

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

## СПЕЦИФІКА СНОВИДНОГО СЮЖЕТУ В РОМАНАХ ДЖОНА ГОУКСА «ЖУЧА ЛАПКА» І «ЛАЙМОВА ГІЛКА»

**Анотація.** Статтю присвячено дослідженню особливостей сновидного сюжету в романах американського прозаїка Джона Гоукса. У «Жучій лапці» та «Лаймовій гілці» письменник вибудовував своєрідний безфабульний, але сюжетний часопростір, у якому завдяки мові й стилю розвиває межі дійсності й вигадки. Тексти Гоукса засвідчують його сюрреалістичний підхід і використання пост-модерних прийомів.

**Ключові слова:** постмодернізм, сюжет, фабула, роман, сон, реальність.

**Постановка проблеми.** Джон Гоукс (1925–1998) – один із перших американських письменників-постмодерністів, автор тринадцяти романів, декількох п'єс, збірки повістей і оповідань. Гоукса називали сюрреалістом, антиреалістом, авангардистом і просто експериментатором. Сам він вбачав свою спорідненість з «міфотворцями» (за визначенням критика Едмунда Вайта) – Джоном Бартом, Вільямом Гессом, Дональдом Бартелмі та Робертом Кувером. Його роман «Канібал» став межовим для американської літератури, і в ньому Гоукс показав як у післямодерному світі треба переосмислювати історію, сюжет, персонажів і художню деталь. Два його наступні романи найвизрашніше засвідчили письменницьку стратегію розмивання реальності й сну, яку він втілює завдяки образно-проблемній системі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Джона Гоукса практично не відома українському читачеві, адже його твори досі не перекладені нашою мовою, а тому й критичних публікацій про нього теж бракує. В Америці натомість його давно визнали за одного з найкращих авторів другої половини ХХ століття, і багато письменників 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 Ріті Феррарі [8]. Запропонована стаття покликана заповнити лауну українського літературознавства, у якому бракує досліджень сучасного американського літературного процесу.

**Метою статті** є визначення особливостей сновидного сюжету у двох романах Джона Гоукса.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перший роман Гоукса – «Канібал» більшість дослідників небезпідставно вважають першим американським постмодерним романом (докладніше про це у моїй статті [9]). Подальша його творчість – це розширення і поглиблення ідей, заявлених у «Канібалі». Літературознавці вважають, що другий і третій романи Гоукса – «Жуча лапка» (1951) і «Лаймова гілка» (1961) – найвищі досягнення прозаїка, які у певному сенсі показали силу повенної американської художньої творчості.

У «Жучій лапці» Гоукс продовжує розвивати тези відкидання фабули й зосередження на мові, напрацьовані в «Канібалі». Критики одностайні в тому, що це найскладніший його твір, адже сюжет і персонажі тут ще більш примарно-сновидні, аніж у першому романі. Письменник писав «Жучу лапку» півтора року, а потім доволі довго перероблював і переставляв фрагменти тексту, щоб позбутися зв'язності й послідовності, притаманної традиційній літературі. Мотивація вчинків головних і другорядних героїв лишається незрозумілою до самого кінця, але і тут усе починається з оповіді від першої особи доволі, за словами автора, «дурнуватого і садистичного» [10, с. 15] шерифа. Так роман налаштовує на певну умовність і обмеженість погляду на події, а також певну сповідальність, яку письменник потім задоволено руйнує вигадливою структурою інших частин, написаних від третьої особи.

Гоукс використовує вестерн і його ключові фігури (шериф, поганці, лікар (док) і прекрасна дама), водночас пародіюючи та спустошуючи цей жанр. Дональд Грайнер [4, с. 75] убачає в цьому прийомі авторське бажання увиразнити «викривлення мрії про невинність» і показати, що «міф про розширення на захід у реальності перетворився на кошмар».

Події, зображені в тексті, зосереджені довкола греблі, що мала принести життєдайну вологу в безводне містечко Кларе (яке знаходиться серед багатьох менших навіть не зазначених на карті), однак переважно асоціюється зі смертю, «мертвою водою», адже під час «Великого Зсуву» там гине Малдж Лемпсон. Його загибель (імовірно, вбивство) – загадкова подія, що сталася так швидко, аж «ніхто не встиг і оком моргнути», і його відсутність виявили тільки тоді, коли перераховували робітників. Місце поховання Малджа – «саркофаг багна» в мильно завдовжки на місці пошкодженої греблі, а обставини смерті такі незрозумілі, що поступово стають легендарними, як і він сам. Туристи приїжджають сюди, аби поглянути на місцевість, де він загинув, а також побачити й за 50 центів навіть доторкнутися до його леза і кухлика для гоління, що побожно зберігаються в тамтешній перукарні, або придбати поштівку, на якій вони зображені (знижений іконографічний мотив). Усі інші персонажі пов'язані з Малджем чи то родинними зв'язками (брат Люк, дружина Ма, коханка Тегна), чи то метафізичними, і тому в одному з епізодів його навіть називають Йоною, що актуалізує біблійну символіку роману (критики схильні асоціювати його як з поганським богом води, так і з Адамом). «Перша людина померла в Едемі, і вони оголосили її мертвою» [10, с. 124], як каже мандрівний хірург Кеп Ліч (наприкінці твору з'ясується, що він батько Лемпсонів), натякаючи на долю Авеля і водночас на розчарування в райських принадах цивілізаційного поступу, що непомітно нищить «своїх синів» і призводить до братовбивчих подій. На кшталт війни шерифа з поганцями, роль яких у творі виконує банда мотоциклістів

«Червоні дияволи», де очевидно є алюзія на індіанців з класичних романів фронтіру Фенімора Кулера (в одному з епізодів вуха коня також названо «диявольськими»), урівнюючи тварину із «залізними кіньми» напасників). Колись тихе містечко перетворюється на «край беззаконня» (як каже шериф [10, с. 17]) із появою людей на мотоциклах і всіх тих туристів, яких тягне до пустелі та греблі, щоб позасмагати на сонці та позлягатися. Потворність світу не можна приховати так само, як і потворність людських бажань, що урівноважують одне одного. Однак це теж світ сексуально-апатичний, де виривання зуба подано як «сюрреалістичну сцену звалтування» (за висловом Патріка О'Доннелла [7, с. 59]), а Шерифа ваблять «невизначні геніталії тварин» [10, с. 112]. Трангресивний зсув у зображуваних подій регулюється своєрідним внутрішнім часом, прив'язаним до повільного апокаліптичного зникнення греблі, яка щороку зсувається на «жучу лапку».

Як і в «Канібалі», Гоукс вибудовує есхатологічний художній світ, знаменням кінця якого є «мертві» діти: Гаррі Бон, якого Кеп Ліч «виловлює» (“fished”) з уже померлої матері, то був «скоріше аборт, аніж рятування життя» [10, с. 149]; і спійманий Люком на гачок ембріон людини в озері, що утворилося внаслідок будівництва греблі. Страхітлива сцена цієї риболовлі, за авторським визнанням, має показати, що наше «внутрішнє життя – це вигрібна яма», яка приховує наші «тваринні нутроці», і цього ми ніколи не маємо забувати. Люк прагне вилувити свого брата, а стає, як і Ліч, «рибалкою людей» (Євангеліє від Матея 4:19), що зауважує Дональд Грайнер [5, с. 65]. Саме так Гоукс намагається вибудувати свою прозу на балансі «між огидним і піднесеним», між дійсним та ідеальним, на чому й базувалася популярність жанру вестерн.

Під час інтерв'ю з Патріком О'Доннеллом Гоукс сформулював своє бачення літератора як рибалки, що додатково пояснює образну систему роману: «Письменник має бути власним хробаком на гачку, і чим гостріше вістря, яким він виловлює себе з темряви, тим краще» [11, с. 57]. Тобто митець, що використовує у своїх інтересах власне психічне життя, змальовує також внутрішнє життя нас усіх, наш спільний внутрішній хаос (хоча творчість – це «контрольований хаос»), негативні аспекти особистості загалом.

«Жуча лапка» постала із вражень Гоукса від праці в Монтані в 1947 році, коли він побачив усю фальш американського Заходу (відчув його «безстатеву апатію»), працюючи гідом на греблі в Форт-Пек (найбільшій на річці Міссурі). Письменник пригадував, що згори іригаційної споруди заходи сонця над тими «безплідними землями» скидалися на пейзажі з «Пекла» Данте. Однак найбільше його вразило штучне озеро завдовжки в 150 миль, обшир води, що затопила незліченні полишені ферми та ранчо (у романі письменник називає їх «незаймана темрява» [10, с. 65]), у якій, подекуди, колись втопився один робітник. Гоукс зв'язався, що був просто одержимим тим мерцем і широчинно та величю його водної могили включно з довколишніми рівнинами та пагорбами. Роберт Мюррей Девіс у дослідженні «Граючи в ковбоїв» [12, с. 130] зазначав, що у своїй «готичній історії» Гоукс показує міф про Захід як бажання вбивати все, що спроможне жити на цій землі. Клаустрофобна проза письменника покликана донести думку, що справжнє жахіття – не зовні, а всередині, що в романі показано в епізоді фінальної безглуздої стрілянини в греблю, символічного безсилля людини розв'язати внутрішні суперечності агресивною поведінкою.

Гоукс визнавав, що його романам ніколи не передує якась схематична фабула, і на самому початку він зазвичай не має чіткого уявлення про ту історію, яку збирається написати, найчастіше це якісь загальні ідеї чи просто «мерехтіння в уяві». Так, роман «Лаймова гілка» виріс із газетної замітки про легалізацію азартних ігор в Англії. Для письменника найважливіше було знайти не цікавий сюжет чи непересічних персонажів, а безпосередній та інтенсивний візуальний «поетичний імпульс» – кімнати, кількох фігур, предмета, чогось, що можна побачити перед тим, як заснеш. Однак його проза – це не автоматичне письмо сюрреалістів. Попри певну невизначність і сновидну властивість, літературні світи Гоукса породжені його постійним намаганням оформити й контролювати зміст, а також прагненням «вивільнити художню енергію». Він написав невеличку «Лаймову гілку» за одне літо після першого року праці в університеті, а переписував ще чотири роки, і схема твору і діаграми персонажів з'явилися лише під час правки першої чернетки.

Гоукс уже традиційно для себе починає роман з оповідних вставок від першої особи (поданих перед усіма розділами, крім дев'ятого), з уривків газетної колонки (оформлених як запис живого мовлення) спортивного журналіста Сідні Слайтера, який з'явився тільки тому, що Джеймс Ловлін, директор видавництва «Нью Дірекшинс» (де вийшли сім перших книг письменника), запропонував додати якийсь коментар чи читацький довідник, що спростив би розуміння твору (цікаво, що подібне просив зробити Жерар у «Канібалі», але тоді Гоукс категорично відмовився). Слайтер – це і хор і пародія на самого автора. Знаково, що вже в третьому романі поспіль думка розпочати із першоосібного наративу з'являлася на останньому етапі підготовки тексту до друку. До того ж перший розділ у «Лаймовій гілці» має оповідача, такого собі Вільяма Генчера, гладкого добряги («серце в нього втопло в салі» [12, с. 13]), який ще з часів війни має принагідні й потайні зв'язки з кровожерливою бандою, а тепер уже понад двадцять років мешкає у подружжя Бенксів – Майкла і Маргарет. Генчер згадує про свої давні майже інцестуальні стосунки з матір'ю та те, як йому було важко після її смерті під час бомбардувань Лондона (свої взаємини з нею він порівнює зі стосунками сусіднього хлопчика з його собакою: «Любов – це тривале й ретельно-уважне вивчення» [12, с. 16]). Заприязнившись із Бенксами, Вільям пропонує Майклу, який полюбляє коней, допомогти йому викрасти скакового коня на прізвисько Рок Касл, але випадково гине під його копитами. Смерть Генчера наприкінці першої третини тексту, на думку Гоукса, «просто чудова», бо стається в романі дуже рано, порушуючи одне зі звичних художніх очікувань чи так званих «літературних правил». Генчер, на думку письменника, мав би виконувати ролі містка між військовим і повоєнним світом, тож «псевдотаємниця» його загибелі призводить до руйнування цього часопросторового зв'язку, а тому і до руйнування самого життя. Банда залякує Майкла і змушує його виконувати всі їхні накази (зокрема, заявити Рок Касла на перегони від імені Бенкса), що зрештою завершується трагічно для подружжя.

Події роману обертаються довкола кінних перегонів Золотого Кубка в англійському Олдінгтоні, однак Джон Гоукс визнавав, що до написання «Лаймової гілки» ніколи у Великобританії не бував, а тому описував «міфічну» Англію, вва-

жаючи, що цікавіше створювати світ, а не зображати його. Ще й через це роман має типовий авторський сновидний колорит, щодо чого Фланнері О'Коннор у бльорбі на обкладинці зазначала, що «страдницьки переживала цей роман наче сон, ніби щось, що з тобою відбувається і від чого хочеш, але не можеш втекти». Наприкінці «Лаймової гілки» є ключовий епізод, де Ларрі Лімузин («диявольський персонаж», за словами автора), ватажок банди в зелених окулярах (важливий колір у творі), розповідає про свою мрію майнути в Америку (з'ясується, що перегони відбувалися саме для того, щоб зібрати йому потрібну для подорожі суму грошей), де «дерева з лаймами на гілках, а нігери возитимуть нас по вулицях» [12, с. 162]. Символічно, що американський письменник змушує англійського персонажа мріяти про Америку, перебуваючи у «вимірній» Англії, що утворює своєрідну мрію в мрії, яка не несе катарсису, бо смерть у романі жорстока і безглузда, до неї годі при звичаїтися, і навіть «чорний гумор» Гоукса не пом'якшує цей страх (хоча він сам вважав, що закінчив роман певним утвердженням надії на краще, адже афера Ларрі не здійснилася). Саму повоєнну Англію автор бачив, як бездушний і деградований краєвид сучасного світу, де це підкреслено пануванням приреченого грального синдикату. Назва роману теж задіює цей танатологічний аспект, адже її можна перекласти, як «птахолювка» (“lime-twig” – гілка, на яку намазано пташиний клей, щоб їх ловити). У тексті безліч разів поява чогось зеленого або опис зеленооких персонажів сигналізує про якусь загрозу (так, коли Майкла нудить, він відчуває в роті присмак лайму, а часом йому кров теж пахне цим фруктом), ніби на противагу життєствердному символізму зеленого кольору (так, є згадка про «зелений світ» довкола і порослу траву місцевість Гайленд Грін, “Highland Green”), однак саме таким парадоксам віддає перевагу Гоукс (через це й жорстокого Ларрі декілька разів порівняно з янголом). Проте подеколи письменник так захоплюється значущою кольористикою, що припускається помилок в описах персонажів (на що йому вказали уважні інтерв'юери, зазначивши, що певний смисл у цьому є, адже додає ірреальності зображуваному), тож, наприклад, Сибілліна, коханка Ларрі, має зелені очі, а потім уже карі. В інтерв'ю Гоукс згадував, що назва роману з'явилися дуже пізно, а тому під час подальших редагувань він додавав усе більше деталей, пов'язаних з багатозначністю заголовка. Саме тому, коли один із бандитів б'є кийком Маргарет, то звуки лунають подібні на «падання мертвого птаха на порожньому полі» [12, с. 130], а Майкл почувається «змореним і затяганим, ніби пташина на хворій галузці» [12, с. 141].

Специфічно обігруючи в тексті провідні образи й барви, Джон Гоукс ототожнює мрію і сон, об'єднуючи їх завдяки образу ліжка та реального/примарного сексу, тож, зображуючи подружжя Бенксів, він описує «лінії снів, нанесених на карту накривал», показуючи, що там відбувалося більше уявного, аніж дійсного. Недаремно найстрашній сон Маргарет – це те, що вона залишиться сама, а найгірший кошмар Майкла – це сновидіння про високого коня в довгому простирадлі, що стоїть у їхній вітальні. Через те, що межа між реальністю і вигадкою у Гоукса переважно розмита, здійснення того, що наснилося, відбувається брутально і навіть страшніше, аніж можна уявити. У передмові до роману Леслі Фідлер слушно називає письменника «готичним романістом»

[14, с. 9], який вибудовує свою оповідь на страху, а не на любові. Якщо Гоукс й експериментатор, то це не експерименти «вчорашніх авангардистів», а його власні, втілені в жанрі «високочолого горору».

Невинність Бенксів і Генчера, як це розуміє письменник, увиразнено тією фатальною приреченістю на страждання і біль, що їм завдають безжальні мучителі, характери яких загартовані складним часом загального зубожіння, що передусім виявляється у занепаді моралі, справедливості й верховенства права. Це унаочнюється тим, що в останньому розділі роману зображено детективів, які цілком безнадійно й неохоче намагаються розслідувати вбивства. Вони, за словами Гоукса, покликані символізувати абсурд і самотність самого автора, проте читач має їх асоціювати із собою, адже саме так має відбуватися занурення у «досвід переживання таємничого», у досвід руйнування всього конвенціонального, що для письменника і є центральною ідеєю його творчості.

**Висновки.** Критики доречно зауважували, що після «Жучої лапки» «Лаймова гілка» стала першим текстом Гоукса, де він почав вибудовувати конфлікт не лише на потягу до смерті (Танатос), а і протиставляючи й поєднуючи його з потягом до життя (Ерос). Еротичні мотиви відтоді стали невіддільною частиною його поезики, аж до своєрідної порнософії, яка постає в пізніших творах письменника. Також через те, що більшість критиків і рецензентів не побачили в «Лаймовій гілці» гумористичного аспекту, вигадливо вплетеного автором в оповідь, свій наступний роман «Друга шкіра» Гоукс уже задумував як виразно комічний. Оце химерне поєднання «чорного гумору», підкресленої безфабульності, схематичних персонажів і «сновидних» речень і формує унікальний стиль письменника, який вплинув на багатьох прозаїків США.

#### *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 Pennsylvania Press, 1996. 222 p.
9. Нестелєєв М. Метафора націоналізму як людодержства у першому американському постмодерному романі «Канібал» Дж. Гоукса. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* Збірник наукових праць. 2018. Вип. 33. Т. 1. С. 107–109.
10. Hawkes J. The Beetle Leg. New York : New Directions, 1951. 160 p.
11. O'Donnell P. A Conversation with John Hawkes. *The Review of Contemporary Fiction.* Fall 1983, Vol. 3.3. P. 48–58.
12. Davis R.M. Playing Cowboys: Low Culture and High Art in the Western. Norman and London : University of Oklahoma Press, 1994.
13. Hawkes J. The Lime Twig. New York : New Directions, 1961. 178 p.
14. Fiedler L. The Pleasures of John Hawkes // Hawkes J. The Lime Twig. New York : New Directions, 1961. P. 7–14.

**Нестелеев М. А. Специфика сновидческого сюжета в романах Джона Хоукса «Жучья лапка» и «Лаймовая ветвь»**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию особенностей сновидческого сюжета в романах американского писателя Джона Хоукса. В «Жучей лапке» и «Лаймовой ветви» писатель выстроил своеобразный бесфабульный, но сюжетный хронотоп, в котором благодаря языку и стилю размывает границы действительности и вымысла. Тексты Хоукса свидетельствуют о его сюрреалистическом подходе и использовании постмодернистских приёмов.

**Ключевые слова:** постмодернизм, сюжет, фабула, роман, сон, реальность.

**Nestelieiev M. The specifics of the dream plot in the John Hawkes's "The Beetle Leg" and "The Lime Twig"**

**Summary.** The article is devoted to the study of the characteristics of the dream plot in the novels "The Beetle Leg" and "The Lime Twig" by American writer John Hawkes. The author created peculiar texts with fableless, but plotting chronotope, in which, due to language and style, blurs the boundaries of reality and fiction. The Hawkes's novels testify his surrealist approach and the use of postmodern techniques.

**Key words:** postmodernism, plot, fable, novel, dream, reality.