**УДК 821.111(73)Гоукс+82-31:82.02**

***Нестелєєв М. А.,***
*кандидат філологічних наук,*
*доцент кафедри української мови та літератури*
*Донбаського державного педагогічного університету*

# МЕТАФОРА НАЦІОНАЛІЗМУ ЯК ЛЮДОЖЕРСТВА У ПЕРШОМУ АМЕРИКАНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНОМУ РОМАНІ «КАНІБАЛ» ДЖ. ГОУКСА

**Анотація.** Статтю присвячено дослідженню багатозначної метафори канібалізму як націоналізму у романі Гоукса «Канібал». У псевдоісторичному тексті американський письменник порушує найпекучіші проблеми сучасного суспільства, показуючи те, як ідеологічні суперечності здатні призвести до божевілля цілого народу. Людожерство у творі функціонує як символ відсутності людяності й гуманістичних ідеалів у буремні часи історичних зрушень.

**Ключові слова:** постмодернізм, метафора, націоналізм, канібалізм, сон, роман.

**Постановка проблеми.** Джон Гоукс (1925–1998) – один із перших американських письменників-постмодерністів, автор тринадцяти романів, декількох п'єс, збірки повістей і оповідань. У своєму першому романі «Канібал» (1949), який багато дослідників вважає першим зразком постмодерністського стилю у літературі США, автор своєрідно переосмислив Другу світову війну, в якій брав участь, показавши на прикладі німецької спільноти невеличкого містечка згубність націоналізму як людожерства, що знищує народ із середини. Важливою є необхідність окреслити ту метаісторичну складову метафори письменника, яка дає змогу поширити його узагальнення на будь-які націоналістичні рухи у різних країнах світу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Джона Гоукса, на жаль, мало відома українському читачу, адже бракує і перекладів його романів, тож критичних публікацій про нього обмаль. В Америці натомість його давно визнали за одного з найкращих авторів другої половини XX століття, і багато митців називають Гоукса серед своїх головних впливів. Крім неозорої кількості статей про нього, у США вийшло друком декілька вагомих монографій, присвячених різним аспектам прозової спадщини Гоукса. Зокрема, праці Фредеріка Буша [1], Джона Кюеля [2], Керол Гриців-Вінг [3], Дональда Грейнера [4; 5], Еліота Беррі [6], Патріка О'Доннелла [7] та Ріти Феррарі [8]. Запропонована стаття покликана заповнити лакуну українського літературознавства, в якому бракує досліджень сучасного американського літературного процесу.

**Метою статті** є визначення особливостей метафоричного зображення війни у постмодерному романі Джона Гоукса.

**Виклад основного матеріалу.** 1965 року Гоукс, на тоді вже автор трьох романів і декількох повістей, в інтерв'ю Джону Енку виголосив свою найвідомішу фразу, своє письменницьке кредо, що визначило всю його творчість: «Я почав писати літературу, керуючись припущенням, що справжні вороги роману – це сюжет, персонаж, художнє оформлення і тема, тож я відкинув ці звичні способи осмислення худліта, і лишилася лише сукупність бачення чи структури» [9, с. 149]. Усе це помітно в його першому визначному романі «Канібал» (1949), де фабула доволі невигадлива, проте сам текст старанно й складно структурований.

Гоукс почав писати роман на Різдво 1947 року і завершив через дев'ять місяців (принісши у свій гарвардський клас, де письменницьку майстерність викладав Альбер Жерар), а першопоштовхом стала замітка у журналі «Тайм» про випадок канібалізму у німецькому місті Бремен (де під час війни бував письменник). Як справедливо зазначав у своїй рецензії критик С. Койлман: «Роман легко читати, але дуже важко зрозуміти» [10, с. 44]. У «Канібалі» три частини. Перша частина («1945») має два розділи («Перший» і «Другий»); друга частина («1914») має чотири розділи («Любов», «Стелла», «Ернст», «Хіть»); третя частина («1945») теж має чотири розділи («Уночі», «Лідер», «Край», «Третій»). Цікаво, що сім слів (від «любові» до «краю») у розділі «Любов» чує Ернст від статуї на «алеї героїв», коли переслідує карету зі Стеллою й англійцем Кромвелем. У цій сцені Гоукс проводить промовисту паралель між трьома персонажами: Ернст «мчав, щоб збігтися з Принципом у Сараєво» [11, с. 73], Кромвеля називають Фердінандом, а Стеллу ерцгерцогом. А в іншому епізоді згадано Франко-прусську війну (1870–1871), на якій служив генерал, батько Стелли. Він дожив до 1914 року, але вже геть не розуміє, що відбувається, коли кричить «Перемога», сплутавши початок і кінець війни. Те, що за сімдесят років три великі війни були так чи інакше пов'язані з Німеччиною і визначає ідею Гоукса: наголосити на тому, що націоналізм і є канібалізмом, який замикає націю на собі й призводить до символічного і буквального людожерства (водночас, за словами автора, це агонія цілої нації, адже на початку роману вся Німеччина виходить з притулку для божевільних, а наприкінці туди повертається).

У першій і третій частині оповідь іде від першої особи газетяра Цицендорфа, який планує вбити мотоцикліста Ліві, американця-наглядача від союзних військ (найдивніше, що він один наглядає за сектором, що дорівнює третині німецької території), який час від часу проїжджає через містечко Шпітцен-на-Дайні. Замах складається успішно, а знаряддям убивства стає колода, яку поклали на шляху. Цицендорф у своїй газеті описує це як перший крок до звільнення Німеччини, називаючи себе «лідером». Гоукс звірявся, що спочатку написав увесь текст від третьої особи, але згодом зробив оповідачем Цицендорфа, надавши його функції всеосяжної й обізнаної фігури рівня пророка, яким він себе і вважає. Іронія у тому, що Цицендорф, вочевидь, не новий фюрер, а лише пішак на шахівниці історії. Тож образ божевільні, з якої на початку роману тікають пацієнти, але наприкінці повертаються, є визначальним і символізує одвічне повернення до нераціонального, а тому не зовсім людського і навіть

тваринного (під час скрутних військових обставин з божевільні викидають здохлих лабораторних пацюків і мавп, й останні ніби кричать: «Темрява – це життя, темрява, темрява – це смерть» [11, с. 179]). Водночас Гоукс застерігав від того, щоб його «Канібала» (а також інші тексти) вважали історичними романами. Історія для нього, як і для Вільяма Фолкнера, це переважно війна, тож і ставлення до історичного колориту він мав відповідне, запозичивши інформацію про Сараєво і початок Першої світової війни зі шкільного підручника. Гоукс визнавав, що все ним написане походить з кошмара, кошмара війни. Хоча у цьому тексті та наступному романі є, за його словами, «неосяжні простори людського досвіду, які відбуваються у часі», однак вони скоріше антиісторичні, а «Канібал» можна навіть тлумачити як альтернативну історію. Невипадково, що Цицендорф, убиваючи Ліві, забирає собі його годинник і мотоцикл, що, за словами критика Андре Ле Вота, засвідчує «владу над часом і простором» [12, с. 189], специфічну спробу переписати історію.

Критики найчастіше порівнюють художні світи ранніх романів Гоукса з кошмарами чи страшними снами. Учень Фройда Ернест Джонс у праці «Про кошмар», яку цитує Кюель [2, с. 18], зазначає три провідні риси кошмара: нестерпну агонію страху, задушливе відчуття пригнічення й упевненість у безпорадному паралічі. Також Джонс доводить, що панівним символом усіх страшних снів є кінь, а виникають вони як вираження ментального конфлікту через інцестуальне бажання. Усе це вичерпно описує атмосферу творів Гоукса 1950–1970-х років.

Фрагментарність зображуваних картин – це також розчленування «тіла» тексту з метою створити цілковиту зв'язність бачення, адже автор зазначав, що спочатку записував усе, що спадало на думку, але потім зрозумів, що інакше війну і не можна описати. До того ж будь-які невідповідності можна списати на неадекватність оповідача, який розповідає про те, що не бачив, наче усеприсутній очевидець, наче стародавній тевтонський бог, екстремальний досвід викривлює саме бачення.

Мову твору визначає значна кількість прикметників з суфіксом -less (український відповідник – префікс без-). Дуже рідко вони метафоричні (наприклад, «безстатева ніч» [11, с. 212]), частіше – описові, але за принципом значущої відсутності, адже війна – це часопростір, де панує віднімання, позбавлення, знищення, тобто Смерть. Світ роману – передвоєнний (1914) і майже післявоєнний (1945), а пов'язує їх автор постаттю Стелли (вона ж пізніше – пані Сноу), яка під час Першої світової війни закохується в Ернста і бере з ним шлюб, а під час Другої стає власницею пансіону (і на останніх сторінках іде на вечерю до канібала Герцога, достеменно не знаючи, що саме їсть). Означення за допомогою «без» – це ще й метафора, втілена у назві роману, хоча сцена вбивства хлопчика описана як убивство лисиці (проте на початку твору є незрозуміла сцена гонитви Герцога за сином Джутти, сестри Стелли), а сам канібалізм зовсім не показано (хоча опосередковано його можна відчитати доволі часто, зокрема під час опису пошрамованого внаслідок багатьох дуелей тіла Ернста). Канібалів у тексті згадує лише коханка Цицендорфа Джутта, та й тому, що її непокоїть те, як вони переживають спеку на своїх тропічних островах та чорному континенті.

Відмова від безпосередньої та прямолінійної оповіді – це, як переконує Альбер Жерар, наслідок впливу модерністської традиції. Обрана авторська стратегія також ускладнює критичну рецепцію, провокуючи прямо протилежні інтерпретації. Так Жерар вважає роман неполітичним, а Койлман, навпаки, наголошує на його виразній заполітизованості. Саме тому багатьом дослідникам простіше назвати Гоукса сюрреалістом, аніж шукати назву для його творчого метода. Показово, що Альбер Жерар спочатку теж описував сомнамбулічний світ роману як сюрреалістичний, але зрештою визначив Гоукса як антиреаліста (письменник визнавав певну слушність у такому визначенні), у чому наблизився до бартівського бачення постмодерної літератури.

Гоукс вибудовує сновидний художній світ у романі за простими правилами: обмаль власних назв, непевний оповідач (Цицендорф розповідає про те, що точно не міг бачити), переважання родових-видових означників (хлопець, дівчина, чоловік, жінка), «без»-якісність тощо. Війна постає чужим незрозумілим сном, який дуже умовно прив'язаний до реальності 1914-го та 1945-го. Зрештою, письменник визнавав, що роман постав як свідоме намагання створити ландшафт, який би був версією підсвідомого. Жерар у передмові натомість наголошував на тому, що основне місце дії – це «краєвид сексуальної апатії» [13, с. X], адже тіло тут прагне не сексу, а іншого тіла.

Джона Гоукса називали сюрреалістом, антиреалістом, авангардистом, постмодерністом і просто експериментатором. Сам він вбачав свою спорідненість з «міфотворцями» (як їх назвав критик Едмунд Вайт) – Джон Барт, Вільям Ґесс, Дональд Бартелмі, Роберт Кувер. Його роман «Канібал» став межовим для американської літератури, у ньому Гоукс показав, як у післявоєнному, післямодерному світі треба переосмислювати історію, сюжет, персонажів, художні деталі й увесь той «задум і уламки» («design and debris», за словами персонажа Папи з роману Гоукса «Травестія»). Пізніша його творчість підтвердила переконання Леслі Фідлера [14] про те, що порнографія, ставши частиною масової культури, перетворилася на повноцінний жанр високої літератури, зокрема після «Лоліти» (1955) Набокова і «Скарги Портного» (1967) Рота. Романи Гоукса 1970-1980 років – частково або переважно еротичні й порнософські, у них він, услід за Бодрійяром, утверджує думку про спокусу як філософську категорію. Цим пояснюється його впевненість у тому, що літературна творчість – це служіння дияволу, що він вичерпно доводить у «Дияволі Фланнері О'Коннор». В есеї Гоукс наголошує на тезі, що письменники-сатирики (на кшталт О'Коннор і Натанаеля Веста) й автори комічної літератури завжди пишуть як не про володаря пекла, так про диявольські постаті, ще й використовуючи «руйнівний» диявольський синтаксис. Назва збірки його ранніх оповідань і повістей «Місячні краєвиди» (1969) для багатьох літературознавців стала вичерпним образом, що найкраще описує форму і зміст його текстів: чужість і притлумлена ворожість художнього світу Гоукса, сновидна логіка і психологічні лабіринти, певна відстороненість і очікування змін, які здебільшого не справджуються. І водночас його романи – дуже земні й тілесні. Отілеснення оповіді й текстуалізація світу для Гоукса важливі передусім, як розрив з попередньою модерністською традицією і намагання прокласти власний шлях, яким уже пішли пізніші постмодерністи.

**Висновки.** Метафора людожерства у першому американському постмодерному романі «Канібал» Джона Гоукса – це водночас засторога і провіщення, переосмислення концепції Ніцше про «вічне повернення», яке неминуче загрожує тим, хто забуває історію. Сновидний художній світ Джона Гоукса – це світ відсутності й нестачі, в яких винна не так війна, як ідеологія, підтримувана людьми. Квазісторична оповідь покликана утвердити вічні істини та застерігти від хибних шляхів, на які людство постійно штовхає своїх «дітей», і нагадування про це і складає актуальність запропонованої статті.

*Література:*

1. Busch F. Hawkes: A Guide to His Fictions. Syracuse: Syracuse University Press, 1973. 192 p.
2. Kuehl J. John Hawkes and the Craft of Conflict. New Brunswick: Rutgers University Press, 1975. 196 p.
3. Hryciw-Wing C. John Hawkes: A Research Guide. New York: Garland, 1977. 396 p.
4. Greiner D. Comic Terror: The Novels of John Hawkes. Memphis: Memphis State University Press, 1978. 260 p.
5. Greiner D. Understanding John Hawkes. Columbia: University of South Carolina Press, 1985. 178 p.
6. Berry E. A Poetry of Force and Darkness: The fiction of John Hawkes. San Bernardino: Borgo Press, 1979. 64 p.
7. O`Donnell P. John Hawkes. Boston: Twayne Publishers, 1982. 168 p.
8. Ferrari R. Innocence, Power, and the Novels of John Hawkes. Philadelphia: University of Pennsylvannia Press, 1996.
9. John Hawkes: An Interview by John J. Enck. Wisconsin Studies in Contemporary Literature, Vol. 6, № 2. Summer 1965, P. 141–155.
10. Coleman S. Review on The Cannibal by John Hawkes (New Directions, 1949). Chicago Review, Vol. 4, № 2. Winter, 1950. P. 44–45.
11. Hawkes J. The Cannibal. New York: New Directions, 1949. 224 p.
12. Le Vot A. From the Zero Degree of Language to the H-Hour of Fiction: Or, Sex, Text, and Dramaturgy in The Cannibal. Review of Contemporary Fiction 3. Fall 1983. P. 185–192.
13. Guerard A. Introduction // Hawkes J. The Cannibal. New York: New Directions, 1949. P. VII–XIV.
14. Fiedler L. Cross the Border – Close the Gap. A New Fiedler Reader. Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 1999. P. 270–294.

**Нестелеев М. А. Метафора национализма как людоедства в первом американском постмодерном романе «Каннибал» Дж. Хоукса**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию многозначной метафоры каннибализма как национализма в романе Гоукса «Каннибал». В псевдоисторическом тексте американский писатель поднимает самые жгучие проблемы современного общества, показывая то, как идеологические противоречия способны привести к безумию целого народа. Людоедство в произведении функционирует как символ отсутствия человечности и гуманистических идеалов в бурные времена исторических сдвигов.

**Ключевые слова:** постмодернизм, метафора, национализм, каннибализм, сон, роман.

**Nestelieiev M. The metaphor of nationalism as cannibalism in the first American postmodern novel «Cannibal» by J. Hawkes**

**Summary.** The article is devoted to the study of the polysemantic metaphor of cannibalism as nationalism in the Hawkes's novel «Cannibal». In his pseudo-historical text, the American writer raises the most burning problems of modern society, showing how ideological contradictions can lead to the folly of a whole nation. Cannibalism in the novel functions as a symbol of the lack of humanity and humanistic ideals in the tumultuous times of historical shifts.

**Key words:** postmodernism, metaphor, nationalism, cannibalism, sleep, novel.