти, в той час як «епітеатр» може бути наявним як у театральних, так і прозових (або поетичних) текстах» [243, с. 19].

З огляду на це та враховуючи специфіку метапрози Кункейро, яка містить у собі як прозові, так і театральні тексти, запропонований іспанським дослідником підхід видається достатньо продуктивним для аналізу роману «Людина, яка була схожа на Ореста», що постане предметом нашого дослідження в наступному підрозділі.

3.2. Специфіка театральності в романі «Людина, яка була схожа на Ореста». Концепт «епітеатру», «гіпотеатру» та «метатеатру»

Роман Альваро Кункейро «Людина, яка була схожа на Ореста», відзначений в 1968 р. почесною в Іспанії Різдвяною Премією (Premio Nadal), займає особливе місце в контексті всього творчого доробку галісійського письменника. На думку американського літературознавця Р. Спайрса, важливе значення цього твору полягає в тому, що він провів розквіт метапрози сімдесятих років, демонструючи так званий «бунт» проти умовностей, накладених традицією, про що говорить самосвідома позиція його персонажів [281, с. 62]. Подібної думки дотримується і більшість іспанських літературознавців, котрі займаються проблемою розвитку постмодерністської метапрози в Іспанії.²

У контексті проблематики нашого дослідження цей твір постає одним з визначальних для розуміння театральності в іспанській інтелектуальній прозі другої половини ХХ століття.

Особливої уваги серед засобів театралізації кункейрівського твору набуває актуалізація таких принципів театральної організації літературного метатексту, як епітеатр, гіпотеатр та метатеатр.

Запропонована А.Р. Лопесом-Васкесом назва концепту «**епітеатр**» завдячує філософському концепту «епіфеномен», котрим називають тип феномену, що походить від дії іншого – головного або визначального феномену. У цьому сенсі

² Гонсалес Мілан, Антоніо Хесус Хіль Гонсалес, Антоніо Собехано-Моран, Марія Анхелес Мюллер-Лопес та ін..

мислення є епіфеноменом, що походить від мозкової діяльності, свідомість є епіфеноменом мислення, а «я» – епіфеномен діяльності свідомості. Відповідно до цього, епітеатр постає концептом, що походить з головного феномену, котрим є театр. Беручи до уваги те, що театр як феномен складається з декількох компонентів, концепт «епітеатр» можна застосовувати, коли феномен, що вивчається, недвозначно демонструє основоположний принцип театральної репрезентації: актор, котрий грає роль перед публікою. Відповідно, прикладами наявності феномену «епітеатру» всередині оповідного тексту можна назвати випадки, в яких оприявнюється театральне перевдягання та намір грати роль [243, с. 3].

В обраному нами творі Кункейро актуалізацію концепту «епітеатру» можна простежити на декількох рівнях. По-перше, це стосується організації структури метатексту, що здійснюється за допомогою прийому «тексту в тексті». Кункейро вдало скористався цим метатекстуальним прийомом, включивши в роман невеличкі театральні п'єси чи окремі частини п'єси. Актуалізація концепту «епітеатру», в цьому випадку, здійснюється завдяки драматургічній формі, в котрій написані вставні тексти. Це, в свою чергу, забезпечує трансформацію романного персонажа в театральний, засвідчуючи акт театральної репрезентації: персонажі роману водночас постають як героями театральних п'єс, що, таким чином, театралізує їх власне життя (Егіст, Клітемнестра, Іфігенія, донья Інес), так і акторами, котрі грають ролі, передбачені, умовно кажучи, сценарієм цих п'єс.

По-друге, приклади актуалізації феномену «епітеатру» можна віднайти в самому оповідному тексті. До них належать епізоди, що демонструють акторську гру чи то намір (бажання) її здійснити перед експліцитно або імпліцитно наявною публікою. Зауважимо, що театральна репрезентація в даному випадку може бути здійснена персонажами як у реальній, так і в уявній формах, що, в свою чергу, дозволяє говорити про подвійний вимір феномену «епітеатру» в романі Кункейро.

Своє розуміння концепту «метатеатру» Лопес-Васкес обґрунтовує, вбачаючи в ньому театральний аналог «епітеатру»: наводячи приклади епітеатральних ситуацій в оповідних текстах, автор наголошує на тому, що якби ці ситуації були

представлені у театральних текстах, то їх можна було б розглядати як приклади метатеатру [243, с. 4]. Іншими словами, йдеться про властиву театральним текстам форму вираження прийому «тексту в тексті», котра має назву «театр у театрі».

З огляду на це, варто зауважити, що актуалізація «театру в театрі» як однієї з форм метатеатру в романі Кункейро може бути здійснена лише частково, оскільки основний текст, в який інтерпольовано театральні п'єси, складає романна оповідь. Таким чином, мова вже йде не стільки про мета-, скільки, говорячи словами Лопеса Васкеса, про «епітеатр», репрезентований в оповіді за допомогою метатекстуального прийому «театру в романі».

З іншого боку, ситуація метатеатру завжди передбачає оголення перед глядачем прийомів (засобів) театральної репрезентації («гра репрезентації» за Хорнбі) за рахунок їх коментування з боку самих творців або виконавців театральної вистави. Метатеатр, таким чином, поєднує всі випадки, коли в театральному творі, п'єсі або виставі проявляються ідеї про перетворення життя в театр, коли глядач бачить не лише зміст вистави, а й процес її створення. Згідно з П. Паві, «ця тенденція полягає в тому, щоб не розмежовувати підготовчий робочий процес (опрацювання тексту, персонажів, жестів) і остаточний варіант постановки. Таким чином, в адресованій публіці постановці має бути врахованим не тільки текст, призначений для сцени, а й ставлення до тексту і гри його творців та їхня модальність... Таким чином, театральна творчість стає внутрішньо усвідомленою ігровою діяльністю актора, в якій довільно переплітаються одиниці висловлювання (текст для сцени, вистава для гри) з процесом висловлювання (роздуми над тим, що треба сказати)» [127, с. 247–248].

Даний аспект метатеатру не викликає сумнівів щодо його актуалізації в романах Кункейро, оскільки всі епітеатральні ситуації вводяться в тканину оповідного тексту не прямо, подаючи безпосередньо театральний текст (текст вистави), а супроводжуються коментарем з боку їх безпосередніх учасників (автором-драматургом чи то актором-виконавцем), таким чином репрезентуючи творчий процес театральної гри.

Останній із запропонованих Лопесом-Васкесом концептів має назву «гіпотеатр». «Будь-який театральний текст, – зазначає Лопес-Васкес, – що продукує наступний театральний текст, є «гіпотекстом». Таким чином «гіпотеатр» означає, що тексти А і В є театральними текстами, і можливо документально чи теоретично продемонструвати залежність тексту В від тексту А. Ця залежність може виявлятися в таких аспектах як: семантичні мотиви, елементи сценографії, імена персонажів тощо, або може мати схожі драматургічні елементи твору» [243, с.6].

Наведена вище характеристика демонструє, що іспанський дослідник вибудовує даний концепт за аналогією з поняттям «гіпотексту», введеного Ж.Женеттом в «Палімпсестах» для виокремлення одного з п'яти типів міжтекстуальних зв'язків, визначеного ним як «гіпертекстуальність». За Женеттом, гіпертекстуальність – це будь-яке відношення, що пов'язує текст В (гіпертекст) з текстом А (гіпотекст), похідним від якого він є: вона передбачає не відношення включення, але відношення прищеплення.

З огляду на це, актуалізацію концепту «гіпотеатру» в романі Кункейро можна простежити, базуючись на женеттівській класифікації міжтекстуальних зв'язків (паратексти, гіпертексти, інтертексти тощо), що встановлюються, з одного боку, між оповідними гіпертекстами (основний текст роману) та їх театральними гіпотекстами («Орестея» Есхіла, «Мухи» Сартра тощо), а з іншого, – театральними гіпертекстами (вставні п'єси драматурга Філона та Філона Молодшого) та їх театральними або оповідними гіпотекстами («Лицар з Ольмедо» Лопе де Вега, «Орестея» Есхіла, роман Асоріна «Донья Інес» тощо). Цей підхід, зі свого боку, сприяє розширенню сфери дії концепту «гіпотеатру», висунутого іспанським дослідником, не обмежуючи його ситуацією, в якій як гіпертекст, так і гіпотекст обов'язково мають бути театральними. В романі Кункейро, гіпотеатр передбачає таку ситуацію взаємодії текстів А і В, коли театральним виступає принаймні один з них.

Відповідно до всього вищезазначеного, можна визначити функціональне навантаження запропонованих Лопесом-Васкесом концептів в «Оресті» А.Кункейро: якщо епітеатр демонструє сам факт наявності театральної репрезентації в творі, а метатеатр допомагає визначити способи її реалізації, то

гіпотеатр дозволяє встановити інтертекстуальну природу цієї театралізованої гри. Простежимо дію зазначених принципів театральної організації в обраному нами творі.

3.2.1. Епітеатральний та метатеатральний дискурси в романі

Як уже зазначалося, актуалізацію першого з запропонованих іспанським дослідником концептів у романах Кункейро можна розглядати на декількох рівнях. Тому, з одного боку, наявність прикладів епітеатру зумовлена специфікою структури кункейрівського твору, в якій почергово представлені оповідний та театральний тексти, а з іншого – тими ситуаціями, що демонструють акт театральної репрезентації в оповідному тексті.

В романі Кункейро актуалізацію епітеатру передбачає ще й сама тематика твору, в основі якого лежить театральна обробка міфу про Ореста, здійснена Есхілом у його «Орестей». Це сприяє об'єднанню оповідного тексту з театральними вставками та їх тісному взаємозв'язку на всіх рівнях: структурному-композиційному, ідейно-тематичному, часово-просторовому, образному тощо. Всі ці рівні, постаючи заздалегідь театралізованими (про що говорять імена, поведінка, самосвідомість персонажів, перенесених з грецької трагедії в художній світ роману Кункейро) театралізують, таким чином, увесь твір. В результаті цього, художній світ роману сприймається крізь призму театрального дискурсу, відсилаючи нас до свого епіфеномену, яким є театр.

Оповідь роману зосереджується навколо теми очікуваного повернення героя задля здійснення помсти і розгортається поетапно: очікування помсти, приїзд Ореста в Мікени, від'їзд Ореста з Мікен без здійснення своєї місії (Орест іспанського письменника запізнився на 50 років).

Стосовно структури, роман складається зі вступу, якому передує епіграф, взятий з «Орестей» Есхіла, чотирьох частин, епілогу під назвою «Шість портретів» та іменного покажчика. Кожна з чотирьох частин роману має свою центральну тему

та свого протагоніста, а кожен розділ окремої частини твору оповідає історію, що так чи інакше пов'язана з основною темою роману. Вступ і перша частина демонструє тему очікування помсти Ореста мешканцями Мікен. Відповідно до цього, розгортається сюжетна лінія Дона Леона – людини, схожої на Ореста. Друга частина продовжує цю тему, зображуючи безсонні, сповнені страху, ночі Егіста і Клітемнестри в палаці, а також таємну подорож Егіста зі своїм гостем Евмоном Фракійським, здійснену за пропозицією його друга з метою відволікти царя від жахливих думок. У третій частині нарешті з'являється справжній Орест, котрий подорожує до Мікен задля виконання місії, яку він так довго відкладав через своє небажання чинити помсту (його мрія – стати жерцем ріки, жити на круглому острові та подорожувати в човні за течією річки). Третя частина книги завершується приїздом вже досить немолодого Ореста в Мікени, після чого оповідь обривається. У четвертій частині фігурує інший протагоніст – Евмон Фракійський, котрий, повертаючись додому, вирішує навідати графиню земель Вадо-де ла-Торре Донью Інес. Остання, завдяки метатекстуальному прийому «тексту в тексті», одночасно постає у вигляді персонажа романної оповіді (Донья Інес, котра збожеволіла в очікуванні на Ореста як реалізації своїх мрій, пов'язаних з коханням) і головної героїні п'єси Філона Молодшого, яку читає Евмон під час подорожі. Епілог під назвою «Шість портретів» завершує лінії всіх персонажів, перенесених Кункейро з трагедії Есхіла в свій роман. Саме тут читач дізнається й про фінал трагедії Ореста: герой полишає Мікени, так і не здійснивши своєї місії. Вплетена в складне мереживо з десятків інших історій, що розповідаються все новими героями (прийом, який нагадує Сервантеса), історія Ореста, таким чином, втрачає свою значимість та винятковість, переходячи в знижений, побутовий реєстр.

Композиція роману нагадує властивий театральним творам ефект «постановки сценами»: в романну оповідь інтерпольовано діалоги героїв, коротенькі сценки, моносценки, в яких герої, уподібнюючись до акторів, розучують ролі та демонструють їх перед експліцитно або імпліцитно наявною публікою.

Враховуючи структурно-композиційні особливості твору, пропонуємо розглянути наявність епітетральних ситуацій, виявлених нами в романі, а також здійснити аналіз окремих епізодів, що репрезентують цей епіфеномен.

Важливе місце в актуалізації епітеатру в романі Кункейро займає визначення просторово-часової організації твору. Стосовно міфу, роман постає анахронічним, він не має нічого спільного з античною Грецією; неможливо співвіднести його події і з якимось конкретним історичним часом. Мікени в романі нагадують галісійське містечко, загублене у фантастичній топографії. Простір, у даному контексті, виконує подвійну функцію: з одного боку, він визначає якийсь конкретний театральний жанр, що обіграється в романі, а з іншого, – постає сценічним майданчиком для здійснення театральної репрезентації.

«Жанр і жанрові різновиди, – писав М. Бахтін, – визначаються саме хронотопом» [19, с. 122]. Тому й визначення типологічних ознак жанру – це передусім визначення хронотопу, оскільки усі «жанрові різновиди» є результатом взаємодії хронотопу і літературного жанру. Якщо розглядати роман «Людина, яка була схожа на Ореста» в контексті театральності, то перед нами постає завдання визначити саме ті жанри і жанрові різновиди, які складають цей епіфеномен.

У своєрідному пролозі до твору автор знайомить нас з одним з псевдо-Орестів (в романі їх фігурує декілька) саме на площі під час свята, присвяченого Святим Косме і Даміану, християнським мученикам, покровителям хірургів. Звичайно, поданий автором хронотоп площі нагадує радше середньовічний, ніж античний колорит (площа, з якої видніється висока башта фортеці, міська стіна, бастіони, рів), а дійство, яке розігрується на площі, нагадує початок містерійного сюжету, який, згідно з дослідниками містерійного театру, має таку узагальнюючу форму: «месія, рятівник, даритель, бог, у ролі якого може виступати як, власне, герой, так і маса, притаманними лише йому засобами рятує якусь людську спільноту, дає нове знання або здійснює якийсь інший вчинок – *misterium tremendum* – таїнство творення, що й стає висхідною подією для певного типу культури» [5, с. 210].

У нашому випадку таким «рятівником» постає герой, якого мешканці Мікен сприймають за Ореста, і який має нарешті здійснити помсту за свого батька та

звільнити місто від нестерпного очікування, що триває вже не один десяток років. Цей персонаж цікавиться усіма деталями історії Ореста, котру розповідають різні персонажі протягом першої частини твору. Таким чином, ми дізнаємося про історію очікуваного приїзду месника. В очікуванні Ореста, в злиднях, майже забуті, старіють царі. Упродовж цих років секрет обертався спершу навколо адюльтеру, а згодом навколо вбивства Агамемнона. В місті діють шпигуни, котрі мають виявити приїзд героя, чиє ім'я заборонено називати, і котрого метафорично символізують в образі лева. Попри те, що ніхто ніколи не бачив справжнього Ореста, його зовнішність встановлювалась спеціальними службами, найнятими царем Егістом, відповідно до чуток, пророцтв, переказів тощо. Згідно з цим, іноземним відомством було виявлено вже кілька людей, схожих на Ореста (псевдо-Орестів), яких було страчено чи замордовано до смерті лише на одній підставі: хоч один якийсь атрибут мав збігатися з уявленням про Ореста. Іноземець, людина в синьому камзолі (як він фігурує на початку твору) має майже всі ознаки справжнього Ореста, починаючи від зовнішності, атрибутів (кінь міфологічного походження, меч, коштовний перстень, емблема на пряжці паску у формі змії, що звивалась навколо оленя), знаків на тілі (татування), символічного імені «Дон Леон» (з ісп. Лев), а його поведінка натякає мешканцям міста на те, що, можливо, він і є, нарешті, справжній Орест. Упізнання здійснюється, однак жодного разу не підтверджується остаточно.

Звичайно, *misterium tremendum* у цій своєрідній колізії не здійснюється, та і не може здійснитися. В кінці першої частини роману остаточно виявляється, що Дон Леон - це лише людина, схожа на Ореста, а не сам Орест.

Якщо лінія Дона Леона демонструє гру автора з жанром містерії, то лінія персонажів, перенесених з «Орестей» Есхіла в романний театр Кункейро, відповідно, відтворює жанр трагедії. У зв'язку з цим, наголосимо на наявності таких типів хронотопу цього жанру, як хронотоп сходів, передпокою та коридору, де начебто здійснюються вбивства Агамемнона та Егіста. Слід зазначити, що як сцена вбивства Агамемнона, так і фінальна сцена помсти неодноразово розігруються лише в свідомості героїв роману або ж у письмовій формі – п'єсах, які постійно пише, але так і не може закінчити міський драматург Філон Молодший.

Беручи до уваги ігрову форму, в якій написано роман, варто сказати, що хронотопи містерії та трагедії лише підкреслюють умовність цих жанрів у романі, а не демонструють їх справжнє втілення. Цікаво, що вище зазначені хронотопи площі, сходів, передпокою та коридорів у творі Кункейро визначають не тільки жанри містерії чи трагедії в цьому театрі, а й безліч жанрових різновидів в залежності від того, як інтерпретується певна сцена героями роману. Наприклад, сцена вбивства Агамемнона, яка розігрується перед входами до палацу, визначається Евмоном Фракійським, гостем Егіста, сценою з «комедії помилок» шекспірівського типу. Згідно з його інтерпретацією, Егіст убив зовсім не Агамемнона, а Ореста, так як останній хотів якомога швидше скинути з себе той тягар, який був звалений на нього сценарієм п'єси, і прийшов до палацу, видаючи себе за Агамемнона. А сцена очікування Іфігенією свого брата, розігрується не в башті, в яку заточили принцесу згідно з наказом Егіста, і зовсім не Іфігенією. Цю сцену написав міський драматург, і для створення більш драматичного ефекту сам розігрував її в своєму кабінеті, перетворюючи своєю акторською грою цей простір на кімнату Іфігенії у башті.

Вищезазначене сприяє визначенню функції хронотопу в актуалізації епітеатру в романі Кункейро, яка дещо змінює вироблений М. Бахтіним стереотип щодо зумовлення хронотопом певного жанру і жанрових різновидів у літературі. Думка Бахтіна, який віднаходив у творчості Достоевського хронотоп порогу і суміжні з ним хронотопи сходів, передпокою і коридору, а також і хронотопи, що їх продовжують, – вулиці і майдану, відносячи їх до великих хронотопів містерії, перегукується з думкою Ольги Фрейденберг, яка писала: «Дія будь-якої грецької драми завжди відбувається перед «входами» [169, с. 221]. Але ж, як ми переконалися, дійства в романі не завжди розігруються у тих хронотопах, що зумовлюють їх жанр. Вони можуть розіграватися і в уяві героїв, а вже потім реалізуватися в будь-якому незаповненому просторі, який, завдяки акторській майстерності, швидко перетворюється на сценічний, і в якому розгортається певний різновид театрального дійства.

Даний підхід перегукується з думкою англійського режисера другої половини ХХ ст. Пітера Брука: «Будь-який нічим незаповнений простір можна назвати

порожньою сценою. Людина рухається у просторі, хтось дивиться на неї, і цього вже достатньо, щоб виникло театральне дійство» [33, с. 208]. В «Оресті» «порожнім простором» можна назвати будь-який простір роману (площу, таверну, переправу, кабінет офіцера Іноземного відомства тощо), який завдяки героям, котрі демонструють театральну гру, перетворюється на сценічний. Отже, вихідним пунктом у визначенні жанрової класифікації епітеатральних ситуацій в романі Кункейро постає не місце, в якому розігрується певне дійство, а акторська гра, репрезентована самим героями.

З огляду на це, наступним пунктом у розкритті заданої проблематики є встановлення низки взаємопов'язаних комунікативних процесів у театрі: автор – режисер – актор – глядач, та визначення особливостей їх взаємодії в ситуаціях, що репрезентують актуалізацію концепту епітеатру в творі Кункейро.

Перш за все, необхідно звернути увагу на те, що в даному романі один персонаж може виступати одночасно як автор, режисер та актор; як режисер та актор або ж як актор та глядач та детальніше зупинитися на тому, яким чином здійснюється ця театральна гра.

Виходячи з культурно-історичного контексту розвитку європейського театру, драматург зазвичай виконував функції автора, режисера та актора. Прикладом такого втілення в одній особі всіх учасників театральної гри передусім є образ міського драматурга Філона Молодшого, який протягом розгортання подій постійно створює п'єси, в яких фіксує, звичайно, в прикрашеній, як того вимагає професія драматурга, формі події, що вже відбулися з героями роману: сцену вбивства Агамемнона він створює в двох варіантах: одну – на запит Егіста, в якій той постає в кращому світлі, а іншу – як свій власний варіант того, що буцімто насправді відбулося. Філон вигадує зовсім нові п'єси як продовження міфу про Ореста (сцени очікування Іфігенією Ореста, сцени життя царської сім'ї, сцени з життя графині доньї Інес), а також створює фінальні сцени повернення Ореста та вбивства Егіста, але тільки в своїй уяві, так як викладення цих сцен на папері потребує їх здійснення в реальному житті героїв. З одного боку, діяльність цього драматурга нагадує функцію літописця в героїчному епосі, а з іншого – творця нового міфу про Ореста.

Так текст Кункейро реалізує постмодерністську ідею поєднання та взаємовпливу мистецтва і дійсності.

Окрім зазначеної вище функції автора, Філон виконує функції режисера та актора. Прикладом цього слугує вже згаданий нами епізод, в якому драматург, створюючи свою п'єсу, сам розігрує роль Іфігенії перед уявною публікою. Зазначимо, що цю епітеатральну ситуацію одночасно можна розглядати й в контексті метатеатру, оскільки перед очима читача відбувається не лише театральна репрезентація у виконанні Філона, а й демонстрація самого процесу творчості, в якому автор-персонаж водночас виступає й у ролі режисера, що ретельно продумує всі нюанси театральної вистави: «Зараз Філону потрібно було вигадати, як інфанта побачить вершника, схожого на Ореста... Принцу належало з'явитися з правої куліси, щоб публіка не сплутала його з лицарем з Ольмеда, котрий виходив зліва, – тутешні критики так і хочуть знайти в усьому плагіат...» [88, с. 141].

Наведений приклад, у свою чергу, ілюструє думку П. Брука щодо взаємозв'язків між учасниками театральної гри: «У виставі на першому плані взаємозв'язки: актор – тема – глядачі. На репетиції: актор – тема – режисер. На ранній стадії: режисер – тема – художник» [33, с. 174]. Враховуючи те, що в романі Кункейро один герой може поєднувати в собі всі зазначені функції, функція режисера на початковій стадії поєднується з функцією художника, так як герой, окрім розробки сценарію, обмірковує і сценографію вистави, костюми і декорації. На наступній стадії режисерська функція перегукується з функцією актора: окрім вказівок щодо акторської техніки та театральних засобів вираження, що призначаються виконавцям, режисер сам має здійснити репетицію певних сцен. А оскільки в більшості випадків герої обмірковували сцени, які мали виконуватися ними самими, то тут вже режисерська діяльність безпосередньо поєднувалася з функцією актора на так званих «репетиціях» та «виставах», що розігрувалися в багатій на фантазію уяві героїв.

Іншими прикладами, що демонструють поєднання принципів епітеатру та метатеатру в межах однієї театральної репрезентації, постають епізоди з інших

частин роману, в яких вже самі персонажі трагедії виконують подвійну функцію режисера-актора, актора-персонажа або актора-глядача.

Зокрема, у другій частині роману, головним героєм якої стає Егіст, представлено декілька варіантів інтерпретації сцени вбивства Егістом Агамемнона та фінальної сцени помсти Ореста. Сцена царевбивства прокручується в пам'яті або уяві Егіста в трьох варіантах у формі театральної дії, на що вказують зазначені в тексті елементи сценографії (червона завіса, верхня галерея, ліхтарі тощо). Відповідно до кожного варіанту розподіляються й функції Егіста в цій театральній грі. Перша сцена репрезентує те, що буцімто насправді відбулось, зображуючи Егіста виконавцем своєї ж власної ролі. В даному випадку функція актора є невід'ємною від функції «персонажа-убивці», актуалізуючи таким чином суто епітеатральну ситуацію. Друга сцена демонструє так звану «офіційну» версію царевбивства, облагороджену Егістом з метою створення собі героїчного ореолу. Згідно з нею, Егіст лише чинив самозахист і випадково вбив Агамемнона. Даний епітеатральний епізод фактично нічим не відрізняється від попереднього, змінюється лише акцент у витлумаченні ролі, яку виконує актор. Однак, тут також з'являється і метатеатральний контекст через зображення процесу створення даної сцени її автором (Егіст є водночас і автором, і її виконавцем). У третій сцені, що складає так звану «прикрашену» версію царевбивства, епітеатральний чинник поєднується з метатеатральним завдяки: 1) самоусвідомленню романного персонажа (Егіста) з одного боку, актором, що виконує свою роль, а з іншого, – театральним персонажем, тобто своєю власною роллю; 2) оголенню прийомів здійснення сценічної гри: «... мою фігуру освічували чотири ліхтарі з кольоровим склом, а крім того, щоб надати додаткову урочистість сцені, на перилах сходів сидів вірний слуга і роздував ручні міхи: здавалось, дує західний вітер та колише довгі пір'я на моєму шоломі» [88, с. 164]. Цю сцену Егіст вигадав, щоб справити враження на свого гостя Евмона Фракійського, за що отримав від друга комплімент: «Твоя хитрість гідна Улісса» [88, с. 165].

Варто зауважити, що в романі існує ще одна версія інтерпретації сцени царевбивства, яка належить персонажу – Евмону Фракійському. Вище ми згадували

про неї, коли розглядали гру театральними жанрами в романі Кункейро. На думку фракійського царя, Егіст насправді убив не Агамемнона, а Ореста, котрий, поспішаючи виконати свою роль, нав'язану йому сценарієм, щоб швидше звільнитися від тягара та насолоджуватися свободою, вирішує знайти та вбити Егіста. Він перевдягається в свого батька, копіює його голос, таким чином приймаючи на себе виконання чужої ролі (епітеатральний аспект), за що потерпає від руки Егіста, котрий виконує свою власну роль згідно зі сценарієм трагедії.

У цьому випадку, Егіст одночасно виконує дві функції: актора, котрий грає роль царевбивці та глядача, котрий, начебто, бачить розгортання театральної сцени, що йому оповідає гість. Евмон, зі свого боку, виконує функцію режисера даної театральної репрезентації, роз'яснюючи акторові Егісту принцип, котрий Мейєрхольд назвав «дзеркаленням», Гордон Крег – «відстороненням», а Бертольт Брехт – «одивненням»: «...варто тобі глибше вдуматися в те, що відбулося, і ти поступово перемістишся зі сцени в партер, побачиш п'єсу з іншого боку і врешті решт зможеш відділити себе від Егіста-царевбивці» [88, с. 174–175].

Ще один приклад, що репрезентує дію метатеатрального прийому «одивнення» в романі Кункейро, спостерігаємо в останній частині епілогу, що завершує як історію Ореста, так і весь твір. Мова йде про трансформацію актора (Ореста), котрий грає свою власну роль, у глядача фінальної сцени трагедії (поява Ореста і смерть Егіста та Клітемнестри), завдяки чому й відбувається його відсторонення від самого себе: «Орест не міг відвести погляду від цієї сцени, котра мала б стати зірковим часом його життя і на яку чекали всі люди і навіть безсмертні боги... – Цікаво, що сталося з Орестом? – спитав сам Орест, холодним, байдужим тоном...» [88, с. 260].

Наведені приклади яскраво свідчать про те, що в романі Кункейро акторська гра героїв здійснюється за принципом, який спрацьовує тоді, коли в кожному окремий момент герої переглядають своє ставлення до того, що відбувається. Тобто окрім емоційного рівня, що забезпечує перевтілення актора в певний образ, виникає ще потреба в інтелектуальному осягненні ситуації та себе в ній, яке і зумовлює відсторонення актора від виконуваної ним ролі. Фінальну сцену трагедії також

можна розглядати з позиції як епітеатрального, так і метатеатрального дискурсів, про що говорить одночасне виконання персонажем двох функцій – актора та режисера. Ця сцена неодноразово розігрується в уяві Егіста, і побудована з обов’язковим урахуванням імпліцитного глядача і навіть спробою передбачити його реакцію на той чи інший театральний прийом: «... цар обмірковував фінальну сцену до найдрібніших подробиць, наче її повинні були побачити сотні і навіть тисячі глядачів... Егіст мріяв загинути, неначе від удару блискавки., або ж як камінь падає в темну воду – глядачі в єдиному пориві жаху відхитнуться назад, наче боячись, що кров забризкає їх, і це буде схоже на круги, що розходяться на поверхні спокійної води» [88, с. 158] (*прийом, який нагадує нам спецефект у кінематографічному мистецтві* – О.Ш.). Адже для того, щоб театр відбувся в повному значенні цього слова, глядач є необхідною складовою парадигми учасників реалізації театральної вистави. А заволодіти його увагою та справити на нього необхідне враження їм допомагає акторська гра.

Лінія Ореста, якій присвячена третя частина роману, в основному репрезентує актуалізацію концепту епітеатру, про що говорить виконання персонажем ролі, передбаченої сценарієм трагедії та поясненої принцові його сестрою Електрою перед початком подорожі Ореста до Мікен. З огляду на це, кожен епізод, що зображує зустріч Ореста з іншими персонажами, яких герой зустрічає на своєму шляху і з якими вступає в діалог, можна розглядати в контексті репрезентації акторської гри перед глядачами, що здійснюється завдяки виконанню актором як своєї власної (Орест грає Ореста), так і чужої ролей (Орест видає себе за Егіста). Однак, на нашу думку, всі ситуації, пов’язані з Орестом, доцільніше розглядати в контексті актуалізації гіпотеатрального дискурсу (див. 3.2.2.).

Повертаючись до питання актуалізації концептів епітеатру та метатеатру, останнім, але не менш важливим, кроком у нашому дослідженні постає аналіз тих засобів вираження, завдяки яким здійснюється театральна репрезентація в обраному нами творі.

«В театрі не потрібно імітувати життя, намагаючись повторити його зовнішню форму, – писав В. Мейєрхольд ще в 1914 р., – тому що театр володіє своїми,

театральними засобами вираження, в нього є своя, для всіх зрозуміла мова, з якою він може звернутися до залу глядачів» [109, с. 28-29]. Тому завдання актора полягає в тому, щоб ввести глядача в країну вимислу, бавлячи його на цьому шляху блиском своїх технічних прийомів. Але при цьому він не повинен намагатися досягти повного перевтілення, тобто знищити своє «я» і дати на сцені ілюзію життя.

Серед засобів вираження акторської гри, які простежуються в тексті, можна виокремити: рухи, жести, пози, ходу, тобто весь арсенал технічних прийомів, які використовуються в театрі. Слід зазначити, що герої приділяють їм велику увагу у створенні та розігруванні своїх вистав. Приміром, драматург Філон Молодший, розмірковуючи над завершенням своєї п'єси, сцену повернення Ореста хотів побудувати тільки на одних жестах та рухах принца.

Важливою ознакою здійснення акторської гри в кункейрівській моделі театру виступає здатність актора встановлювати зв'язок між своєю уявою та уявою публіки таким чином, що звичайний предмет перетворюється на магічний. Такий прийом орієнтований на те, щоб схвилювати глядача і переконати його в тому, що даний предмет є саме таким, яким демонструє його актор. У тексті прикладом такої акторської майстерності слугує епізод, в якому Дон Леон, псевдо-Орест, розігрує перед жебраком Тадео та авгуром Селедонію сцену очікування Іфігенії: «Іноземець вийшов з-за столу, підійшов до дверей, відчинив їх навстіж. Намотавши край своєї пурпурової накидки на ліву руку, він повільно попрямував до вікна, піднявши вгору палицю зі срібною рукояткою, наче меч, котрим богатир хоче поразити ворога... і застиг... Приголомшені Тадео і Селедонію раптом побачили в правій руці дона Леона довгий меч» [88, с. 134].

Наведені приклади репрезентації акторської гри ще раз підтверджують думку щодо актуалізації в романі Кункейро концептів епітеатру та метатеатру, що є суголосним сучасній концепції театру. Об'єднавши в собі різні як в часовому, так і в просторовому аспектах моделі театру, сучасний театр передбачає звернення саме до вище зазначених засобів вираження, які актор повинен застосовувати задля того, щоб створити та відкрити глядачеві інший світ, роблячи його багатшим, яскравішим та більш загадковим, ніж світ щоденності.

3.2.2. Актуалізація гіпотеатрального дискурсу в романі

Аналіз концепту гіпотеатру (див. підрозділ 3.2.) в романі «Людина, яка була схожа на Ореста», в першу чергу, вимагає заглиблення в проблематику транстекстуальності. Вслід за Женеттом, дослідники розрізняють два типи міжтекстових зв'язків: зв'язки, засновані на відношенні співприсутності двох або декількох текстів (те, що Женетт називає інтертекстуальністю: цитата, плагіат, алюзія тощо), та зв'язки, засновані на відношенні продуктивності, визначені теоретиком як «гіпертекстуальність». Женетт пропонує класифікацію різних гіпертекстових феноменів згідно з двома критеріями – характером зв'язку (імітація або трансформація гіпотексту) та його модальністю (ігровою, сатиричною, серйозною). Основними типами гіпертекстуальності, за Женеттом, є пародія та стилізація. В основі першої лежить трансформація, в основі другої – імітація «гіпотексту». Враховуючи те, що дослідника цікавить зв'язок, що виникає між текстом та його інтертекстом, або, говорячи мовою «Палімпсестів», між гіпертекстом та його гіпотекстом, французька дослідниця Наталі Пьєге-Гро зазначає, що «...йдеться не про розкриття прихованого гіпотексту та його значення, а про те, щоб показати характер власне цього зв'язку, проаналізувавши його з прагматичної точки зору» [143, с.56].

З огляду на вищезазначене та враховуючи фрагментарність структурної організації твору Кункейро, весь текст роману можна розглядати як величезний метатекст, що містить в собі окремі тексти, які, в свою чергу, постають гіпертекстами по відношенню до своїх гіпотекстів. Стосовно характеру зв'язку, що встановлюється між цими текстами, та його модальністю, варто зазначити, що кожна із складових кункейрівського гіпертексту демонструє ігрову трансформацію окремого тексту, що лежить в основі пародії. Пародію, в даному випадку, ми будемо розуміти, в широкому значенні цього слова, як будь-яку ігрову деформацію того чи іншого твору [див. 143, с. 227].

На пародійності прози Кункейро вже наголошували західні дослідники. Зокрема, Мануель Гонсалес наполягає на текстовій дезінтеграції роману Кункейро,

а також на інтенсивності інтертекстуальної динаміки, що виражається в пародійному викладі. Кункейро вибудовує свій твір з урахуванням законів трагедії, але не відповідно до них, а швидше, всупереч цим законам – як пародію на неймовірну умовність жанру [224, с. 119]. А іспано-німецька дослідниця М. А. Мюллер-Лопес у докторській дисертації на тему «Пародія на чудотворну літературу в прозі Альваро Кункейро» (2004) [251], один з розділів присвятила роману «Людина, яка була схожа на Ореста».

У контексті нашого дослідження ми будемо розглядати пародію як основний спосіб актуалізації в романі Кункейро концепту «гіпотеатру», який ми розуміємо як взаємодію театральних або театралізованих гіпер- та гіпотекстів, що, в свою чергу, сприяє театралізації всього твору. Стосовно ж засобів актуалізації гіпотеатру в обраному нами творі можна виокремити ті, що допомагають встановити цей гіпертекстуальний зв'язок, а саме: паратексти (заголовки, епіграф, передмова/вступ, примітки тощо) та інтертексти (цитати та аллюзії).

На думку Н. Пьєге-Гро, «у випадку, коли посилення на інший текст (гіпотекст) є відміченим особливим типографічним кодом, а в семантичному плані – за допомогою згадування назви твору або його автора, маємо справу з експліцитним текстом. Однак подібні зв'язки можуть встановлюватися і у разі відсутності будь-яких знаків, що вказують на неоднорідність тексту; в цьому випадку сам читач повинен їх виявити та виділити інтертекст. Відповідно до цього, експліцитними формами інтертекстуальності можуть бути цитата та референція, в той час як плагіат та алюзія – імпліцитними» [143, с. 85]. З огляду на вищесказане, аналіз гіпотеатрального дискурсу в романі Кункейро передбачає виконання трьох основних завдань: 1) виявлення експліцитно або імпліцитно наявних гіпотекстів стосовно окремих гіпертекстів, з яких складається твір, та їх типологізація (цитата, референція, алюзія); 2) визначення способів театралізації гіпертекстуальних зв'язків; та 3) аналіз ігрової трансформації тексту.

Основним гіпотекстом у романі постає трагедія Есхіла «Орестея». Цей гіпотекст представлений в експліцитній формі як у паратекстах, так і у власне інтертекстах. Спершу він фігурує в самій назві твору та епіграфі, що являє собою

цитату з твору давньогрецького трагіка. Сам сюжет роману, його тематика, семантичні мотиви, імена персонажів та їх дії також відсилають нас до грецької трагедії. З огляду на те, що в попередньому пункті даного підрозділу (3.2.1) ми здійснили детальний аналіз твору, зауважимо, що цей гіпотекст постає вихідним пунктом для ігрової трансформації в кункейрівському творі інших гіпотекстів, прямо чи опосередковано пов'язаних з темою «Орестеї». Зокрема, про це свідчать слова самого автора у вступі до епілогу роману: «...матеріали, викладені тут, спираються одночасно на дані античної історії, давньої трагедії та її сучасних варіантів, на чутки, що поширилися в Аргосі... а також на інші джерела» [88, с. 245].

Одним з сучасних гіпотекстів постає трагедія Ж.-П. Сартра «Мухи», що інтертекстуалізується в кункейрівському гіпертексті в імпліцитній формі як алюзія на п'єсу французького філософа-екзистенціаліста. Гіпертекстуальний зв'язок, у цьому випадку, простежується на рівні фабули, хронотопу, персонажів та семантичних мотивів (очікування, страх, помста), що пародіюються за рахунок переведення трагічного пафосу екзистенціальної проблематики в іронічний модус

Аналіз гіпертекстуального зв'язку, що встановлюється між п'єсою Сартра (театральний гіпотекст) та романом Кункейро (оповідний гіпертекст), передбачає виокремлення тих аспектів сартрівського гіпотексту, що піддаються ігровій трансформації в гіпертексті Кункейро. В першу чергу це стосується приїзду в місто героя, котрого мешканці Аргосу, в тексті Сартра, стороняться, залякані диктатурою, встановленою царем Егістом. Перед очима героя проходять старі жінки, котрі здійснюють ритуал жертвовного воздання в день свята мерців, що повторюється протягом п'ятнадцяти років з дня вбивства Агамемнона. Це свято було вигадане та інсценізоване Егістом з метою «утримання на витягнутій руці докорів сумління цілого народу», на чому власне тримається влада тирана. Місто, обліплене мухами (метафоричне вираження деградації та морального занепаду, в якому воно опинилось), надісланими богом Юпітером, змальоване в похмурих тонах. Життя людей сповнене страху перед покаранням за скоєний Егістом злочин, оскільки кожен мешканець відчуває причетність до нього, таким чином переймаючи його на себе. Єдині, хто не відчуває докорів сумління, це сам злочинець та Електра, котра

очікує на приїзд Ореста задля встановлення справедливості. Однак навіть вона не впізнає свого брата в гостеві (він називає себе Філебом з Корінфу).

В романі Кункейро маємо подібну ситуацію, але, завдяки так званому прийому «карнавальної обробки» (за Бахтіним), вона демонструє зворотній бік ситуації, представлений в гіпотексті. Перед нами місто Мікени, змальоване в радісних тонах: народ на площі святкує день християнських мучеників, підносячи їм дари. Мікени також перебувають під владою диктатора в образі Егіста, однак часи суворої диктатури вже відійшли в минуле: пройшло двадцять років з тих пір, як мешканці міста відчували страх перед тираном. В творі Кункейро єдиний, хто відчуває страх, – це сам Егіст. Образ Егіста – підстаркуватого, хворого, збанкрутілого царя, в кункейрівському творі постає значно зниженим в порівнянні з п'єсою Сартра. Це напівкомічний персонаж, позбавлений величі трагічного злочинця. Відповідним є ставлення до царя його підданих, котрі лише формально, щоб не порушувати ілюзію влади та порядку, дотримуються встановлених урядом законів та виконують покладені на них обов'язки. Місто перебуває в стані очікування Ореста, однак, на відміну від свого гіпотексту, здійснення помсти не потрактовується як встановлення справедливості та звільнення народу від нестерпних мук і страждань, спричинених царем-тираном. У романі Кункейро народ, втомлений від очікування Ореста, бажає нарешті дізнатися, чи справдяться пророцтва. Людям, як глядачам у театрі, цікава розв'язка трагедії, в котрій головні ролі виконують царі: «Коли настане вирішальний момент, народ буде спостерігати за дією, як у театрі...» [88, с. 119]. Тому вони з радістю готові приймати іноземного гостя за справжнього Ореста.

Гіпертекстуальний зв'язок, що встановлюється між двома текстами стосовно персонажу Ореста, можна простежити на рівні спільних мотивів подорожі та помсти і проблеми свободи вибору. Орест у Сартра одягає маску вигаданого ним персонажу Філеба з Корінфу, котрий подорожує містами Греції начебто «задля розширення свого світогляду». Насправді, він хоче повернутися до рідного міста і стати його невід'ємною частиною, стверджуючи, таким чином, свою ідентичність. Щоб досягти своєї мети, він готовий здійснити будь-який вчинок, навіть убити рідну

матір. Задля того, щоб Орест утвердився як трагічний персонаж, його потрібно поставити власне перед «гамлетівською» проблемою вибору: бути (залишатися і вчинити злочин) чи не бути (тікати з міста та продовжувати жити своїм життям). Безсумнівно, він обирає перший шлях, чітко усвідомлюючи його наслідки. Однак він готовий нести на собі тягар відповідальності – в цьому й полягає суть екзистенціальної свободи людини.

Кункейро відштовхується від подвійності образу Ореста у Сартра, і створює двох персонажів: Ореста – і псевдо-Ореста (Дона Леона), оживляючи, таким чином, маску сартрівського Ореста (Філеба) в образі Дона Леона, та знижуючи трагічний пафос образу самого Ореста. Справа в тому, що кункейрівський Дон Леон насправді подорожує, щоб «подивитися світ, ... порівняти звичаї різних країн, вивчаючи театр кожної з них» [88, с. 153]. Звичайно, він позбавлений проблеми вибору та мотивації помсти, оскільки він є людиною, яка лише схожа на Ореста... Стосовно справжнього Ореста, як його змальовує автор у своєму творі, зазначимо, що він також здійснює подорож, мета якої – виконання ролі за задалегідь спланованим сценарієм. Орест Кункейро є персонажем, позбавленим свободи вибору. Єдине, що він може – лише відтягти час здійснення помсти. А коли він наважується на цей крок, щоб нарешті скинути із себе тягар та жити своїм власним життям, виявляється, що він запізнився на півстоліття. Парадокс цієї ситуації полягає в тому, що він, як герой трагедії, має ствердитися в ролі месника (в цьому полягає його ідентичність як театрального персонажа). Однак, ця роль складає лише одну частину його ідентичності, в той час як друга свідчить про те, що Орест водночас постає романтичним мрійником (улюблений образ Кункейро). З огляду на це, який би вибір не здійснив Орест, герой може ствердитися лише частково. Показовими в цьому випадку постають фінали двох проаналізованих нами текстів: тоді як Орест Сартра полишає місто як трагічний герой, що утвердився, персонаж Кункейро, так і не здійснивши своєї місії, остаточно себе втрачає.

Серед інших прикладів, що демонструють ігрову трансформацію сартрівського твору в романі Кункейро, можна виокремити такі: ув'язнення Іфігенії в башті (гіпертекст) як своєрідна реалізація наміру Егіста заточити в башту Електру

(гіпотекст); мотив очікування сестрами на свого брата, котрий має спільну мету – виконання своєї ролі, що нарешті подарує їм свободу. Щодо мотиву таємниці, котрий також простежується в обох текстах, зауважимо: таємниця Егіста в кункейрівському тексті – це адюльтер та злочинне вбивство царя Агамемнона, завуальовані в так званій «офіційній версії» для народу, створеної для облагородження образу царевбивці. У творі Сартра таємниця Егіста пов'язана не з самим фактом скоєння злочину (про нього всі знають), а полягає у введенні народу в оману під час влаштованого ним «свята мерців». Не зважаючи на ці відмінності, мета в обох царів є спільною – утримання влади над своїм народом.

Запропонований вище аналіз ігрової трансформації театрального твору Сартра в романі Кункейро можна було б продовжити: в даному гіпертексті існує ще велика кількість алюзій, що відсилають нас до його гіпотексту (персонаж Клітемнестри як невід'ємної частини образу Егіста; потрактування функції образу Електри, жерців, військових тощо). Оскільки всі вони демонструють подібний до вище наведеного принцип взаємодії текстів, пропонуємо розглянути ще один варіант гіпертекстуальних зв'язків в обраному нами творі.

Прикладом гіпотеатру в романі Кункейро може послугувати п'єса Лопе де Веги «Лицар із Ольмедо». Зберігаючи в загальних рисах оповідну форму написання, автор пропонує варіант ігрової інтерпретації комедії Лопе де Веги, що надає класичному твору бурлескного тону. Ідентифікація оригінального тексту Лопе з комедією, написаною персонажем Філоном, відбувається відразу. Посилання на назву «Лицар із Ольмедо» діє як чіткий знак читачеві, котрий з першої ж миті усвідомлює, що бере участь у маніпуляції текстом. За версією Філона, убивцями кабальєро (лицаря) не були ані Родріго, ані Фернандо, а сама Інєс (яка в кункейрівському тексті фігурує під ім'ям Ельвіра).

Зміни жанрово-стильового характеру твору Лопе очевидні: переведення персонажів у нижчій реєстр, тривіалізація фабули, що доходить кульмінації під кінець вистави (сцена покарання двох невинних в той час, як Інєс-Ельвіра кокетує з новими прихильниками) передбачає сильну деформацію тексту, що порушує образ твору, а в ширшому значенні – і його автора, що піддаються пародіюванню.

Цікавим аспектом в цьому випадку є введення в гіпертекст персонажу Клітемнестри, котра ще в дитинстві зіграла в цій п'єсі свою першу в житті роль – тіні, що попереджала лицаря про небезпеку: «Вона була в костюмі птаха, і, сидячи на гілці, виглядала дуже непогано; коли краса і гордість Ольмедо проїжджав під деревом, вона співала» [88, с. 140]. Дана епітеатральна ситуація (репрезентація ролі перед глядачами) одночасно демонструє ігрову трансформацію образу Клітемнестри в тексті Кункейро по відношенню до можливих гіпотекстів, в яких вона фігурує виключно як трагедійний персонаж.

Отже, здійснений вище аналіз концептів епітеатру, метатеатру та гіпотеатру в романі Кункейро, демонструючи яскравий приклад актуалізації трьох основоположних принципів театральної організації літературного (оповідного) тексту, засвідчує їх функціональну ефективність у художній реалізації текстуальної театральності як поетикальної характеристики роману, що актуалізується на різних рівнях міжтекстових зв'язків. Водночас він може бути доповнений ще одним аспектом театралізації кункейрівського твору, що діє за принципом дзеркальності і простежується як на рівні міжтекстових зв'язків (метатексти, інтертексти та паратексти), так і на образному рівні, репрезентуючи пошук ідентичності персонажів, виражений через інтерсуб'єктивну проблематику «Я – Інший». Аналіз даного аспекту постане предметом нашої уваги в наступному підрозділі.

3.3. Гра віддзеркалень у формах театралізації роману

У контексті сучасних літературознавчих підходів використання метафори дзеркала і пов'язаного з ним принципу дзеркальності все частіше стає предметом прискіпливої уваги у критиці самореферентності (саморепрезентації) літературного тексту. Визначення роману як дзеркала, поставленого, щоб відображати все впродовж життєвого шляху, що так виразно репрезентувало реалістичну модель світосприйняття, було переосмислене, зробивши об'єктом дзеркального відображення сам роман. Відповідним визначенням цього принципу в літературі і

мистецтві послуговував термін «*mise en abyme*», запроваджений Андре Жидом в 1893 р. Починаючи з 1950-х рр., критики і теоретики продовжують вивчення «*mise en abyme*» принагідно деконструкції, теорії ідеології, метакритики, психоаналізу та інших постструктуралістських теорій у намаганнях розкрити конститутивну лінгвістичну комунікацію, що стоїть за цим методом у тих випадках, коли він знаходить застосування в модернізмі, «новому романі» та постмодерністській критиці мистецтва.

Люсьєн Деленбах в опублікованому 1977 р. дослідженні «Дзеркальна оповідь: есе про «*mise en abyme*» пропонує своє визначення цього поняття: «будь-який аспект, вміщений у творі, який виявляє схожість із твором, що включає його в себе» [цит за 62, с. 279].

У театральному словнику П. Паві подибуємо декілька визначень терміну «*mise en abyme*» (в укр. перекладі – «обрамлення та його центральний елемент»): 1) як прийом, що полягає у розміщенні у творі (живопису, художньої літератури або театру) елементів, які відтворюють певні структурні особливості та аналогії... Відображення першого (зовнішнього) змісту твору в його центральній (внутрішній) частині є ідентичним, дзеркальним, помноженим або приблизним образом цього змісту; 2) «театр у театрі» як найуживаніша драматична форма центрального елемента обрамлення; гра актора, котрий виконує свою ж роль на сцені та ін.; відтворення слів або сцен, що резюмують основну дію; сцена, яку змонтовано на театральній сцені та яка відсилає до ілюзії її створення...; 3) у сучасних текстах уведення вставки як пояснення самотньої манери викладу, що розкриває проблематику творчості і самого процесу висловлювання; 4) саморепрезентація як один з випадків «дзеркальних ефектів тексту, коли текст цитує інший текст, самого себе і починає рухатися сам по собі». Отож, маємо справу з інтертекстуальністю замкненою на текст [27, с. 274].

Вищезазначене дозволяє окреслити коло проблем, пов'язаних з актуалізацією гри віддзеркалень як форм театралізації кункейрівського тексту. У першу чергу звернемося до дзеркального принципу подвоєння/роздвоєння реальності, що лежить в основі театральності як істотної ознаки гри. Адже гра, за визначенням Гейзінги, є

представленням чого-небудь, тобто «ставленням чогось перед очима» (очі як дзеркало). Посилаючись на борхесівську метафору «світ – це віддзеркалена гра», можна сказати, що театр як гра – це віддзеркалений світ. Перед нами виникає дихотомічний образ «світу-театру», в якому кожен з компонентів віддзеркалюють один одного. Застосовуючи цю метафору до кункейрівського тексту, можна сказати, що художній світ «Ореста» – це віддзеркалена гра самого автора, в основі якої – пошуки моментів виявлення змісту і цільності «Я» і світу, збігу задуму з втіленням, що виключає помилку або випадковість.

Враховуючи те, що світ, яким він постає у творі Кункейро, вибудовується за принципом тексту в тексті, можна говорити про постійну гру віддзеркалень: в романі подана авторська інтерпретація міфу про Ореста, що містить різноманітні інтерпретації цього міфу, здійснені різними персонажами твору, таким чином деконструюючи як першоджерело, так і його інтерпретації. У зв'язку з цим доречно згадати статтю Ю. Лотмана, присвячену аналізу інтертекстуального прийому «текст в тексті» в романі «Майстер і Маргарита». Дослідник наголошує на дзеркальності співіснування текстів в рамках романної оповіді: «Між двома текстами встановлюється дзеркальність, однак те, що здається реальним об'єктом, виступає тільки як викривлене відображення того, що саме здавалось відображенням» [97, с. 71]. Схожий принцип «кривого віддзеркалення» спрацьовує і в романі А. Кункейро, тільки з поправкою на плюралізм текстів, що відображуються.

Актуальним у цьому контексті є розгляд проблеми взаємозв'язку мистецтва і дійсності, пов'язаної з принципом дзеркальності. Ідея Ю. Лотмана щодо подвійності знакової природи художнього тексту, коли, «з одного боку, текст удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежне від автора, як річ серед речей реального світу; з іншого, він постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає. У цьому подвійному освітленні виникає гра у семантичному полі «реальність-фікція» [97, с. 69], своєрідно зреалізовується в кункейрівському творі. Філон-драматург пише п'єсу про Ореста, але вона залишалася незавершеною, оскільки Орест все не з'являється помститися за смерть батька. Виступаючи в якості хроніста, Філон начебто демонструє міметичний підхід наслідування мистецтвом

життя. Однак так здається лише на перший погляд, адже фінал трагедії всім давно відомий, і він уже відбувся в умовному світі ще задовго до того часу, коли розгортаються події в романі, тому від Ореста лише очікують дій за заздальгідь створеним сценарієм, тобто розкривається протилежний підхід – наслідування життям мистецтва. Ситуація ускладнюється тим, що реальність, якою вона постає в романі, є лише ще однією фікцією, викривленим відображенням іншої фікції, тому гра у полі «реальність – фікція» тут замінюється грою у семантичному полі «фікція – фікція», відтвореною за принципом дзеркальності текстів.

По-перше, майже кожен з «дійових осіб» твору має власний варіант сцени царевбивства та фінальної сцени помсти Ореста, які по-різному віддзеркалюють міфологічний сюжет та інші експліцитно або імпліцитно наявні в кункейрівському тексті гіпотексти.

По-друге, принцип віддзеркалення імплементований і в міжтекстових взаємозв'язках, що простежуються на рівні тексту та його метатекстів, з яких складається суцільний текст, репрезентуючи його у формі палімпсесту. В цьому зв'язку, нагадаємо, що всі інваріанти історії Ореста подаються у творі як сцени театральної вистави, які пишуться персонажами (Філон-драматург), програються ними (Філон-драматург, Дон Леон, Донья Інес), постають у їхній уяві (Егіст, Орест) та критично інтерпретуються (Евмон Фракійський), репрезентуючи, таким чином, гру в «театрі віддзеркалень» Альваро Кункейро.

В основі текстових віддзеркалень у кункейрівському творі лежить тема очікування Ореста, що знаходить своє вираження в різних метатекстах, пов'язаних з лініями трьох головних персонажів твору: Егіста, Іфігенії та Доньї Інес, з яких дві останні, окрім головної теми, демонструють гру віддзеркалень на рівні мотивів кохання, вічної юності та цноти, а лінія Егіста, опосередковано віддзеркалюючись в історії Тирана (персонаж, з яким зустрічається Орест на шляху до Мікен), паралельно розгортає мотив помсти. На структурному рівні ці три лінії дзеркально відображені в різних частинах твору: лінія Іфігенії (I частина) віддзеркалюється в лінії Доньї Інес (IV і частково II частини), а лінія Егіста (II частина) відображається в лінії Ореста (III і, частково, I частини). Зауважимо, що кожна з цих ліній має своє

автовіддзеркалення у відповідній кожному з персонажів частині роману. Розглянемо декілька прикладів.

У третій частині роману, головним героєм якої постає Орест, розробляється, подібний до гамлетівського, мотив помсти пасинка своєму вітчиму. Втілений він у розповіді персонажу Тирана, з яким зустрічається Орест по дорозі до Мікен. Тиран розповідає принцові історію помсти своєму вітчиму за те, що той став коханцем його матері й убив батька, а згодом став коханцем і його (Тирана) сестри. Дзеркальним відображенням Егіста в цьому метатексті постає вітчим Тирана, відповідно сам Тиран віддзеркалює Ореста (натяк на можливе перетворення Ореста на тирана після скоєння злочину). Стосовно ж Егіста, цікавою в цьому випадку постає інтерпретація образу дзеркала, а точніше дзеркал, на рівні якої дублюється тема очікування злочинцями (Егітом та вітчимом Тирана) своїх месників.

У пролозі до другої частині роману йдеться про те, до яких заходів вдається цар Егіст, щоб уникнути прихід небажаного гостя: «Під приводом вивчення квадратури Місяця Егіст повісив у всіх залах та приймальних дзеркала; продавці завжди завіряли його, що їх товар наділений магiчними властивостями, але обiцянки виявлялися пустою балаканиною: коли цар хотiв побачити обличчя зрадникiв, на поверхнi скла нiякого зображення не з'являлось» [88, с. 156]. Цей епiзод знаходить своє дзеркальне відображення в метатексті Тирана як ще один можливий варіант фінальної сцени помсти: «В той час він прогулювався залом, розглядаючи своє відображення в семи дзеркалах... Я вистрелив з лука, але помилився: стріла полетіла не в нього, а в одне з віддзеркалень. Вітчим повернувся, побачив мене і розсміявся... Згодом почервонів, його обличчя стало серйозним, погляд замер на мені, він зробив крок в бік і впав замертво...» [88, с. 212]. Наведені приклади, з одного боку, демонструють оманливість захисних властивостей дзеркала, оскільки ані в першому, ані в другому випадках вони не стали царям-злочинцям в нагоді, а з іншого, – символізують неминучість розплати за скоєний злочин. Другий текст також віддзеркалює тему двійництва, розкриту О. Вайлдом у «Портреті Доріана Грея», трансформуючи таким чином свій імпліцитний гіпотекст.

Зауважимо, що образ дзеркал та їх «злих жартів» з героями дублюється в історії Іфігенії та самовіддзеркалюється в двох метатекстах, представлених в першій та четвертій частинах твору. В третьому розділі першої частини роману офіцер Еусебіо в розмові з човнярем Філіпо розповідає про принцесу Іфігенію, котру царі заточили в башті, щоб вона не змогла виконати свою місію, коли з'явиться Орест: «Донья Іфігенія живе в новій башті палацу – дверей там зовсім немає... Принцеса може їздити вгору і вниз в спеціальному кріслі з дзеркалами» [88, с. 127]. В епілозі, що завершує четверту частину роману, автор наводить декілька варіантів завершення історії Іфігенії, один з яких належить драматургу Філону і видається автору найпривабливішим. Згідно з версією Філона, дзеркала поглинули принцесу, перетворившись з її друзів, в яких інфанта шукала порятунку від самотності, на її підступних ворогів-вампірів. Цей епізод виразно репрезентує також тему руйнації особистості, матеріалізуючи метафору «втрати свого власного «Я» героями під час автодіалогу, на чому ми окремо зупинимось нижче, аналізуючи образ Ореста.

Повертаючись до теми очікування та її відтворення в романі Кункейро, варто звернути увагу ще на дві сюжетні лінії, у яких актуалізований принцип дзеркального подвоєння текстів. Це історії принцеси Іфігенії та Доньї Інес, котрі, окрім зазначеної теми, дублюють ще додаткові мотиви: кохання, вічної юності та цноти.

Історія Іфігенії представлена в першій частині роману в декількох метатекстах: розповідь офіцера Еусебіо, пророцтво авгура Селедоніо та п'єса Філона-драматурга, в якій Іфігенія фігурує як театральний персонаж, роль якого розігрує сам драматург, створюючи свою п'єсу. Кожен із вказаних метатекстів, дублюючи тему очікування, акцентує увагу на якомусь одному з трьох мотивів. В бесіді офіцера Еусебіо з човнярем Філіпо розкривається тема вічної юності принцеси як необхідної умови помсти та доказу того, що відплата може здійснитися в будь-яку мить: «Інфанта знає, що для здійснення бажання вона має залишатися молодою...Пророцтва говорять: прекрасна сестра, якщо така є, в розквіті ніжної юності вийде назустріч меснику, котрий з'явиться в сутінках» [88, с.128].

Пророцтво авгура Селедоніо (розділ IV) дублює мотив вічної юності Іфігенії, інтерпретуючи тему очікування принцесою свого брата не стільки в якості месника,

скільки прекрасного лицаря із середньовічних легенд. Таким чином, розкривається ще один мотив, пов'язаний з темою кохання, і який знаходить своє вираження в тому, що інфанта постійно відхиляє освідчення своїх прихильників, очікуючи на свого принца. У розмові авгура з Доном Леоном, останній, зацікавлений можливим розвитком подій, озвучує навіть сцену зустрічі Іфігенії з лицарем: «Вона б підійшла до голубника й почала б роздивлятися мене в сутінках, але при першому співі півня сумніви б розсіялися: «Ні, це ще не Орест»...» [88, с. 134].

У розділі VI першої частини роману історія Іфігенії дзеркально відображається ще в одному метатексті, представленому у вигляді процесу створення п'єси (чергування оповідного і театральних текстів, котрі віддзеркалюють один одного). За версією Філона-драматурга, сцена очікування Іфігенією на Ореста інтерпретується як відверте бажання принцеси пізнати перше кохання і нарешті втратити свою цноту: «Чи приречено мені зустріти його та сховати в своїй спальні? А якщо то не мій брат? У великих трагедіях часто бувають помилки! О, краще б мені, бідній горлиці, біля джерела в тіні маків пізнати кохання! О, хто зірве квітку моєї цноти!» [88, с. 143].

Цей епізод, демонструючи деміфологізацію класичного сюжету та образу Іфігенії, може слугувати поясненням того, чому очікуваний фінал не знаходить своєї реалізації. Однією з причин, на нашу думку, є те, що Іфігенія, якою її змальовує автор в своєму творі, швидше нагадує персонаж середньовічної легенди або лицарського роману, аніж античної трагедії. Згідно з законами лицарського жанру, зустріч закоханих може так ніколи й не відбутися, герої можуть померти, навіть жодного разу не зустрівшись з об'єктом свого кохання.

Лінія Іфігенії, в свою чергу, віддзеркалена в історії Доньї Інєс, котрій повністю присвячена четверта частина книги. Цей метатекст, поданий у формі декількох театральних інтермедій, написаних Філоном-драматургом, котрі читає персонаж цар Евмон Фракійський під час свого повернення додому, як і історія Іфігенії, також заснована на чергуванні оповідного і театральних текстів. Однак на відміну від попереднього, перед читачем зображено процес читання вже створеного, завершеного тексту.

Уведення лінії Доньї Інєс передбачає радикальний поворот курсу оповіді. На думку Роберта Спаєрса, Донья Інєс репрезентує прихід нової інтертекстуальної моделі, взятої з роману Асоріна «Донья Інєс», завдяки якій спостерігаємо протиставлення сучасного роману і класичного твору Есхіла. Донья Інєс демонструє свою самосвідомість в якості суто лінгвістичної істоти, що, на думку Спаєрса, символізує найсучасніший підхід в побудові метатексту: «На перший погляд, розділ «Людини, яка була схожа на Ореста», присвячений Доньї Інєс, здається художньою невдачею; він з'являється, щоб зруйнувати структурну та тематичну єдність твору. Однак, на мою думку, навпаки, його можна розглядати як невід'ємну складову, котра забезпечує художню цілісність роману. Поява Доньї Інєс в романі про Ореста репрезентує собою виклик літературним зразкам; вона є персонажем сучасного роману, котрий входить у світ грецької класики. Через її роль як порушниці, разом з її самоусвідомленням своєї лінгвістично-художньої онтології, Донья Інєс демонструє реалізацію бунту, котрий інші персонажі неспроможні здійснити. Фактично, знакова функція Доньї Інєс вказує на художню свободу» [283, с. 70]. Враховуючи цю інтерпретацію, слід також вказати й на те, що Донья Інєс відсилає не лише до персонажа роману Асоріна, але й до класичної героїні міфу про Дон Хуана, адже вона фігурує в романі як персонаж театральної п'єси. Однак, у будь-якому випадку, її інтертекстуальний зв'язок із романом Асоріна не викликає жодних сумнівів.

На рівні метатекстових зв'язків роману Кункейро, лінія Доньї Інєс виконує функцію дзеркального подвоєння лінії Іфігенії, що підтверджує думку Спаєрса про зв'язок цього метатексту з основним текстом твору.

Вперше ми дізнаємося про існування Доньї Інєс ще в другій частині роману. Про неї згадує сірієць Рахел під час зустрічі з Егістом та Евмоном Фракійським. Егіст продовжує опосередковано знайомити свого фракійського гостя з цією пристрасною графінею, згадуючи її повне ім'я – донья Інєс де лос Аморес, що репрезентує основний мотив, пов'язаний з цим персонажем, оскільки її прізвище означає Кохання. Егіст повідомляє її вік і причину її дивної поведінки: «Тридцять п'ять або більше, але вона чудово збереглась, і на вигляд їй можна дати

п'ятнадцять... любовні марення почались у Донї Інєс того дня, коли вона уявила, що Орєст, убивши мене, сховається в її башті, а вона повинна чекати його біля воріт своїх володінь... З тих пір графиня бачить в кожному незнайомому подорожньому свого коханця і готова віддатися, правда, лише на словах, кожному юнакові, що приїхав здалеку...» [88, с. 195]. Вищезазначені риси Донї Інєс репрезентують як основну тему (очікування Орєста), так і мотиви (кохання, вічна молодість та цнота), що пов'язують лінію графині з лінією Іфігенії, демонструючи, таким чином, дзеркальне відображення останньої. Подальше розгортання згаданих мотивів відбувається вже в останній частині твору, знаходячи гротескне, в дусі есперпентос Вальє-Інклана та поетики театру абсурду, вираження.

Ще одне питання, на якому варто зупинитися, розглядаючи «театр віддзеркалення» в романі «Людина, яка була схожа на Орєста», безпосередньо пов'язане з попереднім, і стосується принципу подвоєння, але вже не на структуротворчому, а на образному рівні. Ю. Лотман зазначає, що «літературним адекватом мотиву дзеркала є тема двійника. Подібно, як задзеркалля – це дивна модель звичайного світу, двійник – відчужене відображення персонажа. Змінюючи за законами дзеркального відображення (енантіоморфізму) образ персонажа, двійник постає поєднанням рис, що дають змогу побачити їхню інваріантну основу, і зсувів..., що створює поле широких можливостей для художнього моделювання» [97, с. 69]. Цей підхід наводить нас на думку про театралізацію теми двійника в літературі, адже визначення Ю. Лотманом образу двійника як «відчуженого відображення персонажа» відразу викликає асоціацію з принципом акторської гри в театрі, коли персонаж постає відстороненим відображенням актора, відтворюючи різноманітні схеми взаємозв'язку «Я» та «Іншого». Розглянемо даний аспект у кункейрівському творі.

Сама назва твору «Людина, яка була схожа на Орєста» вже містить в собі дзеркальне подвоєння в семантичному полі «Я – Інший». У даному випадку слово «людина» постає «Іншим» (а в іспанському оригіналі перед словом «*hombre*» стоїть неозначений артикль «*un*», тобто якась людина) по відношенню до «Я» Орєста, а відтак передбачає амбівалентність принципу віддзеркалення, адже, з одного боку,

Орестом потенційно може бути будь-яка людина, наділена схожими з ним рисами (прийом подвоєння), а з іншого, – це може бути лише віддзеркалення персонажа, а не сам персонаж (прийом роздвоєння). Це підтверджується на паратекстуальному рівні епіграфом до твору, взятим з «Орестеї» Есхіла, який вказує на те, що віддзеркаленням Ореста може бути тільки сам Орест.: *«– Там прийшла людина, яка схожа на Ореста. – На Ореста схожий лише Орест. – Значить, прийшов Орест».*

На образному рівні це зреалізовується через наявність в романі двійників Ореста, так званих «псевдо-Орестів», які постають лише в якості різних аспектів дзеркального відображення одного персонажа, до того ж відображення театралізованого, оскільки кожен з двійників Ореста постає в очах інших як справжній Орест, а відтак і сам на якусь мить перетворюється на нього, про що свідчать рухи, жести, промови, до яких вдається актор, граючи роль персонажа перед глядачами. У цій ситуації помноження віддзеркалень, цілісність персонажу піддається руйнації і призводить до втрати ним власного «Я»: дзеркало поглинає людину у світ задзеркалля, залишаючи натомість її невиразний відбиток, тінь. У романі є епізод, коли один з двійників Ореста, дон Леон (зоонім Ореста: ключова фраза – «в місто входить Лев») у спілкуванні з офіцером іноземного відомства сеньйором Еусебіо промовляє: «Якби всі, кого ви вважали Орестом, виявлялись би ним, бути Орестом не мало б ані найменшого сенсу» [88, с. 154]. Дана фраза є своєрідним пророцтвом щодо втрати власного «Я» самим Орестом. Незважаючи на те, що кожен з псевдо-Орестів, так і не виявився справжнім Орестом, Орест втратив себе, оскільки кожне з його віддзеркалень увібрало в себе по частинці його самого, як дзеркало вбирає відображення, зафіксувавши його на амальгамі, за яку відображення поступово проникає і створює свій власний, схожий на реальний, але зовсім особливий світ. Метафорою такого світу в романі є образ кришталевої кулі, в середині якої фігурки зображували сцену появи Ореста і смерті Егіста і Клітемнестри, сцени, якій так і не судилося відбутися у житті Ореста в художньому світі роману Кункейро. Герой побачив цю дивовижну іграшку вже наприкінці твору, коли нарешті прийшов до міста, де його ніхто не впізнає і навіть не запитує його ім'я. Ця кришталева куля раніше належала міському драматургу, котрий замовив її у

якогось майстра, щоб хоча б у такому варіанті, але мати фінал історії Ореста. Орест не міг відвести очей від тієї сцени всередині кулі, яка до того ж покривалася сніжинками, коли кулю похитували, і бачив там своє відображення: «...сніжинки осеребрили золотисте волосся Ореста, так що воно стало точнісінько таким, яким було в нього зараз... Починалась хуртовина. Сніжинки кружляли дрібні-дрібні – точно так, як в кришталевій кулі. Великі сльози покотилися по щокам принца. Ніколи не жити йому в рідному місті. Навік залишиться він сумною тінню, загубленою серед безкінечних доріг. Ішов сніг» [88, с. 260–261]. Фінал роману демонструє, що процес поглинання дзеркалом персонажа відбувся, герой перейшов у інший, задзеркальний простір, перетворившись на власну тінь, що загубилася у безкінечній грі дзеркальних відображень.

Водночас епізод зі скляною кулею нагадує ситуацію «людини перед дзеркалом» за М.Бахтінім, коли в дзеркалі особистість бачить не себе, але 1) обличчя, яке «Я» має намір показати «Іншому» (у нашому випадку, обличчя, яке «Я» має намір показати «собі як Іншому»); 2) реакцію на нього «Іншого» (реакція Ореста – захоплення); 3) реакцію на реакцію «Іншого» («себе як Іншого» – одивнення Ореста). Ця тріада, що закриває Я від себе, і є схожою з триединою структурою театральної гри за Брехтом, дозволяє говорити, що в присутності дзеркала людина не позбавляється від самотності, але поглиблює її: в дзеркалі відбувається хибна об'єктивація і насильна корекція автообразу, що склався в пам'яті «Я». Дзеркало подає «Я» принципово чуже обличчя.

У цьому зв'язку, видається доречним провести аналогію віддзеркалення у романі Кункейро зі скульптурами американського митця постмодернізму Р.Смітсона. Його «Енантіоморфні кімнати» – порожня скриня зі складною грою дзеркал усередині, що запрошує глядача зазирнути в дзеркало. Але замість побачити там самого себе, він бачить лише відображення інших дзеркал і нічого більше. Наша присутність, яку ми сподівалися побачити у дзеркалі, була замінена її відсутністю. Подібний принцип спрацьовує і з персонажем Ореста: скільки б він не вдивлявся у дзеркало свого життя, все, що він там побачить, будуть лише віддзеркалення того, герметизованого в кришталевій кулі відображення, що розірвало всі ознаки схожості

з його власною реальністю, окрім осрібленого снігом волосся (іронія долі), а можливо, й ніколи їх не мало. Адже всі двійники Ореста в романі – це віддзеркалення не цього, «справжнього» Ореста, яким він постає у Кункейро, а того, що давно відійшов у міфологічне дзеркало світу. Тому, повертаючись до епіграфу, також простежуємо дзеркальну гру: епіграф начебто віддзеркалює сам себе в романі і може бути перефразований таким чином: *«Там прийшов Орест. – Але ж та людина не схожа на Ореста. – Значить, на Ореста не схожий і сам Орест»*.

Отже, концепт дзеркала та пов'язана з ним гра віддзеркалень, що актуалізуються в поетиці роману як на рівні міжтекстових зв'язків, так і на образному рівні, виявилися ефективними у розширенні меж семіотизації та театралізації кункейрівського тексту.

Висновки до розділу 3

Роману видатного іспанського письменника Альваро Кункейро «Людина, яка була схожа на Ореста» належить важливе місце в іспанській інтелектуальній прозі другої половини ХХ століття. Творча манера Кункейро визначена послідовним інтересом автора до театру, спорідненістю його прози з усною літературною традицією, бажанням експериментувати з літературними жанрами, і цей твір є яскравим прикладом оприявлення різних форм театралізації в контексті постмодерністської концепції гри (жанрова контамінація, бартівський концепт «смерті Автора», інтертекстуальність, пародія, перелік, колаж та ін.) (3.1.). Художня реалізація зазначених засобів постмодерністської поетики й естетики, в свою чергу, сприяє театралізації кункейрівського твору на рівні автор – текст – читач, перетворюючи їх на співучасників театральної комунікації, що актуалізується в межах літературної «вистави» в романі А. Кункейро.

Театралізація романної форми, що здійснюється за рахунок інтерполяції в оповідний текст театральних п'єс, а також драматизованих діалогів, дала підстави говорити про театральність кункейрівської прози, уможлививши стосовно його романістики й аналізованого твору зокрема дієвість терміну «театральний роман».

Використання переліку як однієї з форм інтертекстуальності також зумовлює театральний характер прози галісійського письменника-постмодерніста. З одного боку, про це говорить властива драматургічним творам назва поданого автором переліку – «Дійові особи», а з іншого, – його розміщення в кінці кожного твору, що нагадує фінал театральної вистави, коли на сцену виходять усі задіяні в ній персонажі. Функціональне навантаження колажу в контексті театралізації художнього простору в прозових текстах Кункейро, полягає у репрезентації різноманітних технічних засобів (декорації, костюми, реквізит, постановочна техніка тощо), що створюють, умовно кажучи, сценографію кункейрівського «театру» в межах романної оповіді. Відповідно до цього, весь твір можна розглядати як виставу, що розігрується перед очима глядача-читача. Особливої уваги серед засобів театралізації кункейрівського твору набуває актуалізація таких принципів

театральної організації літературного метатексту, як епітеатр, метатеатр та гіпотеатр (3.2).

Актуалізація першого із трьох концептів, визначених іспанським дослідником А.Р. Лопесом-Васкесом, простежується в тексті Кункейро на декількох рівнях. По-перше, це стосується організації структури метатексту, що здійснюється за допомогою прийому «тексту в тексті». Це в свою чергу зумовлює трансформацію романного персонажу в театральний, засвідчуючи акт театральної репрезентації: персонажі роману водночас постають героями як театральних п'єс, що, таким чином, театралізує їх власне життя (Егіст, Клітемнестра, Іфігенія, донья Інес) так і акторами, котрі грають ролі, передбачені, умовно кажучи, сценарієм цих п'єс. По-друге, приклади актуалізації цього концепту можна віднайти в самому оповідному тексті (епізоди, що демонструють акторську гру чи то намір її здійснити перед експліцитно або імпліцитно наявною публікою). Театральна репрезентація в даному випадку здійснюється персонажами як у реальній, так і в уявній формах, що забезпечує подвійний вимір феномену «епітеатру» в романі Кункейро (3.2.1).

Художня реалізація концепту «метатеатр» здійснюється за рахунок того, що всі епітеатральні ситуації вводяться в тканину оповідного тексту не прямо, подаючи безпосередньо театральний текст (текст вистави), а супроводжуються коментарем з боку їх безпосередніх учасників (автором-драматургом чи то актором-виконавцем), таким чином репрезентуючи нам творчий процес театральної гри (3.2.1).

Реалізація останнього концепту, визначеного як «гіпотеатр», в романі Кункейро простежується на рівні міжтекстуальних зв'язків (паратексти, гіпертексти, інтертексти тощо), що встановлюються, з одного боку, між оповідними гіпертекстами (основний текст роману) та їх театральними гіпотекстами («Орестея» Есхіла, «Мухи» Сартра тощо), а з іншого, – театральними гіпертекстами (вставні п'єси драматурга Філона та Філона Молодшого) та їх театральними або оповідними гіпотекстами («Лицар з Ольмедо» Лопе де Вега, «Орестея» Есхіла, роман Асоріна «Донья Інес» тощо) (3.2.2).

Аналіз вищезазначених концептів засвідчує їх функціональну ефективність у художній реалізації текстуальної театральності як поетикальної характеристики

роману, що актуалізується на різних рівнях міжтекстових зв'язків. Це, в свою чергу, приводить до осмислення концепту дзеркала та пов'язаної з ним гри віддзеркалень як ще однієї форми театралізації літературного твору, що зреалізовується як на рівні міжтекстових зв'язків (метатексти, інтертексти та паратексти), так і на образному рівні, репрезентуючи пошук ідентичності персонажів, виражений через інтерсуб'єктивну проблематику «Я – Інший» (3.3).

Таким чином, всі вищезгадані форми театралізації роману А. Кункейро «Людина, яка була схожа на Ореста» виявилися важливими у розкритті специфіки театральності кункейрівського твору та його інтелектуального потенціалу серед яскравих прикладів іспанської літератури постмодернізму.

РОЗДІЛ 4

ВЗАЄМОДІЯ КОМУНІКАТИВНОГО ТА ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСІВ У
РОМАНІ Х.МАРСЕ «ДВОМОВНИЙ КОХАНЕЦЬ»

Творчість Хуана Марсе (1933р. народження) займає особливе місце в контексті іспанської інтелектуальної прози 2-ї половини ХХ століття. На відміну від Г. Торренте Бальєстера та А. Кункейро, що репрезентують «покоління 1936 року» в іспанській літературі, Х. Марсе починав серед так званого «покоління п'ятдесятих». Він є представником «Барселонської школи», з якої вийшли й такі відомі літературні постаті як Васкес Монтальбан, Хуан Гойтісоло, Хайме Хіль де Бьедма, Карлос Барраль, Хуан Гарсія Ортелано, Едуардо Мендоса та ін.

Письменник став лауреатом багатьох національних і міжнародних премій, серед яких можна виокремити: Національну Мексиканську Премію у сфері романістики (1973), Премію Планета (1978), Європейську Премію з літератури (Aristeión) (1994) тощо. У 2008 році Марсе став володарем Премії Сервантеса – найпрестижнішої нагороди у галузі літератури іспанською мовою, яку більшість сприйняла як визнання досягнень усіх письменників цього блискучого покоління.

Творчий спадок Марсе-романіста нараховує чотирнадцять романів, написаних за період з 1960 – по 2011 роки, більшість з яких була перенесена на театральну сцену та екранізована видатними кінорежисерами країни (Вісенте Аранда, Фернандо Труеба, Гонсало Ерральде). Дія більшості його творів розгортається у повоєнні десятиліття доби франкізму у барселонському кварталі Гінардо, де виріс сам письменник, та в інших, близьких до нього кварталах. У своїх романах Марсе зосереджується на проблематиці моральної, соціальної та культурної деградації у повоєнній Іспанії, розкриває проблеми, класової нерівності, ностальгії за минулим, втраченого дитинства, особистої та колективної пам'яті, культурної та особистої ідентичності тощо. Його письменницька манера відзначається іронічною грою, нерідко – сарказмом, а інколи й жорсткою сатирою, що доходить до карикатурності.

Визначаючи творчий метод письменника, необхідно враховувати історичний, соціокультурний та літературний контексти тих періодів, в яких створювалися ті чи інші романи. На початковому етапі, що охоплює період кінця 1950-х – першої половини 1960-х років, розвиток оповідної манери Марсе відзначений впливом літератури соціального реалізму п'ятдесятих років ХХ ст. Другий період творчості письменника (кінець 1960-х – 1970-і роки) пов'язаний з пошуками експерименту у романному жанрі, засвідчивши інтелектуальне оновлення роману в іспанській літературі. У цей час Марсе поступово змінює манеру оповіді, тяжіючи до суб'єктивізму, різноманітних авангардистських технік, притаманних іспанському експериментальному роману з його сюжетною фрагментарністю, відвертою філософічністю і психологічним заглибленням, насиченістю художніми ремінісценціями, створенням підтексту, вимогою від читача асоціативного мислення тощо. Зауважимо, що всі ці ознаки яскраво простежуються у творах, написаних не лише в так званій «час розквіту» експериментального роману, що припав на сімдесяті роки ХХ ст., а й характеризують всю подальшу творчість письменника.

У період 1980-х – 1990-х років Марсе вдосконалює свою оповідну техніку, все частіше вдаючись до ігрових засобів оповіді, притаманних літературі постмодерністського спрямування. Зокрема, про це свідчить підсилення іронічного, пародійного, театрального аспектів оповіді, використання техніки «метатексту» та інших інтертекстуальних прийомів, що, в свою чергу, сприяє актуалізації заданої темою дисертації проблематики.

З огляду на це, за об'єкт дослідження було обрано один з романів Марсе зазначеного періоду – «Двомовний коханець», що, на нашу думку, демонструє яскравий приклад актуалізації театрального-ігрового чинника у прозі письменника. В основі роману лежить наскрізна для всієї творчості Х. Марсе проблема втрати та пошуку власної ідентичності. Провідну роль у контексті розкриття цієї проблематики відіграє взаємозв'язок театрального та комунікативного дискурсів, що простежується завдяки актуалізації різноманітних моделей та видів комунікації (культурна, мовна, соціальна, психологічна тощо) у формах театралізації художнього простору роману.

4.1. Театралізація комунікативного дискурсу як засіб культурної деміфологізації

Художня генеза роману «Двомовний коханець» становить близько семи років з моменту виникнення першої ідеї, що згідно зі словами самого автора, відбулось приблизно в 1983 р. під час розмови з психологом Розою Сендер: «Роза переповіла мені історію одного свого пацієнта, котрий страждав на шизофренію: він був каталонцем з суто каталонської родини, однак одягався, розмовляв й повадився як справжній чарнего³: носив бакенбарди та капелюх з широкими крисами, тісні жакети та брюки, черевики на високих підборах, й любив усе андалуське. Відтоді в мені закарбувався образ цього чоловіка, котрий бажав стати іншим, змінити мову, зовнішність й таким чином свою ідентичність. Образ цей став настільки невідступним, що заповнив собою весь роман» [цит. за 280, с. 2]. Наведена цитата засвідчує момент «народження» протагоніста роману «Двомовний коханець» Хуана Мареса – людини, чия самотність та відчай, поставши предметом зображення в першій частині роману («Мое життя стало лайном», – зізнається Марес в одному зі своїх зошитів), у другій призведуть до повного перевтілення героя в іншу особистість, яка поступово витіснить первинне «Я» героя, перетворивши його на «Іншого».

Розповідаючи історію втрати та пошуку власної ідентичності героєм, автор водночас критикує політику культурного оновлення Каталонії 80-х років ХХ століття, пропонуючи свій, почасти іронічний та в'їдливий, погляд на «особливі культурні та життєві обставини, які формують двомовну спільноту нашої Барселони», що контрастує з загальноприйнятим образом каталонсько-іспанського суспільства [201, с. 213].

У цьому сенсі роман «Двомовний коханець» відіграє роль своєрідного демістифікатора, як розуміє цей термін Стейсі Долгін: «йдеться про показ того, як соціальна міфологія проникає у колективну свідомість, уможливаючи сприйняття інтересів класу буржуа (і соціальної верхівки) в якості природного й постійного

³ Так називали в Каталонії емігрантів з південних провінцій Іспанії: Мурсії та Андалусії

світового порядку. Роман деміфологізує соціальні міфи, роблячи їх видимими, деконструюючи їх з метою остаточної руйнації» [208, с. 11]. В романі Марсе спроба деконструювати каталонські міфи здійснюється на теренах культурної ідентичності за рахунок актуалізації створеної автором у творі концепції театральності, що виявляє себе у різних формах комунікації.

Літературний критик Жоан-Луїс Марфані у праці «Культура каталонізму» [245] показує, як каталонці кінця XIX ст. визначають свою культурну ідентичність, вдаючись до певних типів поведінки або вигадуючи традиції, котрі б символізували Каталонію і все те, що можна з нею ідентифікувати. До них можна віднести: інституціоналізацію Дня Каталонії – 11 вересня 1895р.; прапор з чотирма поперечними смугами; туризм, хоровий спів, сардани; каталонська мова тощо. Всі зазначені аспекти, від святкування дня Каталонії до мови, мали б створити уявлення про каталонську ідентичність, що пов'язувала б каталонців з їх незмінною сутністю. Як слушно зауважує дослідник творчого доробку Хуана Марсе Стюарт Кінг, «одним з головних об'єктів сатири Марсе в «Двомовному коханці» постала ця одержимість демонстрації каталонськості кожного пересічного» [239, с.2].

«Двомовний коханець» більшою мірою, ніж будь-який з інших романів Марсе, містить величезну кількість посилок на культурні аспекти Каталонії. На думку дослідника, без знання каталонської культури неможливо проникнути в глибини творів Марсе: «Якщо в романах, що передували «Двомовному коханцеві», знання каталонської культури було необхідним, для розуміння цього твору воно стає просто обов'язковим, оскільки сам автор проголосив, що метою його створення було «розважитися, висміюючи процес мовної нормалізації в Каталонії, спробу автономного уряду зробити каталонську мовою більшості, надати їй першочергового статусу у всіх сферах діяльності каталонського суспільства» [239, с. 2]. Задля досягнення своєї мети, автор насичує свій роман каталонськими культурними символами. В результаті роман являє собою гротескную сатиру, котра аж ніяк не відповідає точному відображенню дійсності, як і не претендує на правдиве відтворення мовної ситуації в Каталонії. Вона спрацьовує завдяки

гротескно перебільшеному зображенню типових, характерних ознак як каталонців, так і іспаномовних іммігрантів «чарнего».

Вище зазначене, акцентуючи увагу на культурній, соціальній та мовній ситуації, що склалася в сучасній автору Барселоні, дозволяє окреслити коло проблем, пов'язаних з розгортанням основної теми роману.

У першу чергу, це стосується проблеми мовної комунікації білінгвів, про що яскраво свідчить як назва твору, його автор (каталонський письменник, що пише свої твори іспанською), так і його змістовне наповнення. По-друге – проблеми автокомунікації, що, за Ю. Лотманом передбачає трансформацію свого власного «Я» через «Я» «Іншого», що постає як додатковий код і в процесі декодування надає нового змісту первинному «Я» героя, сприяючи, таким чином, його повному перевтіленню.

Розглядаючи перший із зазначених типів комунікації, доречним, на нашу думку, є посилання на запропоновану російським мовознавцем О. Бурикіним класифікацію типових ситуацій мовної комунікації білінгвів, актуалізація яких здійснюється у таких театралізованих формах, як: «ритуал», «вистава», «балаган» та «карнавал». У контексті нашого дослідження особливої уваги заслуговують такі з визначених дослідником типи мовної комунікації білінгвів, як «ритуал», «карнавал» та «вистава», оскільки їх актуалізація чітко простежується в художньому світі роману.

Отже, події в романі розгортаються на фоні вуличного життя космополітичної Барселони (провінція Каталонія) у 80-х роках ХХ ст. Каталонська мова на цей час, вже звільнена від репресувань режиму Франко з його політикою насадження єдиної мови іспанської (кастильської), перестала бути тільки етнічною і набула статусу офіційної мови провінції. Тому в таких космополітичних містах як Барселона активно культивується каталонська мова у всіх сферах людської діяльності: функціонують організації мовного планування, які допомагають іспаномовним жителям Каталонії з перекладом документів, вивісок та написів каталонською мовою тощо. Спираючись на характеристику мовної комунікації білінгвів, можна

сказати, що Каталонія демонструє той тип комунікативної ситуації, визначений дослідником як *«карнавал»*.

Цей тип ситуацій спілкування білінгвів викликаний до життя такими змінами в суспільстві, як законодавча зміна статусу однієї з мов, що в одних випадках формально зрівнює мови в правах, в інших випадках (це стосується ситуації в Каталонії) змінює їх статус на протилежний. Фактичний комунікативний статус мов, комунікативні навички та стереотипи тих людей, що спілкуються в цій ситуації, залишаються попередніми, але уявлення про «високе» і «низьке», бажане і засуджуване в процесі комунікації змінюються на свої протилежності. Таким чином, якщо білінгви (каталонці в даному випадку) до прийняття законодавчого акту про державну мову надавали перевагу спілкуванню функціонально другою мовою, то зараз вони в цих же ситуаціях офіційного спілкування будуть спілкуватися функціонально першою мовою, статус якої довгий час вважався зниженим. Ознаками таких ситуацій виступають повноцінність комунікації, масове зрушення цінностей та зміна мовленнєвого амплуа. А метафоричним визначенням такої ситуації є *«карнавал»*, в якому беруть участь всі без винятку, і де більшість учасників виступає, з лінгвістичної точки зору, як *«переряджені»* [35, с. 275]. Це, в свою чергу, суголосить ідеям Бахтіна, згідно з якими карнавал і карнавалізація перевертають світ, демонструючи його амбівалентність, невизначеність та іншість стосовно тих надбань культури, що передбачають єдність і порядок. У романі Марсе цей тип мовної комунікації демонструють мешканці Барселони, які є каталонцями за походженням.

Іншим типом комунікативної ситуації, що простежується в художньому світі роману Марсе, постає *«ритуал»*. Під *«ритуалом»* мається на увазі такий вид комунікації білінгвів, коли вибір мови зумовлюється не мовною компетенцією, а суто зовнішніми причинами: офіційність обстановки, статус мовників, зрозумілість чи незрозумілість мовлення тих, хто говорить для аудиторії. В цій ситуації комунікація білінгвів буде підпорядкована прийнятим загальнокультурним понадетнічним закономірностям, і метафорично визначається як *«ритуал»*, оскільки виявляє риси, властиві ритуалам як культурному явищу [35, с. 275]. У нашому

випадку цей тип комунікації демонструють теперішні мешканці Барселони, так звані чарнего, які емігрували з південних провінцій Іспанії, таких як Мурсія та Андалусія.

Слід зазначити, що в контексті роману Хуана Марсе ці два типи мовної комунікації створюють той комунікативний простір, в якому буде розгортатися третій тип комунікативної ситуації білінгвів, визначений теоретиком як «*вистава*». У цьому випадку кожен з учасників ситуації начебто грає свою власну роль, не прагнучи до стандартів «високого», але навмисно орієнтуючись на уявлення про «низьке» в комунікації. В таких ситуаціях зазвичай підсилюється емоційно-експресивне забарвлення комунікації для тих, хто спілкується, і спостерігається демонстративний відхід від комунікативного ідеалу та стереотипів, які склалися на його основі, та репрезентуються як зрежисоване та розігране театральне дійство. А сам по собі вибір мови зумовлюється суб'єктивними інтенціями того, хто спілкується [35, с. 276].

У «Двомовному коханці» даний тип комунікативної ситуації репрезентує Хуан Марес – представник соціальних низів каталонського суспільства, типовий для всієї романістики Марсе образ протагоніста. Як зазначає сам автор в одному інтерв'ю: «Мене більше цікавить образ невдахи, ніж переможця (...)», як і цікавіше розповідати історії про того, хто втрачає, а не того, хто отримує» [цит. за 190, с. 88–89].

З самого дитинства, живучи в оточенні різноманітних низових прошарків населення, в основному іммігрантів з південних провінцій Іспанії, Марес в живому контакті опановує мову «чарнего» і вільно спілкується нею зі своїми друзями андалусійцями. У віці 37 років щасливий випадок знайомить його з заможною молодою дівчиною Нормою Валенті під час акції протесту проти режиму Франко, організованого у формі голодування у центрі «Друзі ЮНЕСКО». Норма вивчала каталонську мову в університеті і була затятою патріоткою всього каталонського. Вони закохуються один в одного і невдовзі одружуються. І начебто всі мрії Мареса здійснилися з Нормою, однак ненадовго. Роботу Марес так і не знайшов, а оскільки Норма була матеріально забезпеченою, то він відкинув і будь-яку спробу щось собі підшукати. У Хуана Мареса, як скаже сам про себе герой на початку роману, «сумна

історія людини, яка в 37 років стала альфонсом, а потім так і не змогла стати на ноги. Я був альфонсом, сам того не бажаючи...» [246, с. 17].

Невдовзі виявляється, що Норма відчуває сексуальну слабкість по відношенню до бідних іммігрантів з інших провінцій Іспанії: «Різні там чарного всіх сортів. Таксисти, офіціанти, співаки та гітаристи з довгими нігтями та котячими очима. Андалусійці, що пропахли тютюном, потом, брудними шкарпетками та міцним вином» [246, с.11-12]. У цьому зв'язку слід зазначити, що автор протягом твору постійно демонструє властивий поезиці карнавалу принцип гри «верх» – «низ», актуалізуючи процес комунікації двох культур на зниженому рівні. Хуана Мареса, вихідця з соціальних низів, який все життя прагнув вирватися зі свого світу, доля зводить з типовою представницею соціальних верхів. Норма ж, донька заможного фабриканта, відчуває сексуальний потяг до представників нижчого класу, так званих «чарного». Сфера професійної діяльності Норми – соціолінгвістика, вона працює в офісі Головного управління мовного планування. «Вона вивчає мовні конфлікти. Це коли дві мови, скажімо, каталонська і андалуська, стикаються і взаємодіють одна з одною. Такі речі відбуваються з кожним із нас – адже ми говоримо різними мовами – і у всьому нашому суспільстві. Ми і є те саме місце, де дві мови зустрічаються між собою... її робота – дві мови в живому контакті», – скаже один з її друзів соціолінгвістів [246, с.112]. З огляду на це, сексуальні зв'язки Норми з некаталаномовними іммігрантами можна потрактувати як своєрідну матеріалізацію метафори комунікації двох культур.

Проблема Хуана Мареса в тому, що він, за власним визначенням, «Дон Пусте Місце», так і не зміг стати частиною того вищого світу, реалізувати себе в ньому, оскільки його походження постійно тисне на нього. Але й повністю стати тим самим чарного він також не може, бо він каталонець і відчуває певну зверхність щодо представників цього класу.

Якось, повернувшись додому, Марес застає свою дружину в ліжку з одним із чарного, після чого Норма покидає його назавжди. Власне, починаючи з цього моменту, коли герой усвідомлює, що безповоротно втратив кохану дружину, вступає в дію той тип комунікативної ситуації, який попередньо був визначений як

«*вистава*», демонструючи почергову зміну ролей та майстерну акторську гру головного героя, котрий фігурує в романі в різних ситуаціях під різними іменами: Хуан/Жоан Марес, Хуан Тена Аморес та Хуан Фанека.

Виконання ролей і театральна репрезентація посутньо визначають зміст всього роману Марсе: у творі існує велика кількість посилань на театр та акторське виконання ролей (починаючи з епіграфа та завершуючи останнім епізодом роману). Дитинство головного героя демонструє його перебування у світі театру та театральної гри, стираючи межу між реальністю та її театральною репрезентацією. Батько Мареса, відомий маг Фу-Цзи (справжнє ім'я – Рафаель Аамат) був ілюзіоністом, а мати – співачкою вар'єте. Ще змалечку Марес дуже добре усвідомив важливість удавань та виконання ролей, урок, котрий він засвоїв на все життя. Ще у віці десяти років Марес умів грати роль маленького чарного, з легкістю спілкуючись іспанською мовою з південним акцентом; у чотирнадцять років він виступав у ролі Тореро в Масці в кінотеатрах «Селекто» і «Модерно» (вистави влаштовувалися у кафе кінотеатрів по закінченню кінострічок). Під час знайомства з Нормою (майбутньою дружиною), він назвався актором з одного каталонського театального колективу.

Після того, як Норма йде від нього, Марес, переодягається у вуличного музиканта, чіпляючи на груди таблички з різними назвами: «бідний безробітний чарного показує поважним каталонцям сумний провінційний спектакль» (ст. 22); «Рідний син Пау Казальса просить допомоги» (ст. 22); «Безробітний музикант, андалусієць і ревматик, покинутий дружиною» (ст. 55); «Безробітний каталонський музикант, батько 12 дітей, звільнений з мадридського телебачення» (ст. 173); «Колишній секретар Пампео Фабри, глухонімиий одноокий чарного» (ст. 191). Завдяки своєму походженню, вихованню, артистичним здібностям та навичкам, Марес-актор розіграє вистави для перехожих, виконуючи почергово то каталонські, то андалуські пісні. Але все частіше в його репертуарі починає проступати образ андалусійця.

Окрім плакатів та пісень, Марес демонструє комунікативну «виставу» переходом на андалусійський діалект, який опанував ще в дитинстві. Для того, щоб

почути голос своєї коханої, він телефонує їй на роботу, видаючи себе то за андалуського торговця, то бізнесмена на ім'я Хуан Тена Аморес, і розмовляє іспанською з південним акцентом, вигадуючи різноманітні приводи для спілкування. Йому також вдається долучити до своєї «вистави» і Норму, змушуючи її перейти на іспанську, під приводом того, що він не розуміє каталонської мови. Поступово така комунікативна гра призводить до втрати ідентичності героя, перетворюючи його на дві різні особи: каталонця Мареса та «андалусійця» Хуана Фанеку, персонажа з його дитинства, в якому він віднаходить спосіб завоювання Норми.

У контексті проблеми культурної ідентичності, роздвоєння образу Мареса символізує, за визначенням самого автора, «культурну і мовну шизофренію, на яку страждає Барселона, місто, яке було двомовним ще задовго до режиму Франко». Зміна імені головного героя – Хуан/Жоан Марес, а пізніше, його alter ego, Хуан Фанека – репрезентують цю шизофренію. Можна сказати, що персонаж Марес/Фанека виник з бінарної діалектики, котра чітко розділяє жителів Каталонії на каталонців і не каталонців – «чарного». Всупереч такому ставленню, Марес/Фанека репрезентує спробу автора порушити цю діалектику, спробу, котра так і не досягне своєї мети. В характеристиці Мареса/Фанеки та інших персонажів, почасти стереотипізованих та гротескових, проглядається критика Марсе, спрямована на всі ті заходи, які проводить головне управління мовного планування в Каталонії.

З огляду на це, варто звернути увагу на особливу майстерність протагоніста змінювати ідентичності, маніпулюючи їх репрезентативними ознаками. Наприклад, ще в дитинстві, через обідраний зовнішній вигляд та погану кастильську вимову, батько Норми сприйняв Мареса за «маленького чарного, нащадка іммігрантів, які в ті часи заповнили весь наш квартал» [246, с. 128]. І навпаки, з Нормою Марес усіяко підкреслював каталонський компонент своєї ідентичності. Враховуючи семантику імені головної героїні, можна сказати, що функція цього персонажу стосовно Мареса полягає у забезпеченні йому певної стабільності, так званої «нормальності» з каталонської точки зору. Протягом їх спільного життя,

ідентичність Мареса не виявляла жодних ознак шизофренії в загальноприйнятому значенні цього слова. В одному епізоді Норма розповідає друзям історію свого першого поцілунку з Маресом: «Це було у парку Гюель. У нас вже почався роман. Ми багато говорили тоді про патріотизм нашої родини, і про те, як вона зуміла виховати в мені любов до всього каталонського, і раптом він поцілував мене в губи. Цілував він мене дуже довго і, не відриваючи своїх губ від моїх, продекламував «Духовний гімн» Марагайля. Він також запросто міг прочитати всю поему Сінто, поки цілував мене» [246, с. 103].

Ця безсумнівно карикатурна сцена слугує яскравим підтвердженням майстерної гри героя культурними ідентичностями. В той час як у випадку з Нормою, Марес демонстрував каталонський аспект своєї особистості, інша, кастельяномовна частина його дитинства, залишалася прихованою. Норма певною мірою врівноважувала цей процес, змушуючи героя залишити позаду свою змішану культурну ідентичність.

Слід зазначити, що Норма, як і Тереза в романі «Останні вечори з Терезою» або Сусана в оповіданні «Фантазм кінотеатру Роксі», уособлює собою Каталонію. Володіти Нормою для Мареса означає володіти Каталонією в усій її повноті, тобто, виходячи з контексту роману, належати до класу буржуазії і отримати все необхідне для цього, наприклад, віллу Валенті в дитячих мріях Фанеки. Уособлюючи Каталонію в образі жінки, Марсе використовує європейський дискурс, котрий має довгу історію. З позицій цього дискурсу, земля представлена в образі жінки, володіння якою означає володіння землею, в даному випадку, Каталонією.

Враховуючи те, що професія Норми як соціолінгвіста полягає у вивченні мовних конфліктів та розповсюдженні каталонської мови серед некаталаномовних мешканців Барселони, вона водночас є уособленням і каталонської мови, а відтак тим містком, що поєднує Мареса з Каталонією. Тому бажання Мареса поновити тілесний контакт з Нормою – це, власне кажучи, бажання відновити свою каталонську ідентичність, що розкололася на дві частини з моменту їх розлуки. Однак, єдиним засобом віднаходження втраченої ідентичності у випадку з Маресом

постає прийняття іншої, абсолютно протилежної тій, якої він з самого початку хотів бути.

У своїх роздумах про те, що як каталонець він міг би мати все – Норму, а відповідно й Каталонію, – Марес не може зрозуміти слабкість своєї дружини до чарного, як і не може конкурувати з ними. Тим не менш, без Норми, ідентичність Мареса зазнає змін шляхом змішання каталонських аспектів з іспанськими (в даному випадку андалусійськими). Приклади такого змішання з'являються у вже згаданих нами табличках, які одягає на себе Марес під час гри на акордеоні на вулицях Барселони. Серед інших прикладів такого змішання можна виділити телефонні розмови з Нормою, під час яких він видає себе за різних представників південних провінцій Іспанії. Функція цих діалогів полягає в тому, щоб підкреслити культурну відмінність між громадянами Каталонії. Зміни мовних кодів, що простежуються в тексті (каталонська мова Норми, південний діалект Мареса в ролі Хуана Тена Аморес, стандартна кастильська мова оповідача й освічених персонажів роману), слугують репрезентантами двох різних культур. У контексті роману Марсе вживання каталонської або кастильської мов, як культурних символів, означає приналежність до цієї культури. Відповідно, вибір тієї чи іншої мови означає набуття відповідної певній мові ідентичності.

Розподіл між каталонською та кастильською культурами виконує роль двигуна ідейного змісту твору Марсе. Демонструючи конфлікт комунікації двох культур, автор водночас стирає кордони між культурами шляхом роздвоєння головного героя Мареса/Фанеки.

Образ Фанеки, друга дитинства Мареса, виникає в його уяві під час алкогольного сп'яніння. Він пропонує Маресу допомогу в завоюванні його колишньої дружини. Пам'ятаючи те, що Норма відчуває слабкість до мігрантів, Марес поступово переймає ідентичність цього «андалусійця». Завдяки акторським навичкам, Марес повністю змінює свій голос, наділяючи його нотками чуттєвості та сексуальності, що притаманні тому новому образу, який все частіше постає в його уяві. Потім він повністю змінює свій зовнішній вигляд: перевдягається, вставляє зелену лінзу в одне око, а інше закриває чорною пов'язкою, одягає перуку, коректує

обличчя за допомогою гриму, виробляє нову ходу. Як наслідок цих дій, перед ним у дзеркалі постає образ Хуана Фанеки, іронічний та пихатий, і надзвичайно самовпевнений.

Спершу Марес чітко контролює процес прийняття ідентичності «іншого». Він вороже ставиться до нього, хоча і розуміє, що цей незнайомиць і є він сам, тільки переодягнений в андалусійця, а його поведінка повністю протилежна поведінці Мареса. Але з часом йому все важче вдається контролювати створену ним маску. Друге «Я» починає впливати на Мареса і поступово змінює сутність першого «Я» героя.

Вперше, граючи роль Фанеки в епізоді з сусідкою Грізельдою, Марес зауважує, що вона не тільки не впізнає його, а й вважає його привабливим. А згодом він відчуває, що «якась невідома сила притягує його до неї. Він з гіркотою подумав, що його місце зайняте іншим, що не він, а той, інший, підходить зараз до сеньйори Грізельди» [246, с. 79]. Однак після ночі, проведеної у сусідки, перше «Я» Мареса знову вступає в конфлікт з тим «Іншим», але вже не так агресивно, вони навіть приходять до певної згоди, і герой спокійно засинає.

Наприкінці твору, образ Фанеки повністю відокремлюється від Мареса, про що свідчить заміна усної форми спілкування між ними письмовою: перед остаточним зникненням Марес залишає своєму alter ego прощальну записку, звертаючись до нього вже як до близького друга, якому він залишає свій одяг, підписані чеки та своє благословення.

Хуану Фанеці вдалося перемогти того жалюгідного, спитого жебрака Жоана Мареса, який ще час від часу і з'являється зі своїм акордеоном на вулицях та у підземних переходах міста. А згодом від колишнього Мареса в його трансформованій свідомості не залишається і сліду: «самотній нещасний неврастенік з вулиці Вальден відійшов у небуття» [246, с. 212].

Маресу, в образі Фанеки, вдається зацікавити свою колишню дружину, пропонуючи їй зошити Мареса (розділи перший і сьомий першої частини роману, та розділ третій другої). Норма залишається задоволеною роллю «чарного» у виконанні Мареса, навіть не здогадуючись, що це і є її чоловік. У результаті цього

зацікавлення Марес/Фанека домагається жаданої близькості зі своєю дружиною. Однак, відразу після статевого акту, він повністю втрачає до неї інтерес, фактично не усвідомлюючи, чому це сталось. Тепер він навіть не побачив у цій жінці нічого особливого, і здивувався, що спільного було в нього з цими людьми.

Варто також зазначити, що перевтілення Мареса на Фанеку зумовило й зміну місця перебування героя. Марес/Фанека залишає готичний район Барселони та своїх друзів Кушота і Серафіна, й повертається до свого старого району, розташованого у верхній частині вулиці Верді. Там він зупиняється в пансіоні Інес, де проводить час, переповідаючи зміст телевізійних фільмів сліпій дівчині, племінниці власниці пансіону, Кармен, і до якої в нього виникають щирі почуття.

Образ сліпої Кармен можна потрактовувати як антитезу Нормі, а рішення Фанеки залишитися назавжди в пансіоні – як завершення процесу заміщення Мареса Фанекою. Однак, так само як Марес не зміг позбутися кастильської частини своєї особистості, Фанека не може повністю викоринити каталонську Мареса. Оповідь завершується, коли Фанека/Марес, переодягнений у Тореро в Масці, з'являється з акордеоном у руках на площі перед собором Саграда Фамілія, найвідомішим культурним символом Барселони, новий фасад якого, як і сам протагоніст, постав місцем дебатів і конфліктів. Під час виконання сардан і популярних каталонських пісень, до нього підійшов перехожий і запитав: «Якого біса ви тут клеїте дурня?», – на що Фанека/Марес відповів йому неймовірною сумішшю іспанської й каталонської мов: «Як бачите, дурня я тут клею для поважної публіки, а також і для вас, добрий чоловіче, а все тому, що нам, славетним каталонським матадорам, потрібні доблесні каталонські бики, ось так, сеньйоре, і ніяк інакше; я чесна людина і чесно заробляю собі на життя власною пикою, то сардани співаю, то копли андалуські, бо мені, сеньйоре, подобаються коктейлі, усіляка там барреха та інші суміші...» [246, с. 220]. У наведеній цитаті культурні опозиції, котрі виникають протягом всього твору Марсе, постають вищою мірою антитетичними та іронічними. Наприклад, заувага щодо кориди, яка не має великої популярності в Каталонії, на противагу ставленню до неї іммігрантів, постає пародією на націоналізм, породжений політикою тотальної рекаталонізації з боку Женералітату.

А також згадування національних популярних символів, як каталонських, так і кастильських (іспанських), таких як «barretina» (каталонський капелюх), «montera» (капелюх індійця), «barreja» (барреха) та «combinao» (суміш), демонструють не заявку на нову, так звану «гібридну ідентичність» (як вважає Вільям Шерзер) [див. 273], а неможливість подолати опозиційні ідентичності, ґрунтовані на типах і карикатурах. Інтенсивність змішання мовних кодів у цьому епізоді підводить підсумок творчому задуму автора зламати жорсткі кордони між двома культурами Каталонії, який зреалізовується завдяки театралізації комунікативного дискурсу в романі.

Вище ми спробували простежити, як культурна ситуація, що склалась в зображеній автором навколо героя дійсності, постає зовнішнім фактором впливу на формування особистості. Втім, проблематика роману на цьому не вичерпується, оскільки, окрім проблеми культурної ідентичності, не менш важливе місце займає проблема самоідентичності героя, а також автора, що стоїть за ним.

Марсе грає з читачем, пропонуючи йому ідентифікувати образ протагоніста з автором через збіги у віці – обидва народилися в 1933 році, гру імені Марсе/Марес, а також за допомогою імені alter ego героя, Хуана Фанеки. Це прізвище мав сам Марсе до того, як змінив його на прізвище прийомних батьків. Ефект зміни імені постає циклічним, як зауважує У.Шерзер у своїй розвідці, присвяченій роману: «Марсе перетворюється на Мареса, котрий перетворюється на Фанеку, котрий і є Марсе» [274, с. 407]. У цьому сенсі проблема втрати і пошуку власної ідентичності героєм водночас віддзеркалює пошук власної ідентичності його автором.

Відповідно, наступним кроком у розкритті заданої проблематики постане внутрішній фактор впливу на особистість, що виникає на рівні свідомості героя у формі внутрішнього мовленнєвого діалогу, визначеного Ю.Лотманом як автокомунікація.

Запропонована дослідником схематична характеристика даного типу комунікації як напрямку в системі «Я – Я» повністю відповідає тій, що діє в романі Марсе (в даному випадку, в системі «Я – Я» друге «Я» постає як «Інший»): «В системі «Я – Я» носій інформації залишається тим самим, але повідомлення набуває

нового змісту, за рахунок введення додаткового коду. Тому в каналі «Я – Я» відбувається якісна зміна інформації, що призводить до перебудови цього самого «Я». В цьому випадку адресант, передаючи інформацію самому собі, внутрішньо перебудовує свою сутність, оскільки сутність особистості можна потрактувати як індивідуальний набір соціально значимих кодів, а цей набір в процесі комунікації змінюється...»[97, с. 165, 171].

У романі постійно діє принцип автокомунікативної гри: пізнання себе через себе як «Іншого». У першому епізоді роману Марес бачить свою дружину у ліжку з чистильником взуття. Перше, що він побачив, відкриваючи двері в спальню: «себе самого, який відкриває двері в спальню... переді мною людина, що до нитки промокла під дощем, засліплена ревностями; людина на порозі свого падіння та розпаду, в якій не залишилося нічого, навіть решток самоповаги» [246, с. 9].

Таким чином, поглянувши на себе як на «Іншого», Марес починає усвідомлювати всю жалюгідність своєї сутності. І саме з цього моменту починається пошук свого власного «Я» через «Іншого». Якщо перекласти цей процес на мову комунікації, то спостерігаємо наступне: в системі «Я – Я» носій інформації (Жоан Марес) залишається тим самим, але повідомлення в процесі комунікації (його образ) переформулюється і набуває нового змісту (Хуан Фанека). Це відбувається в результаті того, що вводиться додатковий – другий – код, і вихідне повідомлення перекодується в одиницях його структури, отримуючи риси нового повідомлення. Функцію додаткового коду в процесі автокомунікації героя в романі Марсе виконують ключові образи дзеркала та маски, відповідно актуалізуючи проблему втрати і пошуку самоідентичності героя у вигляді безкінечної гри з власним віддзеркаленням та так званого «театру масок», що, в свою чергу, постане предметом нашої уваги в наступних підрозділах.

4.2. Принцип дзеркальності у пошуку самоідентичності

Дзеркало як модель відображення, видимості та сутності, чужого «задзеркального» світу з'являється ще в міфічних та казкових сюжетах, але з особливими семіотичними потенціями воно оживає в ХХ столітті, де існує під знаком психології особистості. Це пов'язано з тим, що дзеркало не лише відображає, а й подвоює, уможлиблюючи існування іншовимірного «я» як нового суб'єкта. З огляду на це, актуалізація дзеркальної гри в обраному нами творі передбачає застосування семіотичного підходу до вивчення даної проблематики. У цьому зв'язку теоретичним підґрунтям постане низка праць Тартуського університету, присвячених семіотиці дзеркала і дзеркальності, зокрема праці Ю. Левіна, Ю. Лотмана, а також У. Еко та ін.

У статті «Дзеркало як потенційний семіотичний об'єкт» Ю. Левін продемонстрував різнобічний підхід до висвітлення концепту дзеркала з позицій його семіотичних потенцій [89, с. 6–24]. Даний підхід певною мірою послугує точкою відліку нашого аналізу «Двомовного коханця», що, в свою чергу, передбачає визначення типології дзеркала та розкриття принципів віддзеркалення і семіотичної значимості дзеркального відображення.

Запропоноване Ю. Левіним визначення дзеркала як об'єкта, «що створює точне (у певному сенсі) відтворення (копію) видимого образу будь-якого предмета (оригінала) і його руху, коли цей оригінал перебуває в певному просторі щодо позиції дзеркала (тобто «перед» дзеркалом) і з оком спостерігача...», та його модифікацій (тьмяне, прозоре, криве тощо) [89, с. 8] у тексті Марсе обростає психологічними конотаціями, мотивованими тим, що процес самоусвідомлення головного героя здійснюється за принципом дзеркальності, репрезентуючи різні семіотичні потенції дзеркала.

Дзеркало в романі Марсе з'являється як у вигляді звичайних дзеркал та їхніх модифікацій, так і метафоричних дзеркал, функцію яких відіграють самі персонажі (людина як дзеркало) та метатексти (нотатки героя як дзеркало пам'яті). Інколи реальні дзеркала набувають ознак метафоричних і навпаки. З огляду на це,

спробуємо розглянути типологію дзеркала, його модифікації та визначити їх функціональну роль в романі.

Першим типом дзеркала в романі Марсе постає *скляне дзеркало*. В романі цей тип, з одного боку, відтворює підхід У. Еко, який заперечував семіотичну природу дзеркала як певного оптичного об'єкта, взятого самого по собі, а не в зв'язку з психологією особистості, яка в нього дивиться; а з іншого, – перегукується з одним з варіантів борхесівського дзеркала, яке може зберігати одного разу віддзеркалений в ньому образ і виступати, таким чином, як модель пам'яті: «Донині, ось вже десять років по тому, коли я став лише жалюгідною тінню того, ким був колись, кожного разу, входячи до спальні я бачу те дзеркало, котре незмінно зустрічає мене все тим же мерехтливим втіленням відчаю, примарою катастрофи, що перетворила мене в руїну [246, с. 9].

Другий тип дзеркала, за класифікацією Левіна, репрезентує *прозоре дзеркало* (тобто скло в певних оптичних умовах). Даний тип дзеркала може слугувати метасеміотичною моделлю поєднання двох незалежних повідомлень на одному носії. Безкінечна різноманітність можливих співвідношень між цими повідомленнями (зображеннями) містить багато семіотичних потенцій. Зокрема, опозиція видимого наскрізь/відображеного може потрактовуватися як опозиція дійсності/ілюзії, чужого/свого, внутрішнього/зовнішнього тощо [89, с. 10].

Щодо семіотичних потенцій прозорого дзеркала в тексті Марсе, слід звернути увагу на окуляри з товстим склом дружини Мареса, що дає певне затьмарення прозорості дзеркала, тому свідчить про неможливість героя до кінця пізнати (зрозуміти) свою дружину, адже приховані за товстим склом очі символізують приховану від інших душу, тому герой може лише бачити своє власне відображення в цих окулярах. Даний приклад відтворює скоріше неможливість бути видимим наскрізь, але можливість бути відображеним, як у дзеркалі. Зазначимо, що товсті лінзи окулярів не допомагають і героїні до кінця пізнати свого чоловіка: він завжди залишався для неї загадкою, в чому вона зізналася друзям десять років потому, як пішла від Мареса. З іншого боку, тут можна грати на опозиції дійсність/ілюзія, обличчя/маска: «ці тяжкі окуляри з сильними діоптріями надавали їй якоїсь

холодної маніакальної одержимості» [246, с 98] – за маскою холодності (ілюзія) криється пристрасність (дійсність) героїні.

Серед інших модифікацій прозорого дзеркала в романі Марсе зазначимо: вітрини магазинів, в яких герой бачить своє жалюгідне віддзеркалення (функція дзеркала в даному випадку – відображення сутності героя) та око, котре також має свої модифікації: а) очі сліпої дівчини Кармен, в яких чорно-білі картинки екрану телевізора відображалися кольоровими (метафора перетворення свідомістю дійсності відповідно до своїх мрій, яка розкривається через опозицію ілюзія/дійсність: чорно-біле (чит. дійсне) життя віддзеркалюється в очах сліпої як кольорове (чит. ілюзійне); б) лінза вдови Грізельди, сусідки Мареса, що згодом перетворюється на око Фанеки. Цей тип дзеркала містить в собі функціональну амбівалентність. З одного боку, він свідчить про іронічне розкриття опозиції видимість/сутність. Вдова не впізнає переодягненого в Фанеку Мареса, тому що не бачить його очей. Одне око в нього закрито піратською пов'язкою, а інше – це око самої Грізельди, яке до того ж є штучним. Їй подобається Фанека, тому що він дивиться на неї її ж «очима», в той час як Марес їй не подобався через те, що його очі відображали зухвале ставлення до неї. З іншого боку, він виступає реалізацією метафори поєднання двох незалежних повідомлень на одному носії в прозорому дзеркалі (поєднання тіл Мареса/Фанеки і вдови Грізельди після того, як Марес вставив її лінзу в своє око; в) скляне око іграшкового ведмедя, в якому в момент найвищої насолоди в ліжку вдови Марес/Фанека побачив своє відображення. Це око потім переслідувало його вже в своєму ліжку перед сном (дзеркало як модель пам'яті).

Щодо метафоричного втілення даного типу дзеркала в романі, то особливого інтересу набуває усвідомлення самим головним героєм в процесі його постійних перетворень то на Фанеку, то знову на Мареса того, що сам він – ніщо, прозора оболонка, крізь яку хтось інший розглядав світ [246, с. 177]. Ця фраза є ключовою для розуміння проблеми роздвоєння особистості, проблеми, яка безпосередньо пов'язана з темою дзеркала і дзеркальності. Герой сам постає метафорою дзеркала, на амальгамі якого зафіксована вся та низка ролей (alter ego) героя, через які герой

здійснює пошук своєї власної ідентичності, а точніше які власне і складають «Я» персонажа.

Ще одним типом дзеркала в романі Марсе слугує *тьмяне дзеркало* та такі його різновиди, як *водяне та металічне дзеркало*. Специфіка *водяного дзеркала* полягає в тому, що, на відміну від прозорого, воно наділене «глибиною», тобто в нього є своє специфічне «задзеркалля»; воно горизонтальне, відображає небо (яке начебто провалюється в глибину) і орієнтує світ відповідно до опозицій верх/низ, контамінуючи члени цієї опозиції [89, с. 10]. У тексті Марсе подибуємо такі модифікації водяного дзеркала: брудна калюжа (метафора брудного життя Мареса після того, як його покинула дружина) і ставок з дитячих спогадів героя. Остання, в свою чергу, частково демонструє трансформацію міфу про Нарциса: маленький Марес дивиться на своє віддзеркалення в воді і не бачить його (вода поглинула його відображення). З іншого боку, неможливість героєм бачення свого віддзеркалення може бути потрактована як неспроможність ідентифікувати себе, пройти, говорячи лаканівською мовою, «стадію дзеркала». Цьому епізоду передують той, де Марес у костюмі Павука перед виставою в будинку сеньйора Валенті дивиться на своє віддзеркалення і йому стає моторошно: адже він бачить там не себе, а жахливе чудовисько з вистави. З дитинства герой перенесе у своє доросле життя неспроможність бачити самого себе в дзеркалі, яка дзеркально перетвориться на здатність бачити в дзеркалі не себе (точніше себе іншого). *Металічне дзеркало* в тексті Марсе репрезентує модель вісника з минулого: обшивки автомобіля, в яких відображалось тьмяне світло вуличного ліхтаря, а в його мерехтінні вже новоспечений Хуан Фанека бачить віддзеркалення жалюгідного незнайомця, в якому впізнає іншого себе – Мареса (того, ким він був раніше).

Серед інших дзеркал, функцію яких виконують різні предмети в романі Марсе, можна виділити: *невидиме/уявне дзеркало*, *аудіальне дзеркало та візуально-аудіальне дзеркало*.

Художню модифікацію *видимого/уявного дзеркала* у творі репрезентує пуста стіна в момент карнавального перевтілення Мареса в горбуна Серафіна, котрий, в свою чергу, був переодягнений в чистильника взуття. Цей образ (чистильника

взуття) постає провідним в романі, адже саме з ним, певною мірою, пов'язана трагедія головного героя: після того, як Марес застав свою дружину в ліжку з чистильником взуття, Норма залишила його назавжди. Карнавальний прийом перевтілення в інший образ свідчить про свідоме бажання героя зайняти місце того, до кого Норма відчувала сексуальний потяг, а відтак, можливо, хоч на якийсь час повернути її.

Функцію *аудіального дзеркала* в романі Марсе виконує телефон, за допомогою якого голос стає відокремленим від носія, тим самим створюючи ефект дзеркальності. Марес користується телефоном, вдаючи з себе іншого, щоб почути голос своєї коханої дружини. Слід зазначити, що даний тип дзеркала водночас постає модифікацією кривого дзеркала, адже голос по телефону завжди певною мірою є спотвореним. В романі Марсе телефон – це криве дзеркало в квадраті, адже Марес свідомо змінює голос і навіть мову, щоб Норма його не впізнала, підсвідомо розкриваючи інший бік свого «Я».

Візуально-аудіальне дзеркало в обраному нами творі втілене в образі телеекрана, що дає можливість героям ідентифікувати себе з вимишленими персонажами, віддзеркалюючи власні уявні історії героїв. Фанека дивиться на екран і розповідає сліпій Кармен те, що начебто відбувається в кінострічках. Насправді ж, герої бачать свою уявну історію, яка так ніколи і не здійсниться в їх реальному житті.

Отже, розглянута вище типологія дзеркала в романі «Двомовний коханець» продемонструвала з різних боків одну й ту ж ситуацію – діалогу з самим собою, що повністю перегукується з лотманівською ідеєю автокомунікації. А з цим пов'язані такі семіотичні потенції дзеркала, які семіотики визначають як: 1) тема двійника, надзвичайно багата своїми потенційними можливостями; 2) зв'язок відображення з «рефлексією», самосвідомістю; 3) виникнення опозиції: дивитися в себе/на себе. В зв'язку з цим, звернемося до розкриття принципів дзеркальності та семантики дзеркальних відображень в романі Марсе.

Всі три вище зазначені семіотичні потенції дзеркала чітко простежуються в обраному нами творі, відповідаючи трьом основним принципам дзеркальності, які

ми визначили як: 1) *віддзеркалення себе в собі*, пов'язане з рефлексією, самосвідомістю героя; 2) *віддзеркалення себе в іншому*, пов'язане з темою двійництва; 3) *віддзеркалення себе в собі іншому*, що частково передбачає погляд на себе з боку, а отже, відповідає другій частині опозиції третьої потенції за Ю.Левінім, а частково пов'язане з темою двійництва, оскільки в даному випадку оригіналом і двійником виступає одна і та ж сама людина. Зазначимо, що кожен з визначених принципів також має своє власне віддзеркалення в романі Марсе, побудоване за принципом енантіоморфізму (дзеркальної симетричності): 1) *віддзеркалення іншого в собі*; 2) *віддзеркалення іншого в іншому*; 3) *віддзеркалення іншого в собі іншому*. А оскільки всі визначені принципи репрезентують автокомунікативну ситуацію, схематично визначену Ю. Лотманом як напрямок «Я – Я», взятий з двох протилежних боків, з наявністю адресанта (він же й адресат), повідомлення і коду, то використання яacobсонівської комунікативної схеми для розкриття даних принципів віддзеркалення дозволить наочніше відтворити схеми дзеркальних варіацій відповідно до кожного з названих пунктів:

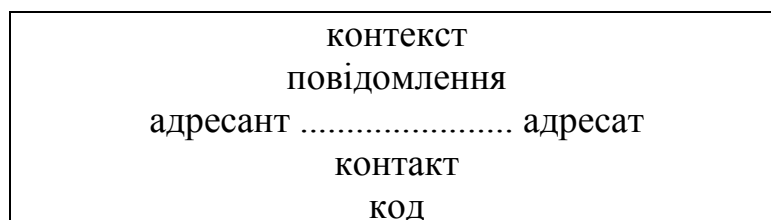


Схема 4.1. **Комунікативна модель за Яacobсоном.**

<i>I. Віддзеркалення себе в собі</i>	<i>II. Віддзеркалення себе в іншому</i>	<i>III. Віддзеркалення себе в собі іншому:</i>
Моє віддзеркалення ЯЯ Дзеркало (Я)	Моє віддзеркалення Я Я Дзеркало (Інший)	Моє віддзеркалення Я Я Дзеркало (Я як Інший)
<i>I.1. Віддзеркалення іншого в собі</i>	<i>II.2. Віддзеркалення іншого в іншому</i>	<i>III.3. Віддзеркалення іншого в собі іншому:</i>
Його віддзеркалення Інший.....Інший Дзеркало (Інший)	Його віддзеркалення Інший Інший Дзеркало (Я)	Його віддзеркалення Я як Інший.....Я як Інший Дзеркало (Інший)

Схема 4.2. **Моделі віддзеркалень відповідно до комунікативної моделі**

<i>I. Віддзеркалення себе в собі</i>	<i>II. Віддзеркалення себе в іншому</i>	<i>III. Віддзеркалення себе в собі іншому</i>
Моє віддзеркалення Марес.....М арес дзеркало (Я сам, самосвідомість)	Моє віддзеркалення Марес.....Маре с дзеркало (Інший: Фу-Цзи, Серафін)	Моє віддзеркалення Марес..... Марес дзеркало (Марес в дитинстві; Хуан Фанека, Чистильник взуття, Тореро в Масці)
<i>I.1.Віддзеркалення іншого в собі</i>	<i>II.2.Віддзеркалення іншого в іншому:</i>	<i>III.3.Віддзеркалення іншого в собі іншому:</i>
Його віддзеркалення Фанека.....Фанека дзеркало (Інший сам, його самосвідомість)	Його віддзеркалення Фанека.....Фанека дзеркало (Грізельда, Кармен)	Його віддзеркалення Фанека.....Фанека дзеркало (Жоан Марес Тореро в Масці)

Схема 4.3. Варіації віддзеркалень романі Х.Марсе «Двомовний коханець»

Розглядаючи принцип дзеркальності в «Двомовному коханці» (див. схему 4.3.), варто наголосити, що йтиметься про різні варіації автовіддзеркалення, де ліву колонку схеми заповнює Марес, а праву, як дзеркально симетричну лівій – віддзеркалення Мареса – Фанека, адже по відношенню до Мареса він поступово з «Я як Іншого» перетворюється на «Іншого». В даному випадку маємо справу з порушенням таких властивостей віддзеркалення, визначених Ю. Левінім як недоторканність і мовчазливість, що в поєднанні з іншими порушеннями залежності відображення від оригіналу породжує ідею двійника, автономного від оригіналу [89, с. 11].

У цьому зв'язку перший принцип віддзеркалення, визначений нами як *віддзеркалення себе в собі* і відповідно симетрично протилежний йому – *віддзеркалення іншого в собі* (див. схему 4.3., пункт I., I.1.), розкривається в самоусвідомленні героями самих себе в ті моменти, коли кожен з них має

найменший зв'язок з «Іншим» (чит. собою як Іншим) по відношенню до «Я». В романі даний принцип репрезентують перші розділи, де фігурує Жоан Марес, хоча вже з самого початку самоусвідомлення героя ускладнене його відчуженням і поглядом на себе з боку: герой називає себе «Доном Пусте Місце», його не влаштовує жалюгідна сутність зрадженого і покинутого чоловіка, тому поступово, після власного перетворення (остання третина роману) перед нами постає вже Фанека зі своїм самоусвідомленням, яке значно більш позитивне у власній самооцінці на відміну від колишнього оригіналу, яким був Марес. В даному випадку оригінал і віддзеркалення міняються місцями. Процес самого перетворення демонструє дзеркально симетричний підхід до процесу борхесівського перетворення. Якщо в оповіданні «Борхес і я» віддзеркалення поступово уподібнюється оригіналу, то в романі Марсе оригінал поступово уподібнюється автономному віддзеркаленню. Покажемо тут є момент появи Фанеки перед Маресом: він виходить з дзеркала. Далі почнеться гра третього принципу віддзеркалення – віддзеркалення себе в собі іншому. Однак, перш ніж перейти до даного аспекту висвітлення концепту дзеркала, зупинимось на другому принципі, сформульованому нами як віддзеркалення себе в іншому, адже він виступає певною підготовкою до третього принципу.

Потреба Іншого для власного самотворення і самопізнання дає змогу подивитися на одну людину як на «дзеркало» іншої, справді другої особи. З огляду на це, пропонуємо розглянути ліву колонку запропонованої нами схеми, оскільки принцип *віддзеркалення іншого в іншому* на рівні взаємозв'язку Фанеки з вдовою Грізельдою і сліпою Кармен вже частково було розкрито вище в зв'язку з типологією дзеркала в романі.

Отже, принцип *віддзеркалення себе в іншому* здійснюється через взаємозв'язок Мареса з іншими персонажами роману (див. схему 4.3., п.2): 1) з близьким другом матері Мареса, колишньої оперної співачки, фокусником Фу-Цзи, і, як згодом дізнається читач, батьком Мареса.); 2) і другом героя – горбанем Серафіном.

Що стосується віддзеркалення Мареса в своєму батькові, то тут даються ознаки власне всі ті театральні-циркові трюки, які герой демонструє протягом

роману, починаючи з «Павука-палія» (з переплетінням рук і ніг над головою) в дитинстві і закінчуючи грою на акордеоні пальцями ніг у дорослому віці, коли в такий спосіб заробляв собі на життя. Слід зазначити, що даний принцип віддзеркалення розкривається паралельно з наступним (див. схему 4.3., п.3). Марес-дорослий відображається в собі маленькому: власне всі образи, які Марес буде втілювати в життя в дорослому віці, не випадково з'являються в його свідомості, а йдуть з дитинства: звідки прийшов і «найближчий» його друг Хуан Фанека, і остання трансформація героя – Тореро в Масці.

Віддзеркалення себе в іншому на прикладі взаємостосунків Мареса і горбаня Серафіна, з одного боку, розкривається як віддзеркалення свого образу (історії) в образі (історії) іншого, що яскраво продемонстровано під час карнавалу: Марес зустрічається з Серафіном, переодягненим в чистильника взуття (образ, прототипом якого був колишній коханець кухні Серафіна Ольги, якій горбань хотів сподобатися). Зі слів Серафіна, зовнішність того коханця (високий зріст, пов'язка на обличчі, зухвала поведінка) нагадувала Маресові вже знайомий йому образ Фанеки. З іншого боку, дана ситуація демонструє й інший принцип віддзеркалення як *віддзеркалення себе в собі іншому*, що зреалізовується як у випадку з Серафіном (перевтілення в образ чистильника), так і у випадку з Маресом: він позичає цей костюм у Серафіна і перевдягається в нього. Зауважимо, що процес перевтілення Мареса містить сартривські алюзії, оскільки постійно супроводжується нудотою. «Взуття, чишу взуття – заволав він гнусавим голосом Серафіна з глибин уявного дзеркала» [246, с. 94], – після чого попрямував до бару, де його колишня дружина, переодягнена в образ повії (ще один варіант віддзеркалення себе в собі іншому), відпочивала зі своїми друзями. Маресові вдалося почистити їй взуття і почути про себе різні історії (реалізація принципу віддзеркалення себе в іншому). Даний випадок є особливо цікавим, оскільки демонструє принцип віддзеркалення себе в собі іншому в потрібному висвітленні, адже образ, в який перевтілюється Марес водночас містить в собі декілька образів: Серафіна, чистильника взуття і Фанеки, які насправді висвітлюють різні аспекти «Я» Мареса. Така складна гра віддзеркалень, з одного боку, пояснюється карнавалом, природа якого сама по собі демонструє

принцип віддзеркалення себе в собі іншому, а з іншого дозволяє глибше розкрити проблему ідентичності головного героя, як таку, що позбавлена цілності. Тому на питання горбаня: «Хто ти насправді, Марес?», – герой відповідає: Я живу в снах, що розвалюються на шматки» [246, с. 91]. У цьому сенсі, метафоричним віддзеркаленням життя героя виступає образ будинку, в якому живе Марес, на вулиці Вальден – «неосяжних форм багряна споруда... архітектора Бофілла в районі Сант-Жуст», керамічні плитки якого поступово відпадали від стіни, розбиваючись вщент на тротуарі [246, с. 17,35]. На шматки розпадеться все життя Мареса, а сам Марес, і навіть інший Марес – Фанека перейдуть на інший бік дзеркала, залишивши натомість дивовижного Тореро в Масці, який поєднавши в собі уламки попередніх образів Мареса/Фанеки, демонструє ще одну проекцію віддзеркалення себе в собі іншому.

Зауважимо, що спроба героя зібрати «уламки» своєї «розшарпаної» ідентичності, реконструювати своє власне «Я» простежується в романі не лише на образному, а й на текстовому рівнях, репрезентуючись у формі особистих записів, так званих «зошитів» у тексті як дзеркала пам'яті протагоніста.

Зошити Мареса – «День, коли мене покинула Норма», «Фу-Цзи, великий фокусник» (перший і сьомий розділи першої частини) та «Золота рибка» (третій розділ другої частини), постаючи результатом пам'яті протагоніста, котрий і є оповідачем, спрямовані на внутрішнього реципієнта, в романі ним стає дружина Мареса, Норма Валенті. Вони виникають через нав'язливе бажання Мареса зберегти в пам'яті своє нещасне існування.

У першому зошиті описується те, що відбулось з Маресом в листопаді 1975 року, коли він побачив свою дружину в ліжку з чистильником взуття: «Щоб зберегти в пам'яті ту жахливу біду, роз'ятрю свою незагойну рану і опишу в цьому зошиті події того вечора» [246, с. 9].

У другому зошиті описані спогади дитинства Мареса на пагорбі вулиці Верді. Вони постають знаками ідентичності Мареса. Він ще підлітком мріяв про те, що коли він стане старшим, напише дивовижну книгу, котра відновить в пам'яті його

спогади про дитинство: «Ці сторінки збережуть мої спогади, щоб вберегти їх від забуття» [246, с. 37].

«Золота рибка» оповідає про зв'язок ще зовсім юного Мареса (у віці 10 років) з віллою Валенті, маєтком у стилі модерн, де народилася Норма: «Маєток, про який йдеться, називається Вілла Валенті; трохи пізніше він перетвориться на маленький рай, подарований мені долею, пробач, кохана, мою пихатість, – там ти народилася чотири роки по тому» [246, с. 125].

Згідно з Адольфо Сотело, «записи постають продуктом пам'яті головного героя, Хуана Мареса, котрий стає автором і оповідачем цих метатекстів... Функція їх полягає в тому, щоб надати враження пережитого досвіду, абсолютної автентичності, щоб розсіяти сумніви й недовіру читача стосовно правдивості романного вимислу» [280, с.143]. Дозволимо собі частково не погодитися з цим твердженням. Поділяючи думку про те, що зошити справляють враження автентичності вигаданого тексту, ретельний аналіз їх змісту виявляє, що ця автентичність є ілюзорною, варіативною та до кінця не узгодженою.

Як вже було зазначено вище, особисті записи репрезентують спробу Мареса пояснити Нормі, хто він є насправді, здійснену ним після того, як вона пішла від нього. Марес чітко усвідомлював для кого він робить ці записи, що підтверджують текстові звертання до Норми в процесі їх написання (125). Відповідно, окрім того, щоб зберегти в пам'яті ті події, що відбувалися з ним на різних етапах його життя, ці записи демонструють ще й бажання героя справити певне враження на адресата. Марес насправді дуже хотів, щоб Норма прочитала ці записи. А оскільки сам би він ніколи не наважився вручити їх колишній дружині, на допомогу приходять його alter ego Фанека, котрий з легкістю скористався цією можливістю задля зближення з Нормою. Попри те, що Фанека переконує Норму в абсолютній правдивості записів Мареса, героїня ставить цю правдивість під сумнів, хоча й вважає їх «достатньо цікавими» [246, с.206]. Фраза Норми стосовно неспроможності Мареса «показати те, чим він є насправді» [246, с.105], як і його власні зізнання щодо прийняття на себе іншої ідентичності, коли це необхідно [246, с.16–17, 128–129], також ставлять під сумнів правдивість його спогадів. З одного боку, це можна пояснити внутрішньою

кризою, спровокованою розлукою з коханою дружиною, що й обумовило спробу героя захистити свою особистість під час руйнації його «Я», здійснену у вигляді особистих нотаток, інтерпольованих в дискурс оповідача. З іншого, – парадоксом тотожності ($A=A$, $A\neq A$) як однієї з семіотичних потенцій дзеркала, за Ю. Левінім (в даному випадку, дзеркала тексту). Це означає, що зображення тотожне оригіналові (Марес-герой у записах = Марес-автор) і водночас відмінне від нього (фіктивний Марес-герой \neq реальний Марес-автор). Таким чином, виникає не тотожність, а ілюзія тотожності об'єкта і його образу, адже кожний, хто стоїть перед дзеркалом, бачить замість себе когось іншого. Воно лише дозволяє «вживатися в роль» невизначеного, можливого Іншого, який, хоч і здається цілковито тотожним, все ж залишається оберненим і подвоєним, сумнівним і двозначним. Як слушно зауважує М. Бахтін, «очима фіктивного Іншого можна побачити не своє істинне обличчя, а лише личину» [19, с. 30].

Думка Бахтіна, що, в даному випадку, може послугувати певним підсумком актуалізації принципу дзеркальності в контексті проблеми ідентичності героя, водночас передбачає висвітлення ще одного аспекту, пов'язаного з розкриттям заданої проблематики. Йдеться про концепт маски, котрий, актуалізуючись в художньому тексті в різних модифікаціях, виконує функцію своєрідного «посередника» між комунікативним (маска як комунікативний код) та театральньо-ігровим (маска як засіб театральної репрезентації) дискурсами, забезпечуючи, таким чином, їх взаємозв'язок та взаємодію в романі «Двомовний коханець».

4.3. Маска як прийом ускладненої ідентифікації

Актуалізація театральної репрезентації в дискурсі роману Марсе здійснюється за рахунок почергової зміни різноманітних масок, котрі одягає на себе герой, що призводить до появи різних «справжностей», до співіснування ідентичного й відмінного в межах однієї особи, передаючи «подвійний», «ігровий» характер її життя. Тому не дивно, що в межах комунікативного простору роману Марсе, де

єдиною формою комунікації героя із зовнішнім світом є театральна-ігрова репрезентація, маска стає центральним образом і функціонує в тексті в різних модифікаціях, відповідно репрезентуючи свою полісемантичну та поліфункціональну природу.

По-перше, маску в романі Марсе можна розглядати в контексті її співвідношення із зовнішніми аспектами ідентичності героя (культурний, соціальний, національний тощо). Постаючи конституюючою так званої «змішаної ідентичності» героя, маска, в цьому випадку, актуалізується в двох основних типах – «чарнего» і «каталонця», кожен з яких має свої текстові модифікації. Перший тип маски актуалізується в тих модифікаціях, що репрезентують «андалусійський» аспект його ідентичності: «вуличний музикант» з табличками «Безробітний жебрак чарнего», «Звільнений музикант, ревматик і андалусієць, покинутий дружиною» та ін.; «бізнесмен Хуан Тена Аморес» в телефонних розмовах з Нормою; «чистильник взуття»; «маленький чарнего»; Павук-Палій – андалусійське чудовисько в театральній виставі; та Хуан Фанека. Серед масок, що репрезентують «каталонський» аспект ідентичності героя, можна виділити: «вуличного музиканта» з відповідними до каталонського аспекту його ідентичності табличками: «Рідний син Пау Казальса», «Каталонський музикант, звільнений з телебачення в Мадриді та ін., а також «актора» аматорського каталонського колективу (так Марес назвався під час знайомства з Нормою). Оскільки зазначені аспекти ідентичності героя були проаналізовані в першому підрозділі, перейдемо до інших аспектів актуалізації цього концепту в обраному нами творі.

По-друге, маску також можна розглядати у співвідношенні з внутрішнім аспектом ідентичності героя. У цьому випадку виокремлюємо *маску-личину*, яка є зовнішнім удаваним виявом чогось, і актуалізується в тексті Марсе в таких модифікаціях: «маленький чарнего», «бізнесмен» Хуан Тена Аморес, «чистильник взуття» та Хуан Фанека. Появу маски-личини зумовлює потреба віднайти маску, яка б відповідала, з одного боку, власним намірам, а з іншого – вимогам і думкам середовища. Марес навчився до безкінечності засвоювати різні образи, приховуючи свій власний світ від чужих очей під личиною. Однак у процесі своєї актуалізації

даний тип маски поступово трансформується в *маску-сутність*, втілену в образі його іншого «Я» – Хуана Фанеки.

Слід також наголосити, що *маска-личина* може утворювати різні групи, незалежно від того, що вона приховує, а в залежності від її матеріальної природи. З огляду на це, виокремлюють: словесну (мовленнєву), тілесну та маску з неживого матеріалу (картону, заліза, тканини, фарби тощо). У цьому випадку, матеріальна природа визначає функції масок. Це пов'язане з прозорістю словесних і тілесних масок і непрозорістю масок третьої групи [див. 74, с. 30]. Враховуючи вищенаведену типологію маски, можна визначити такі різновиди *маски-личини* в романі Марсе:

1) *Мовленнєву маску* (перехід героя на андалусійський діалект). Як слушно зауважує Л.А.Софронова: «Мовні маски створюють удавані ідентифікації, відсилають до певного фіктивного уявного внутрішнього простору, тому істинний простір залишається незайманим» [156, с. 349]. З огляду на це, почергову зміну мови героєм (іспанська з південним акцентом/каталонська) можна потрактувати як свідомий намір героя справити на інших враження, очікуючи бажаного ефекту сприйняття його оточенням. У тексті про це свідчать дитячі епізоди у спілкуванні з батьком Норми, а також вже дорослі спроби Мареса повернути до себе увагу екс-дружини.

2) *Тілесну маску* та її модифікації: а) *обличчя як маску* (обличчя Мареса, яке перетворилось на маску після вибухівки, яку влаштували маніфестанти: «полум'я, стерши риси його обличчя, назавжди намалювало на щоках сумну посмішку» [ст.223]; б) *маску-ходу* (для того, щоб довершити образ Фанеки, Марес змінив свою ходу); в) *маску-голос* (зміна свого голосу під час виконання ним різних ролей).

3) *Маску з неживого матеріалу*, що постає у різних модифікаціях відповідно до конституювання зовнішності героя: 1) *маска-одяг* (всі варіанти зміни одягу героєм, відповідно до кожної ролі); 2) *маска як спеціальна накладка на обличчя*: чорна маска, виготовлена з тканини, яку Марес одягав ще в дитинстві, а потім – у кінці роману, поставши в образі Тореро в Масці; *або на частину обличчя*: а) чорна пов'язка на одне око а також лінза сеньйори Грізельди (образ Фанеки та

«чистильника взуття»). Слід нагадати, що остання модифікація маски водночас виконує функцію дзеркала (див. підрозділ 4.2.); б) руді вуса, які приклеював Марес, перед своїм «сценічним» виходом в ролі вуличного музиканта; 3) *маска-грим* (епізоди, в яких Марес, одягаючи маски інших образів, використовує косметику та театральний грим).

По-третє, актуалізацію маски в романі Марсе можна простежити в контексті театральних ігрових ситуацій. У цьому зв'язку варто звернути увагу на такі її різновиди: 1) *маска як театральна/або театралізована роль*, (Павук-Палій, Тореро в Масці, «вуличний музикант»); 2) *карнавальна маска*: «чистильник взуття» (Марес, Серафін) і «повія» (Норма).

Всі вищезазначені типи масок та їхні модифікації функціонально об'єднуються навколо двох основних семіотичних функцій маски в тексті Марсе, визначених нами як: репрезентаційна (маска як засіб театральної гри героя) та комунікаційна (маска як код у комунікації та автокомунікації героя), забезпечуючи, таким чином, взаємодію театральних ігрових та комунікативних дискурсів. Слід також зауважити, що обидві потенції маски, актуалізуючись в одному носії (протагоністі роману), сприяють розкриттю психологічної характеристики героя. Це, в свою чергу, передбачає зосередження уваги на принципі дії маски в дискурсі роману, що, відповідно, послугує засобом глибшого осягнення проблеми ідентичності героя, яка розкривається через діалектику «маски-обличчя».

Першочергову роль в актуалізації концепту маски в «Двомовному коханці» відіграють епіграфи, обрані автором до двох частин роману. Кожен з епіграфів зумовлює той принцип дії маски, що постане провідним у дискурсі кожної з частин твору. Епіграфом до першої частини послугував вираз Антоніо Мачадо: «*Lo esencial carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara*» («Сутність карнавалу – це не коли людина вдягає маску, а коли знімає з себе обличчя»). Зауважимо, що цей вираз постане ключовим для розуміння подвійного діалектичного зв'язку, що встановлюється між поняттями «маска й обличчя». Адже слово «обличчя» за рахунок введення дієслова «quitarse» (знімати) уподібнюється до поняття «маски». Відтак, зняти «обличчя як маску» означає оголити своє «Я», іншими словами, свою

сутність. З іншого боку, іспанське дієслово «*quitarse*» можна перекласти українською як «позбутися чогось», і в цьому випадку воно надає іншого смислового відтінку слову «*cara*» (обличчя). Тому «позбутися обличчя» може означати й втрату своєї сутності («Я»), що відбувається внаслідок одягання маски.

Зазначене певною мірою зумовлює зміну акцентів в актуалізації концепту карнавальної маски, як її розуміє, приміром М. Бахтін: вона начебто зриває саму себе, послаблюючи властивий їй ігровий аспект та перетворюючись на засіб розкриття серйозних психологічних проблем героя, що, в свою чергу, демонструє зворотній бік карнавалу. Адже мова в романі йде не про ігрову стихію карнавалу, а про руйнівну силу гри в карнавал з власною сутністю. Посилаючись на думку А.Л. Грінштейна, цю ситуацію доречніше розглядати в контексті маскарადу як особливому типу культури, що онтологічно й типологічно протистоїть карнавалу: «Маска, яка в карнавалі була в першу чергу засобом набуття нового образу і нової сутності, і виражала принципову важливу для карнавальної культури ідею оновлення, народження, в маскараді стає інструментом і способом приховування справжнього обличчя і справжньої сутності через обман. Обростаючи додатковими конотаціями, мотив маски трансформується в комплекс взаємопов'язаних мотивів втрати обличчя, свого я, пошуків справжнього обличчя і справжньої сутності, прагнення позбутися від маски, що назавжди приросла до обличчя, спроби дізнатися, що приховується під маскою... тощо» [48, с. 6].

Відштовхуючись від концепції А.Л. Грінштейна, простежимо, яким чином здійснюється актуалізація різних мотивів принагідно маски, розкриваючи заданий в епіграфі подвійний принцип її дії в обраному нами творі.

Л.А. Софронова, розглядаючи концепт маски у статті «Маска як прийом ускладненої ідентифікації», зазначає: «Людина мріє стати іншим, але не може. Тоді вона вдає з себе іншого... Приміряючи на себе маску, людина прагне набутти нової ідентичності або показати себе в новому вигляді. Так вона ускладнює ідентифікацію як для самої себе, так і для іншого. Вона стає чужою, незрозумілою, загадковою, небезпечною... Ховаючись за маскою, людина зберігає свою ідентичність, хоча, зрештою, майже завжди маска її перемагає. Вона приховує людину як від інших, так

і від неї самої. Не тільки оточенню, але й самій людині стає складно визначити, де його істинне обличчя, а де маска. Вона ускладнює її самопізнання – адже між Я і маскою відбуваються взаємні притягання та відштовхування. Так концепт маски розростається, набуваючи значення непізнаваності сутності людини» [156, с.347–348]. Зауважимо, що цей принцип повністю відповідає тому, що відбувається з героєм роману Х. Марсе.

Після розриву стосунків зі своєю дружиною Марес, чітко усвідомлюючи небажання Норми підтримувати з ним хоч якісь стосунки, і бажаючи повернути до себе її увагу, починає вдавати з себе іншого. Змінюючи одну маску на іншу, Марес намагається забезпечити свою непізнаваність в очах Норми та їхніх спільних знайомих. Завдяки маскам він знаходиться поруч з іншими і в той же час далеко від них. Втім, сам процес зміни масок не сприяє досягненню справжньої мети Мареса - повернути собі дружину. Для цього потрібно стати Іншим, тобто обрати собі таку маску, яка б відповідала бажанням Норми. Так народжується образ Хуана Фанеки, що вириває з глибин підсвідомості Мареса як ідея маски, яку герой буде втілювати в життя поступово. Спершу, він випробовує її на сусідці Грізельді. Однак, попри задоволеність героя результатом дії цієї маски, він не впевнений щодо її ефективності принагідно Норми. Тому під час карнавалу, добре пам'ятаючи, ким був «останній» коханець Норми, він вдягає маску «чистильника взуття». Саме ця маска, а точніше ситуація, що склалась після її вдягання (останній епізод першої частини роману), демонструє перший із вище розглянутих щодо епіграфу принципів діалектики «маски-обличчя».

Вдягнувши маску «чистильника взуття», Марес підійшов до Норми, яка перебувала у компанії своїх друзів, і запропонував начистити їй черевики. Під час надання своїх послуг, він почув багато пліток про своє «карколомне падіння на дно життя» [246, с.110]. Друзі Норми почергово перераховували маски Мареса, які вдягав він сам, «постійно розігруючи якийсь спектакль» [246, с.109], та водночас вдягали на нього інші, але дуже близькі до його власних масок. Це все настільки обурило Мареса, що він не витримав і гірко розплакався. Не в змозі завершити свою

роботу, і не взявши грошей, які йому намагалися заплатити друзі Норми, Марес подався геть.

Розглянутий, таким чином, епізод яскраво ілюструє принцип «вдягання – зривання» маски, адже кожна з цих масок присутньо викривала справжнє обличчя Мареса, попри те, що воно було надійно приховане під карнавальною маскою «чистильника взуття». З іншого боку, цей епізод постане точкою відліку в актуалізації другого з вище наведених принципів дії маски щодо «Я» Мареса, а саме: втрату героєм своєї сутності та його остаточне перетворення на чисту ідею маски, яка власне і складає його сутність.

З огляду на це, цілком закономірним є епіграф до другої частини роману, взятий автором з Т.С. Еліота: *«Бувають часи, коли відчуваєш, що розколовся вщент, і одночасно бачиш себе як такого, що стоїть посеред дороги та розглядає свої уламки, прикидаючи, чи можна скласти їх наново і що з цього вийде»* [246, с.115].

Подальші події в житті героя репрезентують процес злиття маски з обличчям і не тільки – вона ним стає. Маска втрачає свою підпорядковану позицію щодо обличчя, і набуває автономності. Така маска, як слушно зауважує Л. Софронова, «сама підпорядковує собі людину, диктує їй жест, ходу, костюм, поведінку, мовлення, яке саме може стати маскою» [156, с. 349]. У зв'язку з цим, ще дужче ускладнюється процес самоідентифікації та самоусвідомлення героя.

Якщо в першій частині твору в більшості випадків фігурував Жоан Марес, і його маски були його власним усвідомленим вибором, то в другій, – ситуація цілком змінюється. Спираючись на діалектику самості за П. Рікером (див. підрозділ 2.4.), можна сказати, що в силу вступає другий принцип дії взаємостосунків між «Я» та «Іншим». Власне Іншим (маскою), в даному випадку, стає сам Жоан Марес, який поступово зникає під владою ним же створеної маски Хуана Фанеки, що витіснила «Я» Мареса і перетворилась на його інше «Я».

У першому епізоді другої частини твору, Марес вже «під впливом неусвідомленого бажання» [246, с. 118], перевдягається у Хуана Фанеку, і знову проводить ніч у своєї сусідки. Відчуваючи, що маска починає гнітити його, що «хтось наче смикав його за невидимі нитки, як маріонетку, а він лише безвільно

підкорявся» [246, с. 120], він у певний момент зробив нерішучу спробу розкрити свою гру. Втім, йому так шкода стало і ніжну до нього вдову, і Фанеку, і самого себе, що він просто попрощався і пішов. Залишившись на самоті, він вперше відчув себе цілком вдоволеним собою, і «чиясь інша рука начебто плескала його по плечу, підбадьорюючи: «Якщо ти перетворишся на іншого, залишаючись при цьому собою, ти ніколи не будеш самотнім» [246, с. 120]. Ця фраза постане визначальною в розумінні кінцевої трансформації героя в Іншого.

Втім, у процесі свого перетворення на Іншого, він все більше відчував, що хтось чужий поступово витісняє його з нього самого і керує його діями. Інколи, героєві навіть здавалося, що його тіло також вже йому не належить, в нього змінилася хода, голос, погіршилася пам'ять, його весь час нудить. Розглядаючи своє обличчя в дзеркалі, герой доходить висновку, що під маскою (так він усвідомлює своє власне обличчя) взагалі нікого не існує, що він сам – ніщо, «прозора оболонка». Щоб заповнити цю порожнечу, герой все частіше вдається до образу Фанеки. Він навіть наважився зателефонувати Нормі від імені свого alter ego, і домовитися з нею про зустріч.

Слід зауважити, що епізоди (їх всього два) зустрічі Фанеки з Нормою Валенті є показовими в контексті остаточної трансформації Мареса у Фанеку. Перший (11 епізод другої частини) засвідчує початок зникнення Мареса у його ж власній свідомості. У діалозі з Нормою, герой, впевнений, що він ще грає роль Фанеки, жваво розповідає їй про свого друга Мареса, поступово зриваючи «маски» з цього «незнайомця», яким він видавався його дружині. Раптом, сам того не усвідомлюючи, він сказав одну фразу чистою каталонською мовою. Відразу ж чийсь голос брутально огризнувся, і Марес зрозумів, що не знає, кому цей голос належить, він відчув певне запаморочення: «відчуття власного «я» розпалося, він знов опинився на невідомій землі. Так пройшло декілька секунд» [246, с. 185]. Норма цієї похибки не помітила, і Фанека продовжив розпочатий ним процес викривання Мареса: «Ваш Хуаніто Марес – це просто китайська головоломка, ребус, казковий герой, вигаданий хлопчиком-мрійником з вулиці Верді. Маячня самого Мареса» [246, с. 185]. Він навіть починає говорити про нього як вже про «мертвого» Іншого,

його нудить від того, коли він бачить, що Марес робить з собою. Ця гра Фанеки-Мареса потрактовується самим героєм як бажання подати правду під виглядом видимості, тобто розкрити своє обличчя під виглядом «маски»: «Він хотів, щоб Норма не до кінця вірила його словам, наче існувала інша правда» [246, с. 190]. Однак вона зрештою призведе до того, що Марес остаточно зникне, і це відбудеться під час їхньої другої і останньої зустрічі.

Спершу, герой вдоволений тим, що все відбувається згідно з планом, який задумали «Марес з Фанекою». Йому вдається звабити свою экс-дружину. Під час поцілунок, він намагається контролювати ситуацію, втім, усвідомлює, що поцілунок був нічийм: «щось проміжне між Маресом і Фанекою». Власне це був прощальний поцілунок Мареса, востаннє він усвідомив, хто він і що з ним відбувається насправді – «перевдягнений закоханий безумець, персонаж дикого, божевільного фарсу, задуманого ним, щоб заволодіти цією жінкою» [246, с. 209]. Втім невпевнене усвідомлення себе іншим швидко минуло, «...це була остання судома відторгнутої істоти. Фіктивний чарного повернувся до життя і відразу присвоїв собі і поцілунок, і думки» [246, с. 210]. Апогеєм остаточної перемоги маски над «Я», став вигук героя під час статевого акту, який вже не належав Маресові. Це була фраза маленького Хуана Фанеки, яку він викрикував в найбільш екстремальні моменти під час катання на дошці з гори вулиці Верді. Відповідним чином, в дискурсі оповідача також зникає Марес, його замінив Фанека.

В останніх трьох епізодах роману розповідається про Фанеку, його останній приступ нудоти, коли тінь Мареса відділилася від нього і відійшла в небуття, а через вісім місяців Жоана Мареса оголосили зниклим безвісти. А три роки по тому, на площі поблизу собору Саграда Фамілія з'являється Тореро в Масці, який цілими днями грає на акордеоні репертуар андалусійських та каталонських пісень: «Під маскою пов'язка з чорного оксамиту як і раніш закривала праве око і добру половину світу, до якої він вже не належав і якою з кожним днем цікавився все менше і менше» [246, с. 219]. На перший погляд, начебто нічого присутньо не змінилося, просто відбулася зміна масок-облич під чорною маскою Тореро: якщо раніше маску Тореро вдягав на себе Марес, то зараз у цій Масці фігурував Фанека.

Однак насправді це був вже навіть і не Фанека, а лише уламки різних ідентичностей героя, об'єднання яких призвело до виникнення «дивовижного персонажу, який розмовляв гортанним голосом, мови, якими він володів, безнадійно змішались, хоча він все ще тримався на ногах...» [246, с. 220].

Отже, проблема, яку ставить Хуан Марсе в своєму романі залишається свідомо відкритою автором. Адже всі автокомунікативні засоби, до яких вдається герой аби віднайти своє власне цілісне «Я» приречені на провал і несуть тільки деструктивний характер, тому що справжню сутність героя складають всі ті маски, які він культивує протягом свого життя. У тексті це пояснюється тим, що він людина, яка народилася складена навпіл, знак зодіаку якої близнюки, тобто людина-маска.

Проведений аналіз засвідчив, що погляд автора на проблему пошуку самоідентичності з одного боку, є показовим для розуміння властивого для ХХ століття якісно нового виміру процесу відчуження, коли людина у всіх точках свого життєвого шляху «є не рівною самій собі», її актуальний стан не виражає повністю її сутності, і кожне наступна ідентифікація буде містити діалектику «Я» і маски (коли те, що спершу розглядається як сутність людини, згодом перетворюється на маску, а те, під чим розуміють маску, насправді виявляє сутність людини), демонструючи запропоновану П. Рікером концепцію «себе самого, як іншого»; а з іншого боку, доповнює думку А. Грінштейна щодо функції маски в контексті маскарадної культури, що полягає не стільки у втраті свого істинного «я», скільки в його багат шаровому приховуванні як форми зміни ієрархічних відносин чи втечі від соціальних ритуалів і приписів. Це, в свою чергу, підтверджує загальний для філософії ХХ ст. підрив ідеї онтологічної єдності «Я», на зміну якій прийшла ідея множинності «Я», коли сутність людини виявляється через множинність масок, які вона, пристосовуючись до внутрішніх чи зовнішніх обставин змінює протягом життя.

Висновки до розділу 4

Роман Х. Марсе «Двомовний коханець» демонструє яскравий приклад театралізації прози каталонського письменника. Провідну роль у цьому відіграє взаємозв'язок театрального та комунікативного дискурсів, що простежується завдяки актуалізації різноманітних моделей та видів комунікації (культурної, мовної, соціальної, психологічної тощо) у формах театралізації художнього простору роману.

Наскрізна не тільки для творчості Х.Марсе, а й, власне, сучасної культури проблема пошуку власної ідентичності розкривається в романі, з одного боку, у контексті проблеми мовної комунікації білінгвів, актуалізація якої здійснюється у таких формах театральності, як: «карнавал», «ритуал» та «вистава» (4.1.); а з іншого, – у автокомунікації героя, що спонукає до осмислення концептів дзеркала та маски, безкінечної гри віддзеркалень та так званого «театру масок» (4.2., 4.3.).

Дзеркало в романі Марсе з'являється як у вигляді звичайних дзеркал та інших предметів, що виконують функцію дзеркала, постаючи його модифікаціями (скляне, прозоре, тьмяне, невидиме/уявне дзеркало, аудіальне дзеркало та візуально-аудіальне дзеркало), так і метафоричних дзеркал, функцію яких відіграють самі персонажі (людина як дзеркало) та метатексти (зошити героя як дзеркало пам'яті). Актуалізація різних типів дзеркал в романі Марсе здійснюється на основі трьох основних принципів дзеркальності: 1) *віддзеркалення себе в собі*, пов'язане з рефлексією, самосвідомістю героя; 2) *віддзеркалення себе в іншому*, пов'язане з темою двійництва; 3) *віддзеркалення себе в собі іншому*, що частково передбачає погляд на себе з боку, а частково пов'язане з темою двійництва, оскільки оригіналом і двійником виступає одна і та ж сама людина. Кожен з визначених принципів також має своє власне віддзеркалення, побудоване за принципом енантіоморфізму: 1) *віддзеркалення іншого в собі*; 2) *віддзеркалення іншого в іншому*; 3) *віддзеркалення іншого в собі іншому*. Враховуючи той факт, що визначені принципи репрезентують автокомунікативну ситуацію, схематично визначену Ю. Лотманом як напрямок «Я – Я», взятий з двох протилежних боків, наявністю адресанта (він же й адресат),

повідомлення і коду, то використання якобсонівської комунікативної схеми для розкриття даних принципів віддзеркалення дозволило наочніше відтворити схеми дзеркальних варіацій відповідно до кожного з названих пунктів.

Актуалізація маски у конституюванні культурної, соціальної та власної ідентичності героя в художньому тексті в різних модифікаціях (матеріальна, мовленнєва, тілесна та ін.) визначила функцію зазначеного концепту як своєрідного «посередника» між комунікативним (маска як комунікативний код) та театральним (маска як засіб театральної репрезентації) дискурсами, забезпечуючи, таким чином, їх взаємозв'язок та взаємодію у розкритті проблеми ідентичності героя через діалектику «обличчя-маски». Це, з одного боку, підтверджує характерний для філософії ХХ століття підрив ідеї онтологічної єдності «Я», ідеї монолітного субстанційного «Я», на зміну якій прийшла ідея множинності «Я», коли сутність людини виявляється через множинність масок, які вона, пристосовуючись до внутрішніх чи зовнішніх обставин змінює протягом життя, а з іншого, – дозволяє визначити функціональність маски в контексті маскараду як форми театралізованої гри, що полягає не стільки у втраті свого істинного «я», скільки в його багат шаровому приховуванні як форми зміни ієрархічних відносин та втечі від соціальних ритуалів і приписів.

Отже, залучення усіх цих інтерпретативних стратегій виявилось важливим для осмислення комунікативно-психологічного аспекту театральності у творі Марсе, що в свою чергу забезпечує функціональну ефективність цього роману в контексті театралізації іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття.

ВИСНОВКИ

Розвиток іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття демонструє епістемологічну спорідненість концепції театральності як невід'ємного чинника постмодерністського світосприйняття з наслідуванням національної літературної традиції, що від початків її формування завжди тяжіла до театральності. Саме сфера театральності є пунктом зустрічі цих двох традицій у прозі трьох яскравих письменників тієї доби – Гонсало Торренте Бальєстера, Альваро Кункейро та Хуана Марсе: дослідження їх доробку дозволило окреслити парадигму іспанської театралізованої інтелектуальної прози доби постмодернізму.

У літературознавчих дослідженнях останніх десятиліть категорія «театральність» використовується доволі активно, однак все ще потребує певної термінологічної концептуалізації. Підсумовуючи спостереження над побутуванням та осмисленням терміну «театральність» у дослідницькому просторі літературознавства, правомірно стверджувати, що потрактування цієї категорії залежить не в останню чергу від того, як дослідник визначає її семантичне ядро.

У дисертації виходимо з двох основних напрямків інтерпретації театральності. З одного боку, театральність розглядається у контексті гри як культурного феномену (М. Євреїнов, Й. Гейзінга, Г-Г. Гадамер, М. Мамардашвілі, Ю. Борєв), і містить у собі *онтологічний універсалізм*, котрий відкрився вже античності, коли народилася відома метафора «весь світ – театр». З іншого, театральністю називають *специфічну мову театру як виду мистецтва* (А. Арто, Р. Барт, Ю. Лотман, П. Паві).

Досвід осмислення театральності як буттєвого і культурного ферменту, ідеї, яку філософія культури ХХ століття активно розвиває, розкриваючи її культуротворчу функцію та онтологічну природу, постав цілком продуктивними для визнання театральності особливим типом художнього світосприйняття в іспанській літературі постмодернізму, що засвідчує свою варіативність та художню багатофункціональність.

Розуміння театральності як мови театру характеризує головним чином позицію прибічників семіотичного підходу до феномену культури. З точки зору семіотики, театральність – це сукупність різних систем знаків – візуальних і звукових, статичних і динамічних, вербальних і невербальних. Новітнє театрознавство конкретизує поняття театральності на основі взаємодії структурно-семіотичного, герменевтичного, культурно-історичного підходів. Для практики літературознавчого аналізу діалог із театрознавчими і семіотичними концепціями (П. Паві, Ю. Лотман, Р. Барт, А. Арто, А. та Ф. де Торо, Е. Фішер-Ліхте, Г. Ісаєв та ін.) забезпечує залучення до кола наукових інтересів комунікативний аспект театральності – для дослідження театрального чинника в постмодерній іспанській інтелектуальній прозі принципово важливим було враховувати закладену в театральному знакові комбіновану єдність, що відкриває потенційно множинне поле інтерпретацій.

Структурування розгалуженої системи концепцій театральності, створених різними гуманітарними дисциплінами, стало важливим кроком на шляху літературознавчої концептуалізації поняття театральності. У цій царині стала очевидною не лише можливість, а й необхідність вивчення театральності як важливого літературного явища, поетикальної характеристики романного жанру, що дозволяє осмислити як особливості художньої структури, так і художні прийоми, що формують епістемологічний план твору. Водночас виникла потреба у виокремленні засобів театралізації літератури.

Розглянуті стратегії засвідчили наявність двох взаємозумовлених шляхів театралізації літератури: 1) *вербалізація театрального* в контексті діалогу культур і взаємодії мистецтв, коли текст літературний кодується театральним кодом (прийом транспонування – за М.М. Бахтіним, «перемикання» – за Ю.М. Лотманом); 2) *театралізація вербального* (прийоми «подвійного кодування» або «двійного подвоєння» – за Ю.М. Лотманом), що здійснюється суто літературними засобами організації літературного тексту (метатекстуальна та інтертекстуальна гра). Якщо у першому випадку театральність розглядається як система специфічних засобів виразності, притаманних театру як виду мистецтва, то в другому, про театральність

можна говорити як про специфічну особливість літературного тексту, яка, загострюючи момент гри, сприяє його театралізації.

Осмислення літературознавчих підходів до вивчення театральності дозволило визначити основні аналітичні прийоми і стратегії в контексті дослідження цього багатоаспектного явища та особливостей його актуалізації в структурі художнього твору на різних поетикальних рівнях, а саме: 1) театралізацію романної форми на рівні тексту, організації оповіді та художнього простору; 2) художню реалізацію форм театральності на рівні самої дії як організуючого чинника сюжету; 3) актуалізацію комунікативного аспекту театральності на рівні взаємодії автор – текст – читач та автор (режисер) – герой (актор) – читач (глядач); 4) аналіз екзистенційного та психологічного аспектів театральності на рівні художньої форми буття та поведінки персонажів.

Сукупність літературних та екстралітературних чинників визначила використання різнорідних підходів до аналізу творів, різний рівень доцільності та ефективності яких безпосередньо визначається самим матеріалом.

Роман Г. Торренте Бальєстера «Дон Хуан», що знаменує собою початок нового етапу у творчості галісійського письменника, постає визначальним для розуміння специфіки іспанського літературного постмодернізму. Поєднання у творі двох фундаментальних стратегій розвитку оповідної манери Торренте Бальєстера, що діалектично й парадоксально доповнюють одна одну – наслідування сервантесівської традиції і права письменника на поетичну свободу –, підсилило можливості так званого «вільного роману».

У романі Бальєстера театральність здебільшого функціонує як стратегія метафоричного продукування ситуацій, подібних до театру, організуючим чинником яких є гра, що водночас забезпечує актуалізацію «театрального коду» на різних поетикальних рівнях твору: структурно-композиційному, текстовому, часово-просторовому, образному тощо. Простежено дію та взаємозв'язок цілої низки ігрових засобів, до яких вдається письменник, вибудовуючи «театральний» світ роману, а саме: гра з літературною та театральною традиціями; насиченість елементами та театральними прийомами різних соціокультурних епох, їх

нашарування і співіснування в одній системі; театралізація художнього часопростору та поведінки персонажів. Це забезпечило глибше розуміння постмодерністського типу творчості як пошуку нових шляхів осмислення зв'язку мистецтва з реальністю.

Провідну роль у контексті театралізації романної форми у творі Г.Торренте Бальєстера «Дон Хуан» на структурно-композиційному та текстовому рівнях відіграють форми оприявлення «сервантизму» (*гра, «принцип достатньої реальності» та «авторerefлексивність» тексту*), що, в свою чергу, сприяє глибшому розумінню постмодерністського типу творчості як пошуку нових шляхів осмислення зв'язку мистецтва з реальністю.

Закономірною, в контексті іспанської літературної та театральної традиції, стала художня реалізація в романі Бальєстера барокової концепції театральності, що веде до формування так званого «трансцендентального театру», чинником оприявлення якого став теологічний аспект філософії бароко. Це дозволяє говорити про своєрідну мозаїчність бальєстерівської оповіді, що вибудовується завдяки поєднанню в ній філософського, літературного і театрального дискурсів, прочитання яких розкриває всю глибину і багатство асоціативного поля бальєстерівського тексту.

Аналіз барокової концепції театральності встановив взаємозв'язок між двома основними сюжетними лініями роману Бальєстера. За принципом дзеркального відображення однієї ситуації, що має усі ознаки «експерименту», відстежено, як вона розвивається від контексту барокової Іспанії до Парижа ХХ ст., в останньому, відповідно, набуваючи таких перехідних (від модернізму до постмодернізму) театралізованих форм вираження, як хеппенінг та перформанс.

Актуалізація зазначених форм театральності відіграє значну роль у театралізації просторової структури художнього твору, перетворюючи весь романний простір на театральний з його своєрідною художньою «тривимірністю»: позасценічний простір (він імпліцитно наявний у романі), сценічний простір (всі місця, де здійснюється театральна репрезентація) та простір внутрішньотекстового глядача, покликаною осмислювати та оцінювати побачене в різних місцях, що,

завдяки грі персонажів-акторів, перетворилися на сценічні майданчики. Враховуючи специфіку цих двох різновидів акціонізму, межа між зазначеними просторовими рівнями стирається, в результаті чого відбувається їх злиття в єдиному сценічному просторі та виведення на інший рівень, де поєднується мистецтво з реальністю. Водночас це зумовило своєрідність комунікативного взаємозв'язку, що встановлюється між учасниками кожної з цих театралізованих форм.

Аналізовані в дисертації типи «сценічного простору», а також прийоми хеппенінгу і перформансу, дозволили простежити актуалізацію в романі однієї з характерних рис театрального авангарду 60-х рр. ХХ ст. Йдеться про так званий «театр-трансформер», який став формою вираження «вистави-з-участю-глядача», трансформувавши формулу «людина і вистава» у формулу «вистава і людина». Роман Бальєстера підтверджує дієвість цієї формули на рівні взаємодії персонажів, забезпечивши тим самим художню реалізацію у творі комунікативного аспекту театральності.

Реалізація хеппенінгу, перформансу, а також театру деконструкції (А.де Торо) та «акторського театру» (Б.Дорт) в площині твору Бальєстера, їхня комунікативна функціональність та потенційна перверзивність виявилися важливими для формування інтертекстуальності роману та його інтелектуального потенціалу.

З огляду на це, весь роман сприймається як захоплюючий спектакль, що, в свою чергу, зумовлює актуалізацію екзистенційного аспекту театральності, розглянутого на рівні образу Дон Хуана через діалектику «бути – здаватися» та «обличчя – маски». Аналіз зазначених опозицій дозволив визначити театральність як особливу та єдино можливу форму існування цього персонажу в художньому світі роману, розкриваючи акторський бік його ідентичності.

Отже, актуалізація театральності в романі «Дон Хуан» на різних рівнях, набуваючи різноманітних форм маніфестації, урізноманітнює засоби інтелектуалізації бальєстерівського твору, що сприяє його рецепції як одного з перших зразків інтелектуального іспанського роману доби постмодернізму.

Дослідження текстових стратегій у романі А.Кункейро «Людина, яка була схожа на Ореста» засвідчило функціональну ефективність різних засобів

постмодерністської поетики у формах театралізації літературного твору (жанрова контамінація, бартівський концепт «смерті Автора», інтертекстуальність, метатекст, пародія, перелік, колаж та ін.).

Особливої уваги серед засобів театралізації кункейрівського твору набувають такі принципи театральної організації літературного тексту, як *епітеатр*, *метатеатр* та *гіпотеатр*, актуалізація яких простежена в дисертації на різних рівнях міжтекстових зв'язків.

Художня реалізація першого із трьох зазначених концептів здійснюється за допомогою прийому «тексту в тексті», що демонструє включення в роман невеликих театральних п'єс. Епітеатральна ситуація складається завдяки драматургічній формі, в якій написані вставні тексти. У них відбувається трансформація романного персонажа в театральний, засвідчуючи акт театральної репрезентації: персонажі роману водночас постають як героями театральних п'єс, що театралізує їх власне життя, так і акторами, які грають ролі, передбачені сценарієм цих п'єс. Приклади актуалізації цього концепту також можна віднайти в самому оповідному тексті (епізоди, що демонструють акторську гру чи то намір її здійснити перед експліцитно або імпліцитно наявною публікою). Театральна репрезентація здійснюється персонажами як у реальній, так і в уявній формах, що дозволяє феномену *епітеатру* в романі Кункейро набути подвійного виміру. Актуалізація *метатеатру* здійснюється за рахунок того, що всі епітеатральні ситуації уводяться в оповідний текст не прямо, – власне театральний текст (текст вистави) супроводжують коментарем його учасники, таким чином репрезентуючи творчий процес театральної гри.

Вивчення форм реалізації *гіпотеатрального* дискурсу в романі Кункейро засновано на класифікації міжтекстуальних зв'язків Ж. Женнета (паратексти, гіпертексти, інтертексти тощо): встановлено такі зв'язки як між оповідними гіпертекстами (основний текст роману) та їх театральними *гіпотекстами* («Орестея» Есхіла, «Мухи» Сартра тощо), так і театральними *гіпертекстами* (вставні п'єси драматурга Філона та Філона Молодшого) та їх театральними або оповідними *гіпотекстами* («Лицар з Ольмедо» Лопе де Вега, «Орестея» Есхіла,

роман Асоріна «Донья Інес» тощо). Це сприяє розширенню сфери дії концепту «гіпотеатру», бо не обмежує його ситуацією, в якій як гіпертекст, так і гіпотекст обов'язково мають бути театральними. В романі Кункейро гіпотеатр передбачає таку ситуацію взаємодії текстів А і В, коли театральним виступає принаймні один з них.

Ці аспекти аналізу дозволили визначити функціональне навантаження зазначених концептів у кункейрівському творі таким чином: якщо *епітеатр* демонструє сам факт наявності театральної репрезентації, а *метатеатр* допомагає визначити способи її реалізації, то *гіпотеатр* дозволяє встановити інтертекстуальну природу цієї театралізованої гри.

Водночас міжтекстовий діалог в межах епітеатрального, метатеатрального та гіпотеатрального дискурсів у романі Кункейро дозволив простежити ігрову трансформацію таких форм театральності, як містерія, антична трагедія, шекспірівська комедія, іспанська комедія Золотої доби, есперпенто Вальє-Інклана тощо, а також елементи театру М. Метерлінка, Б. Брехта та П. Брука.

Функціональна продуктивність вищезазначених концептів у поетиці роману Кункейро приводить читача до осмислення концепту дзеркала та пов'язаної з ним гри віддзеркалень як форм театралізації літературного твору: остання простежується як на рівні міжтекстових зв'язків (метатексти, інтертексти та паратексти), так і на образному рівні, репрезентуючи пошук ідентичності персонажів, виражений через інтерсуб'єктивну проблематику «Я – Інший».

Всі розглянуті в роботі форми театралізації роману «Людина, яка була схожа на Ореста» виявилися ефективними у визначенні театральності як важливої поетикальної характеристики твору, що сприяє розкриттю його інтелектуального потенціалу в контексті іспанської літератури постмодернізму

Роман Хуана Марсе «Двомовний коханець» серед об'єктів дослідження репрезентує комунікативно-психологічний аспект театральності у поетикальних стратегіях іспанської постмодерної прози. Концепція театральності у романі Х. Марсе виявляє себе у різних формах комунікації (культурній, мовній, соціальній, психологічній тощо) та стає засобом деконструкції культурних і соціальних міфів у

контексті наскрізної для творчості Марсе проблеми пошуку героєм власної ідентичності.

Ситуація самоідентифікації особистості, що розгортається у творі Марсе на тлі Каталонії та властивих її соціуму і культурі проблем, зокрема білінгвізму, демонструє реалізацію мовної комунікації у таких театралізованих формах, як: «карнавал», «ритуал» та «вистава». Художня реалізація цих форм театральності, відповідно, спонукала звернутися до концептів дзеркала та маски, які виконують функцію додаткового коду в процесі автокомунікації героя як трансформації свого власного «Я» через «Я» «Іншого».

Оприявлення *концепту дзеркала* в романі Марсе у вигляді різних видів матеріальних дзеркал та їхніх модифікацій дозволяє стверджувати, що його актуалізацію здійснено на основі трьох основних принципів дзеркальності: 1) *віддзеркалення себе в собі*; 2) *віддзеркалення себе в іншому*; 3) *віддзеркалення себе в собі іншому*. Кожен з вищеназваних концептів має своє власне віддзеркалення у тексті Марсе, побудованому за принципом енантіоморфізму: 1) *віддзеркалення іншого в собі*; 2) *віддзеркалення іншого в іншому*; 3) *віддзеркалення іншого в собі іншому*. Залучення яacobсонівської комунікативної схеми у ході аналізу зазначених принципів дозволило наочніше відтворити схеми дзеркальних варіацій принагідно кожної з названих позицій, продемонструвати проблему втрати і пошуку самоідентичності героя у вигляді безкінечної гри з власним віддзеркаленням.

Актуалізація *маски* у конституюванні культурної, соціальної та власної ідентичності героя набуває в художньому тексті різних модифікацій (матеріальна, мовленнєва, тілесна та ін.) й тим визначає функцію зазначеного концепту як своєрідного «посередника» між комунікативним (маска як комунікативний код) та театральним (маска як засіб театральної репрезентації) дискурсами, – їх взаємозв'язок та взаємодія забезпечує розкриття проблеми ідентичності героя через діалектику «обличчя-маски». Тим самим обраний ракурс інтерпретації роману Х. Марсе підтверджує визначений філософією ХХ століття підрив ідеї онтологічної єдності «Я», ідеї монолітного субстанційного «Я», на зміну якій прийшла ідея множинності «Я», коли сутність людини виявляється через множинність масок, які

вона, пристосовуючись до внутрішніх чи зовнішніх обставин, змінює протягом життя. Водночас аналіз тексту Марсе своєрідним чином увиразнив спостережену і в інших текстах функціональність маски в контексті маскараду як форми театралізованої гри, що полягає не стільки у втраті свого істинного «я», скільки в його багат шаровому приховуванні як форми зміни ієрархічних відносин та втечі від соціальних ритуалів і приписів.

Таким чином, звернення до полікритичних інтерпретативних стратегій у аналізі театральності-ігрового чинника в романах Г. Торренте Бальєстера, А. Кункейро та Х. Марсе виявилось продуктивним для розуміння театральності як поліфункціонального явища, яке активно впливає на проблематику та поетику на всіх рівнях організації тексту та на його взаємодію з читачем. Театральність іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ століття великою мірою сприяє розумінню специфіки іспанського постмодернізму в контексті розвитку західноєвропейської літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. – М. : Наука, 1964. – С. 15–23.
2. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев – М.-Л., 1959. – 266 с.
3. Алмер Г. Прикладная грамматология / Г. Алмер. – М., 1985. – 277 с.
4. Алперс Б. Театр социальной маски / Б. Алперс. – М.-Л., 1931. – 132 с.
5. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X – XIII вв.) / М. Андреев. – М. : Искусство, 1989. – 215 с.
6. Андреева И. М. Театральность в культуре / И. М. Андреева. – Ростов-на-Дону, 2002. – 188 с.
7. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто; [пер. С. Исаева]. – М. : Мартис, 1993. – 191 с.
8. Бабич Д. Каждый может выйти из зала. Театрализация зла в произведениях В. В. Набокова / Д. Бабич // Вопросы литературы. – 1999. – Сент.-окт. – С. 142–156.
9. Бабич О. М. Поетика кінооповіді в іспанському романі 90-х рр. ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. М. Бабич. – Київ, 2009. – 20 с.
10. Бараненкова Н. А. Форми і функції театральності в художній системі прози Миколи Гоголя (на матеріалі «Вечорів на хуторі біля Диканьки») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Н. А. Бараненкова. – Харків, 2010. – 20 с.
11. Барбой Ю. М. Театральный образ : Основные элементы и природа связей : автореф. на соискание ученой степени д-ра искусствоведения : 17.00.01 «Театральное искусство» / Ю. М. Барбой. – Л., 1989. – 36 с.
12. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Ролан Барт; [пер. с фр.] / [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
13. Батракова С. П. Художник играющий / С. П. Батракова // Западное искусство.

- XX век : Мастера и проблемы / [отв. ред. Б. И. Зингерман]. – М. : Наука, 2000. – С. 3–39.
14. Баумтрог Н. Н. Театральная выразительность в романе И. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / Наталья Николаевна Баумтог. – М. : РГБ, 2005. – Режим доступа к дисс. : <http://diss.rsl.ru/diss/05/0070/050070021.pdf>
 15. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Михаил Бахтин. – М. : Худ. Лит., 1986. – 543 с.
 16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975. – 504 с.
 17. Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук : Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М., 1997. – Т. 5. – 1996. – 732 с.
 18. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1965. – 527 с.
 19. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : Из истории сов. эстетики и теории искусства / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
 20. Бекон Ф. Сочинения в 2-х т. / Фрэнсис Бекон. – Т. 2. – М., 1978. – 575 с.
 21. Берковский Н. Я. Литература и театр / Н. Я. Берковский. – М., 1969. – 639 с.
 22. Берман В. Л. Театральная реальность и ее трансформация в эпоху постмодерна : дисс. ... канд. филол. наук : 24.00.01. / Вероника Львовна Берман. – Омск, 2009. – 128 с.
 23. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры / Э. Берн. – СПб.; М., 1996. – 397 с.
 24. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М. : Республика, 1998. – 335 с.
 25. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
 26. Бодрийяр Жан. Система вещей / Жан Бодрийяр; [пер. с франц. и сопроводит. статья С.Зенкина]. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
 27. Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь

- терминов / Ю. Б. Борев. – М. : ООО «Издательство Астрель», 2003. – 575 с.
28. Борхес Х. Л. Дзеркало і маска / Х. Л. Борхес; [пер. С. Борщевського] // Світо-вид. – 1999. – Ч. III (36). – С. 86–105.
 29. Борхес Х. Л. Сфера Паскаля : собрание починений : в 4 т. / Хорхе Луис Борхес; [сост. предисл. и примеч. Б. Дубина]. – [2-е изд., испр.] – Т. 2: Произведения 1942-1969 годов. – СПб. : Амфора, 2005. – 847 с.
 30. Бочкарева Н. С. О разных интерпретациях романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Н. С. Бочкарева // Проблемы литературного образования. – Екатеринбург, 2002. – Ч. I. – С. 336–340.
 31. Бояджиев Г. Н. Театральность и правда / Г. Н. Бояджиев. – М-Л. : Искусство, 1945. – 123 с.
 32. Брехт Б. Театр : собрание сочинений : в 5 т. / Б. Брехт. – М. : Искусство, 1965. – Т. 5/2. – 1965. – 566 с.
 33. Брук Питер. Пустое Пространство. Секретов нет / Питер Брук; [пер. с англ.]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 376 с.
 34. Будагов Р. А. История слов в истории общества / Р. А. Будагов. – М., 1971. – 270 с.
 35. Бурыкин А. А. Коммуникативные и социальные функции языка / А. А. Бурыкин // Вестник Магнитогорского университета. – 2000. – № 1. – С. 106–110.
 36. Бурыкин А. А. Заметки к характеристике языковой коммуникации билингов: ритуал, спектакль, балаган и карнавал / А. А. Бурыкин // Ритуальное пространство культуры : материалы международного форума, 26 февраля – 7 марта 2001 г. – СПб., 2001. – С. 274–277.
 37. Вайнрайх У. Одноязычие и многоязычие / У. Вайнрайх // Новое в лингвистике. – М. : Прогресс, 1972. – Вып. 6. – С.25–60.
 38. Вайнрайх У. Языковые контакты. Состояния и проблемы исследования / У. Вайнрайх. – Киев : Вища школа, 1979. – 263 с.
 39. Вайнштейн О. Деконструкционизм и культурная традиция / О. Вайнштейн // Вопросы литературы. – М., 1989. – N 12. – С. 167–199.

40. Вайнштейн О. Философские игры постмодернизма / О. Вайнштейн // Апокриф. – М., 1994. – N 2. – С. 12–30.
41. Виноградов В. С. О Гонсало Торренте Бальестере и его творчестве / В. С. Виноградов // Вопросы иберо-романского языкознания. – М. : МАКС Пресс, 2004. – Выпуск 5. – С. 3–21.
42. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М., 1956. – 372 с.
43. Владимирова Н. Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. / Н. Г. Владимирова. – Новгород, 1998. – 188 с.
44. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : [вибрані твори] / Г.-Г. Гадамер; [пер. з нім.]. – К. : «Юніверс», 2001. – 288 с.
45. Гашкова Е. М. От серьеза символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) / Е. М. Гашкова // Метафизические исследования – 1997. – Выпуск 5 : Культура. – С. 85–95.
46. Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга; [пер. з англ. О. Мокровольського]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
47. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / И. Гофман. – М. : Канон-Пресс-Ц., 2000. – 304 с.
48. Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе : [учебное пособие для вузов культуры и искусств] / Аркадий Львович Гринштейн. – Самара : Изд-во СГАКИ, 1999. – 120 с.
49. Гунько Т. В. Концепция барокко Эухению д'Орса. Родо-видовая характеристика барокко / Т. В. Гунько // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. – Дніпропетр. нац. ун-т, [Каф. зарубіж. л-ри ; редкол. : Т. М. Потніцева (відп. ред.) та ін.]. – Дніпропетровськ : ДНУ, 1997. – Вип. 11. – 2007. – С. 16–24.
50. Давыдов В. Г. Элементы театральной выразительности : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». / В. Г. Давыдов. – М. : ВНИИ Искусствознания, 1986. – 24 с.
51. Дебор Г. Общество спектакля / Г. Дебор. – М.: Логос, 1999. - 308 с.
52. Декарт Р. Сочинения : В 2 т. / [пер с лат и франц.; сост., ред., вступ. ст.

- В. В. Соколова]. – М. : Мысль, 1989. – Т. 1. – 1989. – 654 с.
53. Денисова Т. Феномен постмодернізму : контури й орієнтири / Т. Денисова // Слово і час. – Київ, 1995. – №2. – С. 18–27.
 54. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 407–426.
 55. Диас-Плаха Г. От Сервантеса до наших дней / Г. Диас-Плаха. – М., 1981. – 328 с.
 56. Днепров В. Драма в романе / В. Днепров // Театр. – 1973. – № 4. – С. 14–С4.
 57. Днепров В. Идеи времени и формы времени / В. Днепров. – Л. : Советский писатель, 1980. – 598 с.
 58. Дубин Б. Зеркало в центре лабиринта (О символике запредельного у Борхеса) / Б. Дубин // Вопросы литературы. – 1991. – № 8. – С. 154–159.
 59. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. – М.; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
 60. Евреинов Н. Н. Театр для себя : в 3 ч. / Н. Н. Евреинов. – Пг. : Изд-во Н. И. Бутковской, 1915-1917. – Ч. 3 (Практическая). – 1917. – 233 с.
 61. Евреинов Н. Н. Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни / Н. Н. Евреинов. – СПб, 1912. – 112 с.
 62. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
 63. Женетт Ж. Палимпсесты : литература во второй степени / Ж. Женетт // Фигуры : в 2 томах; [пер. с франц., Е Васильева]. – М. : Изд. им. Сабашниковых, 1988. – Т. 2. – С. 79–93.
 64. Зверев А. XX век как литературная эпоха / А. Зверев // Вопросы литературы. – М., 1992. – II. – С. 3–56.
 65. Зенкин С. Театрализация романа в XIX веке [Электронный ресурс] / С. Зенкин. – Режим доступа : <http://theatrummundi.org/2011/11/novel/>

66. Иванов В. Категория времени в искусстве и культуре XX века / В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – М. : Наука, 1974. – Т. 1. – С. 39–66.
67. Изволина С. А. Театр и философия / С. А. Изволина. – М. : Знание, 1988. – 63 с.
68. Ильин И. Массовая коммуникация и постмодернизм / И. Ильин // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. – М. : Наука, 1990. – С. 80–96.
69. Ильин И. «Постмодернизм» : Проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада / И. Ильин // Современный роман : опыт исследования. – М. : Наука, 1990. – Т. 2 – С. 255–279.
70. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М., 1998. – 256 с.
71. Ильин И. Постмодернизм : Словарь терминов / И. Ильин. – М. : Intrada ММІ, 2000. – 384 с.
72. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / И. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.
73. Ионин Л. Г. Театр культурных форм / Л. Г. Ионин // Человек. – 1991. – № 3. – С. 57–67.
74. Исаев С. Г. Литературные маски как формы художественной действительности / С. Г. Исаев. – Новгород, 2001. – 95 с.
75. Исупов К. Г., Ульянова О. Н. «Номо Numerans» Николая Кузанского / К. Г. Исупов, О. Н. Ульянова // Историко-филол. ежегодник. – М., 1994. – 390 с.
76. Ишимбаева Г. Г. Метаморфозы барокко в эпоху экзистенциализма и хэппенинга: «Дон Хуан» Гонсало Торренте Бальестера / Г. Г. Ишимбаева // Вопросы филологии. – М., 2003. – № 1. – С. 61–65.
77. К семиотике зеркала и зеркальности // Зеркало. Семиотика зеркальности; [ученые зап. Тарт. гос. ун-та]. – Тарту, 1988. – Труды по знаковым системам XXII, Вып. 831. – С. 3–5.
78. Как всегда об авангарде : Антология французского театрального авангарда / [сост., пер. с франц., коммент. С.Исаева]. – М. : ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 288 с.

79. Каневская М. Семиотическая значимость зеркального отображения: Умберто Эко и Владимир Набоков / М. Каневская; [пер. Е. Канищева] // Новое литературное обозрение : Теория и история литературы, критика и библиография. – 04/2003. – N 60. – С. 204–213.
80. Карелина И. В. Спектакль как текст. Постмодернистский тип восприятия : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Ирина Викторовна Карелина. – М., 1993. – 408 с.
81. Карягин А. Драма как эстетическая проблема / А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
82. Клековкін О. Ю. Сакральний театр : Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження) : Монографія / О. Ю. Клековкін. – К. : Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
83. Клод Леви-Строс. Путь масок / Клод Леви-Строс; [пер. с фр. А. Б. Островского]. – М., 2000. – С. 20–97.
84. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В. Ф. Колязин. – М. : Наука, 2002. – 208 с.
85. Кон И. С. В поисках себя : Личность и ее самосознание / И. С. Кон – М. : Политздат, 1984. – 335 с.
86. Косиков Г. От структурализма к постструктурализму : (Проблемы методологии) / Г. Косиков. – М. : Рудомино, 1998. – 191 с.
87. Культура современной Испании : превратности обновления / [отв. ред. Н. С. Константинова]. – М. : Наука, 2005. – 170 с.
88. Кункейро А. «Человек, который был похож на Ореста» и другие истории : [сборник] / А. Кункейро; [пер. с исп. и галисийск.; составл. и предисл. Н. Матяш]. – М. : Радуга, 1990. – 560 с.
89. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Зеркало. Семиотика зеркальности; [ученые зап. Тарт. гос. ун-та]. – Тарту, 1988. – Труды по знаковым системам XXII, Вып. 831. – С. 6–24.

90. Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса / Ю. И. Левин // Текст в тексте; [ученые зап. Тарт. гос. ун-та]. – Тарту, 1981. – Труды по знаковым системам XIV, Вып. 567. – С. 47–64.
91. Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв.: На примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр» [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ольга Олеговна Легг. – М. : РГБ, 2005. – 170 с. – Режим доступа : <http://diss.rsl.ru/diss/05/0138/050138030.pdf>
92. Лейтес Н. С. Черты поэтики немецкой литературы нового времени : [учебное пособие по спецкурсу] / Н. С. Лейтес. – Пермь, 1984. – 80 с.
93. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леманн // Новое литературное обозрение – 5/2011. – № 111. – Режим доступа до статті : <http://www.nlobooks.ru/node/1016>
94. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; [пер. с фр. Н. А. Шматко]. – СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
95. Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС) / [под общей редакцией Кожевникова В. М. и Николаева П. А.]. – М. : Советская Энциклопедия, 1987. – 752 с.
96. Лотман Ю. М. Замечания о структуре повествовательного текста / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам; [ученые зап. Тарт. гос. ун-та]. – Тарту, 1973. – Вып. VI. – С. 382–387.
97. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург : «Искусство-СПБ», 2001. – 704 с.
98. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин, 1973. – 137 с.
99. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 1. – 1992. – 479 с.
100. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры / Ю. Лотман. – Тарту, 1973. – Вып. 2. – 95 с.

101. Лотман Ю. Язык театра / Ю. Лотман // Театр. – 1989. – № 3. – С. 101–104.
102. Любимов Б. Н. Проблемы сценичности произведений Ф.М. Достоевского : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Борис Николаевич Любимов. – М., 1976. – 195 с.
103. Людина в есенційних та екзистенційних вимірах / [відпов. ред. В. Г. Табачковський]. – К. : Наукова думка, 2004. – 247 с.
104. Мамардашвили М. К. Время и пространство театральности / М. К. Мамардашвили // Театр. – 1989. – № 4. – С. 105–108.
105. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с. – (серия «Gallicinium»).
106. Марсе Х. Двуликий любовник : [роман] / Х. Марсе; [пер. с исп. Н. Беленькой] – М. : Иностранка: Б.С.Г. – ПРЕСС, 2001 – 231 с.
107. Мегела І. П. Зарубіжна література XVII-XX століть : статті, рецензії, дослідження, відгуки / Іван Петрович Мегела. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2010. – 276 с.
108. Мегела І. П. У світі вічних образів / Іван Петрович Мегела. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2006. – с.
109. Мейерхольд Вс. и Бонди Ю. Балаган / Вс. Мейерхольд и Ю. Бонди //Любовь к трем апельсинам. – 1914. – № 2. – С. 28–29.
110. Мельшиор-Бонне С. История зеркала / С. Мельшиор-Бонне. – М., 2006. – 456 с.
111. Методология анализа литературного произведения : [сб. ст. / отв. ред. Ю. Б. Борев]. – М., 1988. – 352 с.
112. Михоэлс С. Театральность и идейный замысел / С. Михоэлс // Театр. – 1941. – № 4. – С. 15–21.
113. Мукаржовский Я. К современному состоянию теории театра / Я. Мукаржовский; [пер. с чешс.] // Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. –606 с.
114. Назаренко А. И. Проза Гонсало Торренте Бальестера и «городской роман» 80-90-х годов XX века : Две версии испанского постмодернизма [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Анна Игоревна Назаренко. – М.,

2003. – 188 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/proza-gonsalotorrente-balestera-i-gorodskoi-roman-80-90-kh-godov-xx-veka-dve-versii-ispansk>
115. Нямцу А. Е. Легенда о Дон Жуане в мировой литературе : учебное пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : «Рута», 1998. – 84 с.
116. Нямцу А. Є. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : 10.01.04 «Література зарубіжних країн»; 10.01.05 «Теорія літератури» / А. Є. Нямцу. – К., 1997. – 34 с.
117. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века : Учеб. пособие [для спец. «Рус. яз. и лит.»] / А. Е. Нямцу ; М-во высш. и сред. спец. образования УССР, Учеб.-метод. каб. по высш. образованию, Черновиц. гос. ун-т, Киев УМК ВО 1988. – 81,[1] с.
118. Нямцу А. Миф и легенда в мировой литературе : Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Часть первая / А. Нямцу. – Черновцы : ЧГУ, 1992. – 160 с.
119. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.
120. Ортега-и-Гассет, Хосе. Этюды о любви : переводное издание / Х. Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп., авт. коммент. А. Ю. Миролюбова]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. – 415 с.
121. Ортега-и-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-и-Гасет; [перекл. з іспанської В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко]. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
122. Осипов В. Знакотканое поведение и знакотканая реальность [Электронный ресурс] / В. Осипов // Сетевой журнал «XYZ», 1998. – Режим доступа до статті : http://xyz.org.ua/discussion/behaviour_reality.html
123. Осьмухина О. Ю. Концепция литературной маски в научном наследии М. М. Бахтина / О. Ю. Осьмухина // Наследие М. М.Бахтина в контексте мировой культуры : мат-лы науч.-теоретич. конф. – Орел, 1997. – С. 185–189.
124. Осьмухина О. Ю. Маска / О. Ю. Осьмухина // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 2. – С. 226–228.

125. Осьмухина О. Ю. Мотив зеркальности в литературном сознании XX столетия и научная концепция М. М. Бахтина / О. Ю. Осьмухина // М. М. Бахтин в Саранске : документы, материалы, исследования. – Саранск, 2006. – Вып. II-III. – С. 61–73.
126. Пави Патрис. Словарь театра / Патрис Пави. – М., 1991. – 504 с.
127. Паві Патріс: Словник театру / Патріс Паві. – Львів, 2006. – 640 с.
128. Павленко А. Теория и театр / А. Павленко. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 234 с.
129. Панова О. От модернизма к постмодернизму и художественному синтезу... (пути современной европейской литературы) / О. Панова // Современная Европа. – М., 2004. – апрель-июнь № 2. – С. 120–133.
130. Петровский И. Гонсало Торренте Бальестер «Филомено, к моему сожалению» / И. Петровский // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1990. – N 6. – С. 31–33.
131. Петровский И. Эрос и культура (Заметки на полях книги Торренте Бальестера) / И. Петровский // Диапазон. – М., 1991. – N 2. – С. 68–70.
132. Пимонов В. Шекспир. Поэтика театральности / В. Пимонов. – М. : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, 2006. – 264 с.
133. Поляков М. Я. В мире идей и образов : Историческая поэтика и теория жанров / М. Я. Поляков. – М., 1983. – 365 с.
134. Поляков М. Я. О театре. Поэтика, семиотика, теория драмы / М. Я. Поляков. – М., 2000. – 384 с.
135. Полякова Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе : «Идиот» и «Анна Каренина» / Е. А. Полякова. – М., 2002. – 328 с.
136. Почепцов Г. Г. Русская семиотика. / Г. Г. Почепцов. – М. : «Рефл-бук», К. : «Ваклер» – 2001. – 768 с. – (Образовательная библиотека).
137. Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 г. / Г. Почепцов. – М. : Лабиринт, 1998. – 333 с.
138. Проблемы театральности [сб-к научн. тр. / под ред. М. М. Молодцовой]. – СПб.

: ЛГИТМИК, 1993. – 149 с.

139. Прозорова Н. И. Понятие театральности и проблемы типологии европейской драмы XX века / Н. И. Прозорова // Сравнительное литературоведение: Теоретические и исторические аспекты. – М., 2003. – С. 93–98.
140. Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму : [монографія] / О. В. Пронкевич. – К. : Пед.преса, 2007. – 256 с. – Бібліогр. в кінці розд.
141. Пронкевич О. В. Проблема національної ідентичності в іспанській літературі доби модернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн», 10.01.06 «Теорія літератури» / О. В. Пронкевич. – Київ, 2009. – 40 с.
142. Пронкевич Олександр. Дон Кіхот : роман – міф – товар / Олександр Пронкевич. – К. : НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. – 197 с.
143. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; [пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
144. Райков В. Н. Феномен театральности : социально-философский анализ [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Валерий Николаевич Райков. – Саратов, 2010. – 146 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/fenomen-teatralnosti>
145. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер; [пер. із фр.] – [вид. 2-е.] – К. : Дух і Літера, 2002. – 458 с.
146. Родименко Т. Гонсало Торренте Бальестер. «Роза ветров». «Я – не я, это очевидно» / Т. Родименко // Совр. худож. литература за рубежом. – М., 1989. – N 6. – С. 30–33.
147. Розенцвейг В. Ю. Языковые контакты / В. Ю. Розенцвейг. – Л. : Наука, 1972. – 78 с.
148. Рязанцева Т. М. Змалювати думку : (Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Барокко) / Т. М. Рязанцева. – К., 1999. – 144 с.
149. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо / Ж.-П. Сартр // Сучасна зарубіжна філософія : течії і

- напрямки : [хрестоматія / упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок]. – К., 1996. – 428 с.
150. Сартр Ж.-П. Пьесы / Ж.-П. Сартр. – М. : Флюид, 2008. – 688 с.
151. Силюнас В. Испанский театр XVI-XVII веков / В. Силюнас. – М., 1995. – 288 с.
152. Синкевич В. А. Феномен зеркала в истории культуры [Электронный ресурс] / В. А. Синкевич // Журнал «Самиздат». – 2003. – Режим доступа к журн. : http://zhurnal.lib.ru/s/sinkewich_w_a/mirror.shtml
153. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб. : Невский Простор, 2001. – 416 с.
154. Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США : концепции, школы, термины : Энцикл. справ. / [науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Интрада, 1999. – 320 с.
155. Сокурова О. Б. Роман и театр: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Ольга Борисовна Сокурова. – Л., 1977. – 183 с.
156. Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации / Л. А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 343–359.
157. Сузнель А. де Символіка людського тіла / Аннік де Сузнель; [пер. з фр.]. – К. : Знання-Прес, 2003. – 566 с.
158. Театральная энциклопедия : в 5 т.т. / [под ред. П. А. Маркова]. – М.-Л. : Гос. науч. изд-во «Сов. энциклопедия», 1961–1967. – Т. 5. – 1967. – 1136 с.
159. Театральное пространство во Флоренции XV–XVII веков: Зрелища и музыка во Флоренции эпохи Медичи : документы и реконструкции : Брунуллески, Вазари, Боунталенти, Париджи / [сост. Эльвира Гарверо Жирджи]. – М. : Советский художник, 1978. – 18 с.
160. Тертерян И. А. Современный испанский роман / И. А. Тертерян. – [2-е изд., доп.] – М. : Худ. лит., 1989. – 367 с.
161. Тертерян И. А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки / И. А. Тертерян. – М. : Советский писатель, 1988. – 560 с.

162. Толшин А. В. Феномен маски в театральной культуре : дисс. ... док. культурологии : 24.00.01. / Андрей Валерьевич Толшин. – СПб., 2007. – 302 с.
163. Торренте Бальестер Г. Дон Хуан : [роман] / Г. Торренте Бальестер; [пер. с исп. Н. Богомоловой]. – М. : Иностранка : Б.С.Г. – ПРЕСС, 2001. – 474 с.
164. Успенский П. Новая модель вселенной / П. Успенский. – СПб. : Изд-во Чернышева, 1993. – 557 с.
165. Фиалкова Л. Л. Пространство и время в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Л. Л. Фиалкова // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугав-пилс, 1987. – С. 63–65.
166. Философия филологии : круглый стол / подгот. материалов к публ. С. Зенкина // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 17. – С. 45–93.
167. Фіськова С. «Я» як інший». Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проєкції особистісного «я» (Ф. Верфель «Людина із дзеркала», Г. Кайзер «Корал», Е. Барлах «Бідний кузен») / С. Фіськова // Експресіонізм : [збірник наукових праць]. – Львів : Класика, 2004. – С. 81–98.
168. Флоренский П. О кукольном театре / П. Флоренский // Театр. – 1989. – № 3. – С. 84–87.
169. Фрейденберг О. Миф и театр: [лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов]. – М. : ГИТИС, 1988. – 132 с.
170. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь : Исследование магии и религии / Дж. Дж. Фрэзер; [пер. с англ.]. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1986. – 703 с.
171. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; [пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой]. – СПб. : А-сэд., 1994. – 408 с.
172. Хабермас Юрген. Комунікативна дія і дискурс / Юрген Хабермас; [упорядкув., пер. Л. Ситниченко] // Першоджерела комунікативної філософії. – К. : Либідь, – 1996. – С. 84–91.
173. Хализев В. Драма как род литературы. Поэтика, генезис функционирования / В. Хализев. – М. : Издательство Московского университета, 1986. – 260 с.
174. Хализев В. Е. Интерпретация и литературная критика / В. Е. Хализев // Проблемы теории литературной критики : [сб. статей / под ред.

- П. А. Николаева, Л. В. Чернец]. – М., 1980. – С. 49–77.
175. Хализев В. Е. Культурология в ее значимости для современного литературоведения / В. Е. Хализев // Литературоведение на пороге XXI в. : материалы межд. научн. конф. – М., 1998. – 504 с.
176. Цимбал С. Л. Размышления о театральной прозе / С. Л. Цимбал // Нева. – 1978. – № 10. – С. 193–202.
177. Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время / С. Л. Цимбал. – Л. : Искусство, 1977. – 263 с.
178. Цунский И. В. О природе понимания театрального текста (к вопросу о семиотическом и герменевтическом подходах к анализу театрального текста) : дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Игорь Владимирович Цунский. – М. : РАТИ, 1995. – 169 с.
179. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : 13 560 слов : в 2 тт. / П. Я. Черных. – М. : Рус. яз., 1994. – Т. I. (А – Пантомима). – 1994. – 624 с.
180. Шалагінов Б. Б. Драматургічні засоби створення театральної в «Фаусті» Й. В. Гете [Електронний ресурс] / Б. Б. Шалагінов. – Режим доступу до статті : eprints.zu.edu.ua/1438/1/8888.pdf
181. Шкловский В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // О теории прозы. – М., 1983. – 382 с.
182. Шпет Г. Внутренняя форма слова. (Этюды и вариации на темы Гумбольдта) / Г. Шпет. – М., 1927. – 217 с.
183. Шпет Г. Г. Философские этюды / Г. Г. Шпет. – М., 1994. – 370 с.
184. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // «Имя розы». – М. : Книжная палата, 1989. – С. 427–467.
185. Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве / М. Эпштейн // Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX в.в. – М. : Советский писатель, 1988. – 414 с.
186. Эпштейн М. От модернизма к постмодернизму: диалектика «випер» в культуре XX века / М. Эпштейн // НЛО. – М., 1995. – N 16. – С. 32–46.
187. Якушкина В. Г. Некоторые проблемы сценического воплощения романов Ф.

- М. Достоевского : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Валентина Георгиевна Якушкина. – М., 1972. – 199 с.
188. Abel L. *Metatheatre* / L. Abel. – London, 1960. – 342 p.
189. Alavedra i Regás Jaume. El teatro griego en *Un hombre que se parecía a Orestes* de Álvaro Cunqueiro [Электронный ресурс] / Jaume Alavedra i Regás // Revista Garoza. – septiembre 2009. – N 9 – P. 25–40. – Режим доступа до статті : <http://webs.ono.com/garoza/G9-Alavedra.pdf>
190. Amell S. La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras / S. Amell. – Madrid : Playor, 1984. – 171 p.
191. Becerra C. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester / C. Becerra. – Barcelona : Anthropos, 1990. – 265 p.
192. Becerra Carmen. Contribución al estudio del significado de Don Juan en la versión de Torrente Ballester / C. Becerra y Angel Candelas]. – Vigo, Pontevedra [Spain] : Tambre, 1997. – P. 129–162.
193. Becerra Carmen. Don Juan / Carmen Becerra // Gonzalo Torrente Ballester ; [comentado por Carmen Becerra]. – [1. ed.]. – Barcelona : Ediciones Destino, 1997. – 421 p.
194. Becerra Carmen. Gonzalo Torrente Ballester / Carmen Becerra. – Madrid, 1982. – 277 p.
195. Becerra Carmen. Mito y literatura : estudio comparado de Don Juan / Carmen Becerra y Angel Candelas]. – Vigo, Pontevedra [Spain] : Tambre, 1997. – 232 p.
196. Benson K. El postmodernismo y la narrativa actual / K. Benson // Investigaciones Semióticas V. Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. – Coruña : Universidade da Coruña, 1994. – P. 55–72.
197. Benson K. Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española : de «Senas de identidad» a «El jinete polaco» / K. Benson // Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. – Ottawa, 1994. – N. 1. – P. 1–20.

198. Biedermann H. Dictionary of Symbolism / H. Biedermann. – N.Y.; Oxford : Facts on File, 1992. – 465 p.
199. Bixler Jacqueline-Eyring. Self-conscious Narrative and Metatheater in *Un hombre que se parecía a Orestes* / Jacqueline-Eyring Bixler // *Hispania : a journal devoted to the interests of the teaching of Spanish and Portuguese.* – Greeley : CO, 1989. – Vol. 67, No. 2 (May 1989). – P. 214–220.
200. Burns Elizabeth. Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life / Elizabeth Burns. – London : Longman, 1972. – 246 p.
201. Campbell F. Juan Marsé / F. Campbell // *Infame turba.* – Barcelona : Lumen, 1971. – 223 p.
202. Castilla del Pino C. La lógica del personaje y la teoría del Quijote en Torrente Ballester / C. Castilla del Pino // *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester.* – Salamanca : Caja de Ahorros, 1981. – 681 p.
203. Clark R. Catholic iconography in the novels of Juan Marsé / R. Clark. – Woodbridge; Rochester : Tamesis, 2003. – 207 p.
204. Cornago Óscar. La teatralidad como paradigma de la Modernidad : Una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX / Óscar Cornago // *Hispanic Research Journal.* – 6. 2 (junio 2005b). – P. 155–170.
205. Criado Martínez Ninfa. Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática / Ninfa Martínez Criado. – Madrid, 2004. – 217 p.
206. Criado I. De cómo se hace una novela o *Fragmentos de Apocalipsis* de GonzaloTorrente Ballester / I. Criado // VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester.* – Salamanca, Caja de Ahorros, 1981. – P. 63–89.
207. Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester / [editors Janet Perez and Stephen Miller]. – Boulder, Colo., U.S.A. : Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1989. – 196 p.
208. , 1961-1982 / Stacey L. Dolguin. – Barcelona : Anthropos, 1991. – 222 p.
209. Domingo J. La novela española del siglo XX. De la posguerra a nuestros días / J. Domingo. – Barcelona : Nueva Coleccion Labor, 1973. – V. 2. – 162 p.

210. _____, 1998. – 571 p.
211. Dotrás A. La novela española de la metaficción / A. Dotrás. – Madrid : Ensayos Jucar, 1994. – 216 p.
212. Eco U. Mirrors / U. Eco // U. Semiotics and the Philosophy of Language. – Bloomington : Indiana University Press, 1983. – P. 202–226.
213. Encinar A. Novela española actual. La desaparición del héroe / A. Encinar. – Madrid : Ed. Pliegos, 1990. – 200 p.
214. _____, Josette. Acerca de la teatralidad / J _____, UBA, 2003. – Cuadernos de teatro XXI – 108 p.
215. Fischer-Lichte, Erika. Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies / [Електронний ресурс] Erika Fischer-Lichte // Theatre Research International, Summer 1995. – V. 20, N 2. – P. 1–5. Режим доступа : http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Theatricality%20EFL.pdf
216. Francisco Javier del Prado Biezma. Aproximación al concepto de teatralidad / Francisco Javier del Prado Biezma // Los géneros literarios : curso superior de narratología : narratividad-dramaticidad; [coord. por María Concepción Pérez Martín]. – Universidad de Sevilla, 1997. – P. 31–44.
217. García Galiano A. Gonzalo Torrente Ballester : La memoria del mito / A. Galiano Garcia // Reseña. – Madrid, 1997. – N 295. – P. 2–5.
218. García Posada M. Como se hace una novela [Електронний ресурс] / M. Posada García // El País. – 17.09.1994. – Режим доступа до статті : [<http://pages.whowhere.com/internet/f.vazquez/garciaposada.htm>]
219. García Rey J. M. Sobre la narrativa de Torrente Ballester / J. M. Rey García // Cuadernos hispanoamericanos. – Madrid, 1986. – N 428. – P. 22–32.
220. García-Viñó M. Guía de la novela española contemporánea / M. García-Vino. – Madrid : Ibérico Europea de Ed., 1985. – 130 p.

221. García-Viñó M. *Novela española actual.* / M. García-Vino. – Madrid : Guadarrama, 1967. – 221 p.
222. García Sabell D. *Pequeña variación sobre el burlador* / D. García Sabell // *Don Juan.* – Ediciones Destinos, S.L., 1983. – P. 291–295.
223. Gil González Antonio Jesús. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea [Archivo de ordenador] : «a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester»* / Antonio Jesús Gil González. – Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. – 360 p.
224. González Manuel Gregorio. *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío* / Manuel Gregorio González. – Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007. – 214 p.
225. González Millán Xoan. *Álvaro Cunqueiro y Cervantes: Juegos de erudición* / Xoan González Millán // *Anales Cervantinos.* – Madrid, 1990. – P. 125–142.
226. González Millán Xoan. *Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo* / Xoan González Millán // *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.* – Ottawa, Canadá, 1990. – Winter, 14:2. – P. 362–369.
227. Goutman Ana. *Estudios para una semiótica del espectáculo* / Ana Goutman. – [1. ed.]. – México, D.F. : Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. – 100 p.
228. :
 . – Madrid : Alianza Editorial, 1994. – 331 p.
229. , 1984. – 164 p.
230. Hassan I. *Making Sense. The Trials of Postmodern Discourse* / I. Hassan // *New lit. history.* – Baltimore, 1987. – V.18, N 2. – P. 437–459.
231. Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature* / I. Hassan. – Madison : The Univ. of Wisconsin press, 1982. – 315 p.
232. Hatlen B. *Borges and metafiction* / B. Hatlen // *Simply a man of letters : Panel discussion and papers from the proceedings of a symposium on J. L. Borges held at the University of Maine.* – Orono, 1982. – P. 104–176.

233. Herzberger D. K. Speit Referentiality and the Making of Character in Recent Spanish Metafiction / D. K. Herzberger // *New literature History*. – Baltimore, 1988. – V. 19, N 2. – P. 419–435.
234.]. – Odessa, Tex. : Monographic Review, University of Texas of the Permian Basin, 1994. – 120 p.
235. Hornby Richard. Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. – Lewisburg : Bucknell University Press, 1986. – 189 p.
236. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction / L. Hutcheon. – New York: Routledge, 1988. – 268 p.
237. Jameson F. Postmodernism or The cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. – Durham : Duke univ. press, 1991. – 438 p.
238. / [coord. Celia Romea Castro]. – Barcelona : Horsori, 2005. – 261 p.
239. King S. Desempeñar papeles y la desmitificación cultural en El amante bilingue de Juan Marse [Електронний ресурс] / S. King // *Journal of Iberian and Latin American Studies*. – 05.01.1999. – P. 73–85. – Режим доступу : http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/j_marse.html
240. (1984-2004) / [eds., Angeles Encinar y Kathleen M. Glenn]. – Madrid : Biblioteca Nueva, 2005. – 303 p.
241. Lertora J. C. Tipología de la narración : A proposito de Torrente Ballester / J. C. Lertora. – Madrid : Pliegos, 1990. – 191 p.
242. López-Vázquez Alfredo Rodríguez. Álvaro Cunqueiro, o la teatralización de lo literario [Електронний ресурс] / Alfredo Rodríguez López-Vázquez. – Режим доступу : http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro_01.htm.
243. López-Vázquez Alfredo Rodríguez. Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro [Електронний ресурс] / Alfredo Rodríguez López-Vázquez // *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*. – № 5. – 2011. – Режим доступу до статті : <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Rodriguez.pdf>

244. López-Vázquez Alfredo Rodríguez. Hipoteatro, epiteatro y etateatro en la dramaturgia de Lorca / Alfredo Rodríguez López-Vázquez // Federico García Lorca en el espejo del tiempo; [ed. Pedro Guerrero]. – Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1998. – P. 177–192.
245. - - - - - , 1995. – 402 p.
246. Marsé J. El amante bilingüe / J. Marsé. – Barcelona, 1990. – 222 p.
247. Martínez Cacherro J. M. La novela española entre 1936 y 1980 : Historia de una aventura / J. Martínez Cacherro. – Madrid : Castalia, 1997. – 878 p.
248. Martínez Sánchez J. La novela española en la década de los 80 / J. Martínez Sánchez // República de las letras. – Madrid, 1992. – N 32–33. – P. 91–93.
249. Miller Stephen. La nueva burla de Don Juan : trama, verosimilitud, epistemología y representación de papeles en «Don Juan», de Torrente / Stephen Miller // Don Juan. – Ediciones Destinos, S.L., 1983. – P. 297–311.
250. Monleón José. El Edipo de Cunqueiro / José Monleón // Primer Acto. – Madrid, noviembre-diciembre 1991. – N 241. – P. 46–55.
251. Müller-López María Ángeles. Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro con *Merlín y familia*, *Las crónicas del sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini* como paradigmas. : Dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt // María Ángeles Müller-López – Bern, den 8. Dezember, 2004. – 277 p.
252. Muñoz Molina A. Sobre la realidad de la ficción / A. Muñoz Molina // Boletín informativo. – Madrid, 1991. – N 210. – P. 28–33.
253. Navajas G. Teoría y práctica de la novela española posmoderna / G. Navajas. – Barcelona : Eds. del Malí, 1987. – 236 p.
254. Nuevas tardes con Marsé : ensayos sobre la obra de Juan Marse / [eds. José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiadá]. – Murcia : Ed. Nausícaä, 2002. – 280 p.
255. Oraić-Tolić Dubravka. Teorija citatnosti / Dubravka Oraić-Tolić. – Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990. – 233 s.

256. Orozco Díaz Emilio. El teatro y la teatralidad del barroco / Emilio Orozco Díaz. – Barcelona : Planeta, 1969. – 224 p.
257. Pérez-Bustamante Mourier Ana-Sofía. Álvaro Cunqueiro. Novelista (o en qué se parece una novela a un huevo) [Електронний ресурс] / Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier. – Режим доступу до статті : http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/narrativa_01.htm
258. - - - - - , 1991. – 314 p.
259. - - - - - . – Valencia : Albatros Ediciones, 1989. – 107 p.
260. Pérez Gutierrez A. Conversaciones con Torrente Ballester / A. Pérez Gutierrez // Cuadernos hispanoamericanos. – Madrid, 1986. – N. 428. – P. 5–9.
261. Perez J. Cervantine parody and the apocalyptic tradition in Torrente Ballester's «Fragmentos de Apocalipsis» / J. Perez // Hispanic review. – Philadelphia, 1988. – V. 56. Spring. N 2. – P. 157–159.
262. Ramos Ortega M. J. Estudios de literatura española contemporánea / M. J. Ortega Ramos. – Cadiz : Univ. de Cadiz, 1991. – 195 p.
263. Ródenas de Moya D. Metaficción y metaficciones : del concepto y las tipologías / D. Ródenas de Moya // Tropelías. – 1994–1995. – N. 5–6. – P. 323–335.
264. Rose M. A. Parody/postmodernism / M. A. Rose // Poetics. – Amsterdam, 1988. – V. 17. N 1/2. – P. 49–56.
265. - - - - - . – Murcia, Spain : Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1992. – 284 p.
266. Salvador Miguel Nicasio. A tradición medieval na novelística de Álvaro Cunqueiro / Nicasio Salvador Miguel. – Santiago de Compostela : Fundación Alfredo Brañas, 1996. – 40 p.

267. Sanz Villanueva S. Historia de la literatura española actual : el siglo XX : Literatura actual / Santos Sanz Villanueva. – Ariel, 1994. – 501 p.
268. Sanz Villanueva S. Rasgos distintivos de un mundo en transformación / S. Sanz Villanueva // Leer. – Madrid, 1995. – N. 76. – P. 42.
269. Sanz Villanueva S. Tendencias de la novela española actual (1950-1970). / S. Sanz Villanueva. – Madrid, 1972. – 297 p.
270. Sanz Villanueva S. Una realidad en la última novela española / S. Sanz Villanueva // Insula. – Madrid, 1989. – N 512–513. – P. 3–4.
271. Sarrias C. La última narrativa española / C.Sarriias // Razón y fe. – Madrid, 1984. – N 1029. – P. 644–651.
272. Schwartz M. Beyond Fantasy : The Novel as Play / M. Schwartz // Novel. – London, 1988. – V. 21, N 2/3. – P. 121–364.
273. Sherzer William M / William M. Sherzer. – Madrid : Fundamentos, 1982. – 277 p.
274. Sherzer William. Juan Marsé's El amante bilingüe : Looking Backward / William Sherzer // Letras peninsulares. – 1994-95. – 7:2, 7:3. – P. 405–416.
275. Sobejano G. La novela ensimismada (1980-85) / G. Sobejano // España contemporánea. – Ohio, 1988. – V. 1, N 1. – P. 9, 26.
276. Sobejano G. Novela española de nuestro tiempo / G. Sobejano // Gonzalo Torrente Ballester. – Madrid, 1982. – P. 227–229.
277. Sobejano G. Novela y metanovela en España / G. Sobejano // Insula. – Madrid, 1989. – N 512–513. – P. 4–6.
278. - . Metaficción española en la postmodernidad / Antonio Sobejano-Moran. – Kassel : Edition Reichenberger, 2003. – 289 p.
279. Sotelo Vázquez Adolfo. Juan Marsé : «Fu-Ching, el gran ilusionista» de El amante bilingüe / Adolfo Sotelo Vázquez // Comentario literario de textos; [ed. Rosa Navarro] – Barcelona : Universitat de Barcelona, 1994. – 206 p.
280. Sotelo Vázquez Adolfo. Historia y discurso en El amante bilingüe de Juan Marsé / Adolfo Sotelo Vázquez // Cuadernos hispanoamericanos. – 1991. – 488. – P. 141–150.

281. Spires Robert C. *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel* / Robert C. Spires. – Lexington, KY : University Press of Kentucky, 1984. – 153 p.
282. *personal* / Robert C. Spires. – Madrid : Cupsa, 1978. – 365 p.
283. Spires Robert C. *Post-totalitarian Spanish fiction* / Robert C. Spires. – Columbia : University of Missouri Press, 1996. – 268 p.
284. Subirats E. *Postmoderna modernidad: la España de los felicesochenta* / E. Subirats // *Quimera*. – Barcelona, 1996. – N 145. – P. 11–18.
285. Sunen L. *Gonzalo Torrente Ballester o el juego de la inteligencia* / L. Sunen // *Insula*. – Madrid, 1984. – N 452–453. – P. 11–12.
286. Tarrío Varela Anxo. *Literatura gallega* / Anxo Tarrío Varela // *Historia Crítica de la literatura hispánica-28*. – Taurus, 1988. – 280 p.
287. *The space of culture : critical readings in Hispanic studies* / [edited by Stewart King & Jeff Browitt]. – American ed. Newark : University of Delaware Press, 2004. – 143 p.
288. Thomas Michael D. *Cunqueiro's «Un hombre que se parecía a Orestes» : A humorous revitalization of an ancient Myth* / Michael D. Thomas // *Hispania : a journal devoted to the interests of the teaching of Spanish and Portuguese*. – 1978. – N 61. – P. 35–45.
289. Toro Alfonso de. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo.* / Alfonso de Toro. – Frankfurt am Main : Vervuert, 2004. – *Theorie und Praxis des Theaters*. Vol. 11. – 544 p.
290. Toro Fernando de. *Intersecciones : Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad* / Fernando de Toro. – Vervuert Verlag, 1999. – 229 p.
291. *Torrente Ballester G. Don Juan* / G. Torrente Ballester. – Barcelona: Ediciones Destinos, S.L., 1983. – 311 p.

292. Torrente Ballester G. Ensayos críticos / G. Torrente Ballester. – Barcelona : Destino, 1982. – 546 p.
293. Torrente Ballester G. Nuevos cuadernos de la Romana / G. Torrente Ballester. – Barcelona : Destino, 1976. – 291 p.
294.
 pos/ G. Torrente Ballester. – Madrid :
 Guadarrama, 1965. – 713 p.
295. Torrente Ballester G. El Quijote como juego y otros trabajos críticos / G. Torrente Ballester. – Barcelona : Ediciones Destino, 2004. – 423 p.
296. Torrente Ballester G. Prólogo a la obra completa / Gonzalo Torrente Ballester // Obra completa. – Barcelona : Destino, 1977. – V. 1. – 958 p.
297. Torrente Ballester Gonzalo. Discurso de recepción del Premio Cervantes 1985 / Gonzalo Torrente Ballester // Cuadernos hispanoamericanos. – Madrid, 1987. – N 445. – P. 7–9.
298. Torrente Ballester Gonzalo. Teatro español contemporáneo / Gonzalo Torrente Ballester. – Madrid: Ed 2. Ediciones Guadarrama, 1968. – 606 p.
299. Villanueva D. La historia de la novela de posguerra / D. Villanueva // Nueva estafeta. – Madrid, 1980. – N 14. – P. 103–106.
300. Villanueva D. El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester / Darío Villanueva // VV. AA.: *Gonzalo Torrente Ballester. Premio 'Miguel de Cervantes' 1985.* – Barcelona : Anthropos Ministerio de Cultura, 1987. – P. 59–79.
301. Villanueva D. Novela lírica, novela poemática / D. Villanueva // Insula. – Madrid, 1989. – N 512–513. – P. 7–8.
302. Villanueva D. Últimas aportaciones críticas a la novela española contemporánea / D. Villanueva // Insula. – Madrid, 1979. – N 396–397. – P. 15–18.
303. Villegas
 Juan Villegas Morales. – Irvine, Calif., USA : Ediciones de GESTOS, 2000. – 229 p.
304. Villegas Juan. De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria / Juan Villegas // Gestos. – 1996. – № 21. – P. 7–19.

305. Williams, Maria. J. La poética de Juan Marsé / Maria J. Williams. – Madrid : Editorial Pliegos, 2006. – 180 p.
306. Ynduráin D. y otros. Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea : 1939-1980 / D. Ynduráin. – Barcelona : Editorial Crítica, 1981. – Vol. VIII – 719 p.