

# КРИЗА ПАТРІАРХАЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ КОНЦЕПТУ *ДІМ* (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛІСТИКИ ТЕОДОРА ШТОРМА)

*У статті підіймається питання сутності концепту ДІМ у текстах новел Т. Шторма з огляду на умови, необхідні для органічного поєднання постмодерністської рецепції проблеми тілесності та власне авторського патріархального світоприйняття.*

*The article raises the issue pertaining to the essence of the concept of the HOUSE in the texts of Schtorm's novelettes with regard for the conditions required for the organic intertwining of post-modernistic reception of the subject of corporality and the author's own patriarchal perception of the world.*

Рецепція творів німецького новеліста другої половини XIX ст. **Теодора Шторма** крізь призму концепції «тіла» й «тілесності» відкриває перед дослідниками нові, цікаві та неприступні раніше лакуни. Сучасні дослідники його творчості (К. Лааге, Ф. Мартіні, Х. Вінкон та ін.) неодноразово наголошують на домінуванні у новелах митця зображення ідилічного на перший погляд родинного життя і того кола проблем, які пов'язані із сім'єю та патріархальним устроєм.

У контексті проблеми тілесності прикметним є асоціативне сприйняття героєм новели «Іммензее» Райнгардом головного жіночого образу: після тривалої розлуки його погляд зупиняється на мрійливому, самозаглибленому обличчі Елізабет, решту тіла, окрім ніжних рук, майже повсякчас приховує білий одяг. Ця алюзія акцентує нетілесне, дещо ефемерне сприйняття жінки, принаймні налаштованість на нього в персонажа у момент зустрічі з коханою. Важливо, що думки про Елізабет змінюються у героя синхронно зі зміною часопростору у новелі: перед будинком, а також у вітальні, переважно у вечірній час сцени спілкування чи й просто перебування разом надзвичайно напружені, адже поруч із закоханими знаходяться чоловік та мати Елізабет – саме їй маска байдужої приязні дається надзвичайно важко, і коли емоції та почуття переповнюють її ество, жінка змушена вийти з кімнати, щоб ніхто не помітив її душевного

збентеження: «Під час читання Райнгард відчув, як аркуш затремтів у її руках; коли він замовк, Елізабет мовчки відсунула стільця і спустилась в сад» [10, с. 80]. На протизагу напруженої атмосфери дому царина природи сприяє відвертості у спілкуванні зосібна й зняттю напруги загалом; приміром, сцена лісової прогулянки засвідчує замилювання Райнгарда не лише обличчям коханої, але й тілесними принадами: «...вона йшла поруч з ним, і погляд його весь час звертався до неї, він млиувався її граційною ходою, – здавалося, сукня сама несе її уперед. Він почасти мимоволі відставав від неї, щоб роздивитися всю її постать» [10, с. 82]. Таким чином, створюючи образи головних героїв за тогочасним класичним каноном індивідуального «непорочного» тіла [4, с. 208], Шторм усе ж таки не витісняє на периферію власної художньої думки проблеми, пов'язані із функціонуванням фізичного тіла – біль, сексуальність, афект тощо.

Попри тематичну традиційність, приглушеність та елегантність оповіді, не цілком очевидну авторську позицію, ранні новели Шторма, як загалом і переважна більшість його доробку, залишають враження нерозгаданості. За В. Ізером, ми можемо уявляти тільки те, чого немає у творі; «написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана – дає нам можливість уявляти речі; але, звичайно, без елементів невизначеності та наявності лакун у тексті ми не здатні використати нашу уяву» [5,

с. 268]. З огляду на це твердження індивідуальні реалізації літературного тексту можна вважати такими, що обов'язково різняться між собою, але «тільки в межах, нав'язаних опозицією написаного та ненаписаного текстів» [5, с. 268]. Окреслені питання сприяють загостренню читацької уяви як особливої форми активності реципієнта, а також пошуку консистенції або ж, за Ізером, «формуванню естетичного досвіду, запропонованого літературним текстом» [5, с. 271].

Т. Шторм, на наш погляд, досягнув новаторства у цій царині за рахунок декількох чинників: зняття зовнішньої подієвої напруги та підсилення внутрішньої дії, яке, у свою чергу, здійснюється не за принципом розгорнутої психологізації, а шляхом використання *лейтмотивної техніки* [6, с. 1], заснованої на вільних асоціаціях, що являють собою непрямі характеристики дій, явищ, подій тощо.

Вирішення письменником улюблених тем пов'язується, як правило, із концентрацією сюжетів навколо декількох взаємопов'язаних просторових домінант: *садиба-сад-дім*, кожна з яких символізує суттєвий етап чи момент життя індивіда, а сукупно вони, виступаючи у певній послідовності, утворюють нарративну схему сюжетної лінії новел. Таким чином, означені домінанти організують статичні елементи й локуси, з яких персонажі Шторма починають або завершують свій шлях.

У контексті ранньої прози письменника варто зупинитися на усталеному мотиві *дому*, адже саме у новелах першого періоду творчості цей елемент оприявнений найбільш повно. І хоча у тріаді *садиба-сад-дім* його сюжетні функції не надто переконливі, проте, за твердженням О. Кирдянової, мотив *дому* в переважній більшості новел має імперативне значення й несе як сюжетне, так і концептуальне навантаження [6, с. 2]. Для домінантного простору *дому* характерні властивості, тотожні садибі: його власники – герої типу, який можна визначити як *добропорядні господарі*; для самотньої людини *дім* уособлює можливість (почасти нереалізовану) віднайти близькі душі, створити власне вогнище, перестати бути самотнім, отже це один із важливих пунктів на її шляху; для персонажів типу *блудний син* – це точка неприйняття і тяжіння одночасно (початок і кінець шляху). У цьому сенсі новела «Будинок Булемана» видається радше виключенням із авторської системи мотивних домінант, адже, окрім того, що *будинок* винесений у заголовок твору і виступає тут головним, фактично персоніфікованим персонажем на зразок «Падіння дому Ашерів» Е. По, твір розпочинається описом будівлі і вже з цих перших рядків стає зрозуміло, що ні про яку *добропорядність* господарів взагалі не йдеться: «В одному північнонімецькому приморському місті на вулиці під назвою *Похмура стоїть старий, занепалий будинок, доволі вузький, але зате трьохповерховий; посередині його, від землі майже до самого верху фронтону, стіна вигинається еркером, спереду й з боків якого є вікна, так що світлими ночами їх наскрізь просвічує місяць. З незапам'ятних часів*

*ніхто не входив у цей дім і ніхто з нього не виходив; важка мідна колотушка біля вхідних дверей потьмяніла майже до чорноти, у щілинах між сходами танку з року в рік росте трава»* [11, с. 74]. Лиховісне передчуття, яке охоплює реципієнта при прочитанні наведених рядків, сповна справджується у подіях, що надалі розгортатимуться в означеному творі. Таким чином, тут Т. Шторм виводить новий тип зловісно-містичного власника загадкового будинку, що загалом не властивий його раннім прозовим творам.

Порівняно із *садибою* та *садом* мотив *дому* у Шторма менш акцентований; зосібна, це виявляється у використанні письменником надзвичайно обмежених засобів: констатації тих чи інших особливостей інтер'єру і ставлення до будинку тих чи інших осіб. Тому у новелістичному сюжеті мотив *дому* найчастіше виконує підготовчу функцію щодо певних подій чи психологічних епізодів, до того ж у ньому наявний сталий комплекс елементів, які повторюються практично в кожному творі: *дім* → *сіни* → *коридор* → *сходи* → *кімната (зола)*. У цьому наборі складників у якості найбільш вагомого елемента можна виокремити лише останній, позаяк саме локус *кімнати* Шторм розробляє найбільш ретельно – вони, *кімнати*, великі і маленькі, світлі і затемнені, просторі та тісні, містять у собі простір роздумів [6, с. 2]. Атрибутами *кімнати* найчастіше виступають: крісло (переважно масивне), шафи, полиці, вогнище (камін, пічка), картини (портрети членів родини, колишніх господарів будинку), люстро/вікно (див. новели «Іммензее», «Марта та її годинник», «Зелений лист», «Лісовий куточок», «Навпроти ринку», «Будинок Булемана» тощо). Прикметно, що самі по собі означені речі не мають у творах Шторма жодного сенсу; вони несуть певне смислове навантаження лише у контексті життя певної особистості, існуючи, допоки існує людина з її уподобаннями, віруваннями, бажаннями чи смутком.

Розвиток означеного мотиву Шторм пов'язує із коливаннями його образної реалізації між двома іпостасями: *будинок мрії* та *реальний дім*. *Будинок мрії* оприявнено, наприклад, в епізоді побудови будинку дітьми – Райнгардом та Елізабет у новелі «Іммензее»: «*Райнгард за допомогою Елізабет спорудив на галявині маленьку хатинку з дерну: тут вони збиралися проводити літні вечори; не вистачало лише лавки*» [10, с. 54]. У цій варіації означеного мотиву важливим видається акцент на відкритість простору, де будується будинок – галявина – та невідокремленість від світу природи, адже дім будується з природних матеріалів. Сад, ліс, галявина – ось місця, де діти проводять час разом, по-дитячому відчуваючи себе сім'єю. Мотив «природного дому» підсилюється також поетичним порівнянням юної Елізабет із «золотою лісовою царівною» у наступних віршованих рядках:

Der Kuckuck lacht von ferne,  
Es geht mir durch den Sinn:  
Sie hat die goldnen Augen  
Der Waldeskönigin [12, с. 16].

Таким чином, мотив *дому* у цій варіації набуває ширшого трактування: *дім* – не лише звичне житло, а й місце, де людина перебуває у гармонії з собою та природою, фактично це *будинок ідилічного локусу* з його незмінними атрибутами: кохання, родина, діти, природа, смерть [6, с. 3]: «Вони увійшли до вузьких сіней, де уздовж стін були накидані порожні вулики й усіляке садове знаряддя. Регіна пройшла далі у відкриті двері; з-за плеча дівчини Габріель побачив маленьку кімнатку; у ній було порожньо. Лише поодинокий сонячний промінь висравав на мідних пічних заслінках та розхитувався маятник старого шварцвальдського годинника» [10, с. 91].

Однак на зміну ініціальному образу *дому-мрії* у новелах Т. Шторма доволі швидко приходять образ *реального дому* та *антидому*, у функції якого почасти виступають винні погребі, де відбуваються нічні бенкетування. У процесі розвитку локусу випробування, спрямовує своїх героїв на «дно», наприклад, зустріч Райнгарда у Різдяну ніч у погребці зі служницею («Іммензее»), пияцтво Генріха Кірха («Ганс і Гейнц Кірх») тощо. Відвідування *антидому* повторюється декілька разів, проте кожного разу із поверненням до *реального дому* – такі трансформації суголосні внутрішньому дискомфорту, який відчувають герої через своє перебування у *домі* та *антидомі*. Відчуття безпритульності, самотності складає суть внутрішнього болу персонажів, які проходять випробування *антидомом*; таких героїв можна віднести або до типу самотньої людини, або частіше – блудного сина.

Отже, з-поміж сталих складників мотиву *дому* необхідно особливо акцентувати похмурість атмосфери, наявність портретів, люстра та вікна (скла). Похмурість колориту письменник передає за допомогою декількох засобів: перш за все, це мотив *будинку-лабіринту* на зразок *дому*, де оселився Райнгард з новели «Іммензее» на схилі літ: «Він проминув просторий передпокій, потім кімнату, де уздовж стін стояли великі дубові шафи з порцеляновими вазами, і опинився у темному коридорі, звідки вузькі сходи вели у кімнату верхнього поверху» [10, с. 53]. У процесі пересування таким будинком наявні певні мовленнєві лакуни, які кореспондують відчуття неодолимого, невідомого. У будинку такого ґатунку обов'язково присутній центр – або вихід з лабіринту – це *кімната*, де герой перебуває в оточенні всіх означених атрибутів: «Він повільно піднявся і відімкнув двері у невелику кімнату. Тут було тихо й затишно; одну зі стін майже повністю займали книжкові шафи та полиці, на іншій висіли портрети й ландшафти. На столі, вкритому зеленою скатертиною, лежало декілька розгорнутих книг; поряд стояло важке крісло з червоною оксамитовою подушкою» [там само; 54]. Закономірно, що практично завжди у творах Т. Шторма мотив *лабіринту* сприймається як філософськи узагальнене явище: це і лабіринт душі, думок, долі персонажів, їх життєвого шляху

та випробувань: «...навіть вдень мені було страшно підійматися вузькими темними сходами в кімнату пана Булемана на третьому поверсі» [11, с. 76].

В образі *реального дому* автор пов'язує семантичний акцент переважно лише з однією кімнатою, де персонажі новел приймають важливі рішення, бачать пророчі сни, проводять час у спогадах та роздумах. Таким чином, кімната, на зразок окресленої в «Іммензее», уподібнюється *сповідальні*, де герой Шторма постійно випробовує, аналізує і усвідомлює власне життя і, що особливо важливо, саме тут відбувається уявний діалог з *домом мрії*, тобто з тим, що могло би бути, але чого немає [6, с. 5]. Такий внутрішній діалог забезпечується відповідними символічними деталями; переважно письменник використовує з цією метою такі невід'ємні атрибути *дому* та *кімнати*, як *портрети* та *дзеркала*.

На *портретах* зображуються або члени родинного кола, або прашури, зрідка це пейзажі чи картини, на пов'язані з родиною власників будинку. Тональність рецепції цих *портретів* підкреслено мінорна, у спогляданні картин чувається сум, нав'язаний спогадами про втрачене і незворотне: «...нареши до кімнати потрапив місячний промінь і освітив картини на стіні, світла пляма повільно рухалась, і старий мимоволі слідував за нею поглядом. Ось вона впала на невеликий портрет у звичайній чорній рамі. «Елізабет!» – стиха промовив старий. І тільки-но він вимовив це ім'я, як час перестав існувати для нього – він повернувся подумки у роки своєї юності...» [10, с. 54]. Тут діалог з минулим відбувається у двох іпостасях: яким герой міг би бути і яким він є насправді. Отже, мотив *дому* з його певними складовими елементами (кімната та портрет) одночасно може виконувати у творі декілька функцій:

- психологічну;
- діалогічну;
- символічну тощо.

У такий спосіб Шторм вибудовує власну мотивну систему, використовуючи при цьому відгомін інших мотивів та їх складників [6, с. 6], що значно підвищує змістову і зображальну грані епізодів, сповнених символічного звучання. Таким чином, у символіці *портрету*, в їхньому внутрішньому діалозі з мешканцями *дому* спресовано весь хід розвитку сюжету, мотив *портрету* у Т. Шторма набуває функції організуючого чинника і вектора внутрішньої дії новел, а також почасти передбачає деякі сюжетні колізії творів.

У складі будинку в творах новеліста образи *вікна* і *дзеркала* семантично видаються менш акцентованими. За М. Лановик, люстро здатне фіксувати однібічні зміни – рухи предмета чи постаті, гру світлотіні, вирази обличчя, зміну настроєності чи перемену тла, залишаючись при цьому незмінним [9, с. 24].

З одного боку, *люстро* здатне фіксувати різкі зміни, які відбуваються з людиною, з іншого – оприявнює, починаючи зі славнозвісної казки про Білосніжку, особі, яка дивиться у нього, всю

небажану для неї правду: «*Райнгард просидів за листами до світанку, і коли перші промені зимового сонця освітили замерзлі вікна, у дзеркалі, що стояло навпроти, відобразилося його бліде серйозне обличчя*» [10, с. 67]. Тут властивий Штормові лаконізм виявляється по-особливому гостро: на відміну від поважного споглядання *портретів* та картин, погляд у *дзеркало* – миттєвий, стрімкий, але й почасти дуже пильний, чим цей швидкий процес уподібнюється розумінню *моменту істини* [6, с. 6]. Тому якщо мотив *портрета* за своєю формою найбільш вдало співвідноситься з розгорнутою метафорою чи символом, то мотив *дзеркала* – це радше сигнал.

На противагу люстрові *вікно* реалізує контакт дому з навколишнім світом у декількох варіаціях:

- місячне сяйво або сонячні промені, що падають на скло, пориви вітру, звуки зовнішнього світу (пташиний спів, шум води, людські голоси);
- прагнення мешканця будинку увійти до оточуючого світу (рух, протилежний попередньому);
- поєднання цих двох мотивних елементів;
- *вікно* як перепона, межа чи кордон між двома світами.

У всіх модифікаціях мотиву *вікна* прикметним видається взаємозв'язок з основними означеними складниками, а саме з *домом*, внутрішнім світом героя та світом поза *домом*: «*Місячне світло більше не проникало у вікна, вже зовсім стемніло, але старий усе ще сидів в кріслі, склавши руки і вдвляючись у п'тьму*» [10, с. 85]. *Вікно*, таким чином, окреслює внутрішню межу *реального дому*, позаяк зовнішні межі співвідносяться із такими реаліями, як ворота, огорожа саду тощо. За цією межею життя триває за своїми власними емоційними, природними законами і герої, опиняючись біля *вікна*, мимоволі вступають у діалог зі світом за *вікном*: «*У той час як повз будинок стрімко проносилося життя, там, у замкнених кімнатах зі цілин у підлозі розросталася пліснява, шматками відвалювалася штукатурка зі стелі, викликаючи німотними ночами жахливу лулу в коридорі й на сходах*» [11, с. 81].

Помітною також в епізодах з *вікном* є участь решти означених складників будинку та елементів мотивної тріади: люстро, картина, сад (дерева, птахи і т.ін.) – цей взаємозв'язок елементів підкреслює їхню комплексність і у такий спосіб засвідчує, як образно-семантична наповненість лейтмотиву *дому*, а також садиби і саду виявляється на основі складного комунікативного процесу як всередині мотивів, так і їх контактів з іншими мотивами.

Таким чином, у техніці новелістичної оповіді Т. Шторма можна встановити систему метафори-зуючих резонансів: кожний елемент резонує, переключиться, змінює нюанс, відтінок значення іншого складника. Таке взаємоперехрещення значень та нюансів сприяє створенню складної мережі

асоціацій, де одиниці мотиву виступають лише бінарним «будівельним матеріалом» [6, с. 7], в якому сталі мотивні елементи – лише один аспект, а другий – це елементи знакової побудови змісту за наявності операцій трансформації і тотожності, суміжності та контрасту, що поєднують одиниці мотивів в образні оповідні структури.

Новела «Карстен Опікун» також видається цікавою у контексті мотиву *дому*. Зосібна, варто зупинитися на тональності сприйняття Карстеном родинного *портрета* як символічного атрибуту *дому*: «*Тут був доволі показний родинний груповий портрет, спогляданням якого скромний бюргер Карстен у важкі хвилини зміцнював свій дух, що раптом похитнувся...Це було...величезне силуетне зображення в облямуванні скляних лат, низу пофарбованих у коричневий колір...*» [10, с. 20-21]. Далі йде детальне змалювання зображених на портреті родичів, яке займає майже дві сторінки новели. До такої виключної деталізації спричинилося, мабуть, намагання Шторма в означений спосіб продемонструвати суть цього полотна, яка полягає у щасті, що поступово розчиняється, зникає зі смертю майже всіх родичів, зображених на портреті [6, с. 5]. За О. Кирдяною, портрет уособлює тут розгорнуту метафору життєвого шляху родини Карстенів і пророцтво: автор не випадково називає сімейство *осиротілим*. У портреті зафіксований момент зниклого життя, проте ця осиротіла сім'я продовжує жити у сьогоdnішньому *домі* – у такий спосіб встановлюється семантична єдність *дім – кімната – сім'я (рід)* [6, с. 5]. У сьогоdnішньому *домі* й родині живе минуле, а, отже, й майбутнє, таким чином, *дім* набуває у новелі Шторма ознак точки циркуляції циклічного часу, вічного повернення та повторення, з якого неможливо (чи майже неможливо) вирватись – такої собі «енергетичної оболонки» або ж «ментального тіла» родини Карстенів. Між живими та небіжчиками відбувається постійний психологічний діалог, навіть суперництво; таким чином, портрет ніби фіксує погляд на власне життя збоку, з минулого, очима попередніх поколінь. Відтак, *портрет*, як один із вагомих складників власне штормівської лейтмотивної системи *дому* можна не лише споглядати разом із головним героєм, а й читати як «хроніку родоводу Карстенів» – у такий своєрідний спосіб у творах письменника оприявнюється концепція «текстуального тіла», відповідно до якої текст і тіло виступають категоріями, між якими можна поставити знак рівності.

Окрім семантичного зв'язку із концептом *дому* автор наділяє *портрет* також функцією *ікони*, оскільки саме до нього, як свідчить наведений вище уривок з твору, звертається Карстен у важкі хвилини свого життя з метою укріпити дух і віру. Таким чином, обираючи напрям внутрішнього поступу у своїх новелах, Шторм підкреслює надзвичайну важливість таких чинників, як сила родинної пам'яті і традицій [6, с. 5]. У цьому сенсі можна говорити про наявну у Шторма суперечливу

дихотомну позицію: письменник прирікає на загибель тих своїх героїв, які зовсім не пов'язані з традицією родини; водночас весь перебіг розвитку новелістичної оповіді дає змогу стверджувати, що й перебування у замкненому, циклічному часопросторі також може обернутися для персонажа на загибель, тому

автор вбачає вихід із такої ситуації у переході на інший ступінь свідомості й буття, і, як наслідок, у пошуку нових відносин з дійсністю з урахуванням минулого досвіду, чого і вимагає власне від особистості *ритуал переходу*, також наявний у багатьох новелах Т. Шторма.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Баакст Йоост ван. Дом как утопия в русской литературе // Русские утопии. – СПб., 1995. – С. 136-153.
2. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998.
3. Брандис Е.П. Предисловие в кн.: Т. Шторм. Новеллы. – М., 1965. – Т. 1.
4. Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени // Иностранная литература. – 1996. – № 9. – С. 206-253.
5. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 261-277.
6. Кирдянова Е.Р. Мотив дома и внутреннее действие в новеллах Теодора Шторма. – Вып. 3. – Нижний Новгород: Изд-во НГПУ, 2007.
7. Кирдянова Е.Р. Система лейтмотивов в поэтике новелл Теодора Шторма // Первая нижегородская сессия молодых ученых гуманитарных наук: Тезисы докладов. – Нижний Новгород, 1998.
8. Кирдянова Е.Р. Специфика художественного мировосприятия в новеллах Теодора Шторма 40-60-х годов (к вопросу об импрессионизме) // Синтез культурных традиций в художественном произведении: Межвузовский сборник научных трудов. – Нижний Новгород, 1999.
9. Лановик М.Б. Літературознавча метафорологія: до проблеми синтезу наукових сфер // Наукові праці. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2006. – Вип. 46. – С. 22-29.
10. Шторм Теодор. Новеллы. – Т. 1-2. – М., 1965.
11. Шторм Теодор. Роковая Монахиня: Новеллы. – Минск: Изд-во «Эскиз», 1992. – 348(2) с.
12. Storm Theodor. Immensee u.a. Novellen. – Berlin: Verlag Neues Leben, 1979. – 352 s.