

ТРАВМА ВИГНАННЯ ЯК ЧИННИК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ БІОГРАФІЇ: «ЯК ТВОРИТЬСЯ РОМАН» МІГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО

Розвідка присвячена дослідженню автобіографічної новели Мігеля де Унамуно «Як твориться роман» із погляду відображення травматичних наслідків вигнання. Іспанський мислитель і письменник, висланий з міста Саламанка за різку критику диктатури Прімо де Рівери, зазнає гострого болю, який впливає на його філософію та розуміння літератури. У багатьох вимірах період вигнання (1924–1930 рр.), особливо перебування в Парижі, був травматичним для Мігеля де Унамуно і значно поглибив кризу його ідентичності. Новела «Як твориться роман» досліджується за допомогою теорії травми. Окрему увагу зосереджено на симптоматиці болю, вираженого у словах автора-наратора і в описах страждань протагоніста У. Хуго де ла Раса, який є другим вигаданим «я» письменника. Опрацьовуючи травму, М. де Унамуно знайшов нову метафікційну поетику прози й переосмислив свій світогляд у радикальних і провокативних термінах. У висновках доводиться, що трагічний досвід, художньо осмислений у творі, має парадигмальне значення для розуміння травми вигнання як чинника інтелектуальної біографії не тільки Унамуно, а й багатьох інших представників модерної та постмодерної культури.

Ключові слова: вигнання; травма; еґо-література; метафікційність; інтелектуальна біографія.

Життя і творчість Мігеля де Унамуно є показовими в плані вироблення підходів до розв'язання екзистенційних проблем людського існування і культури, а також розуміння ролі літератури в сучасному світі. Він, як і інші представники доби модерності, пройшов крізь раціоналізм і зазнав релігійної кризи, внаслідок чого ґрунт духовності зсунувся під його ногами. Ще одним викликом, із яким Унамуно та іншим відомим представникам його епохи довелося зіткнутися, стало вигнання. Цей гіркий досвід він розкрив у новелі «Як твориться роман». Стівен Робертс називає твір «незвичайною сумішшю автобіографії, політичного коментаря, художньої літератури, літературної критики і філософських пошуків. Цей текст не підлягає класифікації. Він є абсолютно модерним» [17, с. 329].

Немає нічого дивного в тому, що його вивченню присвятили увагу знані іспаністи. У розвідках К. Еспла [4], Г. Кейпо де Льяно [16], В. Віметта [14; 15] та інших науковців детально висвітлено обставини життя письменника в той момент, коли він працював на текстом. Водночас, такі дослідники, як Інес Асар [1], Ф. Кейт-Еріес [2], А. Фернандес [5], Л. Фернандес-Сіфуентес [6], К. Х. Гарсія [7], Х. Лопес де Абіада [8], Т. Мермалл [11], П. Олсон [12], Н. Оррінгер [13], Е. Рудат [19] осмислювали поетику новели, яка є яскравим взірцем метафікційності, інтертекстуальності, наративного плюралізму, гри

автора з читачем тощо. Проте, на мій погляд, нове світло на зв'язок оригінальної форми твору і біографії письменника може пролити теорія травми, герменевтичний потенціал якої допомагає глибше розкрити роль вигнання як чинника інтелектуальної біографії та письменницької долі не тільки Унамуно, а й багатьох мислителів і митців.

У цій розвідці під травмою я розумію вплив болю на свідомість людини, який спричиняє зміну її особистості й виражається в певних психічних проблемах: затримках спілкування, розривах комунікації, розладах пам'яті та сну тощо. Джефрі Гартман у статті «Травма в межах літературної теорії» стверджує, що «дослідження травми в мистецтвах сконцентроване на взаємодії між психічними ранами та процесом сигніфікації» [8, с. 257]. Травма – це істотне пошкодження емоційного та інтелектуального світу особистості, яке спричиняє, за висловом Клер Стокс, «відчуття роздвоєння», що, своєю чергою, заважає конструюванню ідентичності» [20, с. 71]. Хочу підкреслити, що в наведених визначеннях травма трактується не тільки як подія, а й як процес, що змінює людське «я».

Д. Гартман також наголошує, що розуміння того, чи є той або інший тип больового впливу на особистість травмою, обумовлене індивідуальними особливостями психіки людини та культурними чинниками її формування. До того ж, травма може бути як причиною, так і наслідком. Таке зміщення

акцентів означає, що події, які не є травматичними для одних індивідів, можуть бути травмами для інших, адже кожен по-різному реагує на різкі висловлювання, образи, втрату близьких, драматичні життєві та історичні катаклізми. Прочитовані твердження Д. Гартмана мають вирішальне значення для обґрунтування таких явищ, як «культурна травма», «колективна травма», «історична травма», оскільки «те, що ми називаємо травматичним, значною мірою залежить від чутливості й норм кожного окремого суспільства» [8, с. 257]. Не варто також забувати і про такий чинник, як сила уяви індивідів, яка може вигадувати травми там, де їх немає, внаслідок чого біль, спричинений «фантазіями», може бути таким самим гострим і руйнівним, як і біль від реальних ран.

Відштовхуючись від викладених вище ідей, я пропоную поглянути на твір «Як твориться роман» як на текст еґо-літератури, що відображає травматичний досвід Міґеля де Унамуно, спричинений вигнанням. Для початку нагадаю деякі важливі дати біографії письменника. 13 вересня 1923 р. в Іспанії була встановлена військова диктатура, яку очолив генерал Міґель Прімо де Рівера. Одразу оголосивши себе рішучим ворогом нового політичного режиму, Унамуно гостро і в багатьох випадках образливо критикував іспанського короля Альфонса XIII, який підтримав диктатора, самого Прімо де Ріверу та його урядовців. За це інтелектуала-бунтівника 20 лютого 1924 року було вислано на острів Фуертевентура. Сідаючи на поїзд у своїй рідній Саламанці, аби виїхати на місце відбування покарання, Унамуно промовив: «Я повернуся, але не з моєю свободою, а з вашою» [9, с. 360]. Так розпочалося вигнання письменника, яке тривало майже шість років.

Перші чотири місяці (починаючи від 28 лютого) він прожив на острові Фуертевентура, звідки 6 липня 1924 року, знехтувавши Королівським наказом від 4 липня 1924 року, який дарував йому свободу і право повернутися до Іспанії, відбув на маленькому кораблі до Лас-Пальмаса й далі до Португалії та, врешті-решт, до Парижа, куди його запросив пан Дюме, директор газети «Le Quotidien», який профінансував цю втечу. Поведінка Унамуно мала свою логіку. Оскільки письменника було амністовано, він без жодних перешкод міг би повернутися до Іспанії, проте це означало б визнати чинність влади Прімо де Рівери. Такий варіант розвитку подій Унамуно відкидав, маючи намір перетворити себе на символ боротьби з диктатурою. За непокору письменник знову був покараний: тепер його позбавили кафедри класичних мов в Університеті Саламанки. У французькій столиці Унамуно прожив один рік, до 22 серпня 1925 року, звідки переїхав до баскомовної провінції Андаїя на півдні Франції, де залишався до 9 лютого 1930 року, до моменту, коли диктатура Прімо де Рівери впала.

Цей період був плідним для нього у творчому плані. Він видає книгу «Агонія християнства» (1925) і новелу «Як твориться роман» (1926), а також поетичні збірки «З Фуертевентури до Парижа» (1925), «Романсеро вигнання» (1927). Унамуно бере активну участь у політичній боротьбі, друкує відкриті антиурядові листи й публіцистичні тексти проти диктатури в періодичних

виданнях Франції, Латинської Америки, співпрацює з іншими іспанськими інтелектуалами-емігрантами. Його твори виходять у перекладах іноземними мовами, а ім'я стає відомим у всьому світі.

Водночас вигнання було для Унамуно тяжким емоційним досвідом, який у багатьох випадках набував травматичних рис. У віці 60 років він уперше опинився за межами звичного побуту так надовго. Читаючи його листи, написані з 1924 по 1930 рр., можна відчутти роздратованість і відчай, які спричиняли йому події в Іспанії, а також проживання в еміґрації. Особливо болісним для нього був Париж, який йому ніколи не подобався. Колетт і Жан-Клод Рабатте зазначають, що, «як колись у Мадриді, вигнанець почувався незручно на бульварах, його охоплював стан загубленості в натовпі, який циркулював між авто і трамваями, його нудило від людських потоків» [3, с. 19]. Перекладач Унамуно Жан Кассу зауважив, що письменник у своєму маленькому помешканні на вулиці Лаперуз 2, розташованому поблизу Триумфальної арки, «страждав так, як мав би страждати Дон Кіхот, коли побачив себе зачаклованим зловісним магом та ув'язненим у тісній клітці, яку повільно тягнуть воли широким полем» [15, с. 11].

Стівен Робертс у своїй дисертації [18] згадує низку проявів у поведінці Унамуно, які вказують на те, що паризький період був для письменника травматичним. По-перше, в житті Унамуно то була друга за значенням і гостротою криза після першого нападу відчаю, який спричинила смерть сина Раймундіна. Біль вигнання впливає на всі його твори, написані після 1924 року. У цей період Унамуно піддає сумніву своє призначення і як політичного діяча, і як літератора та мислителя. По-друге, Унамуно переживає напади відрази до писання художніх текстів і не може примусити себе працювати так, як він це робив раніше. То була криза Унамуно-письменника. Як зауважує С. Робертс, він «провів жовтень і листопад 1924 року, працюючи над «Агонією християнства», новою версією «Про трагічне відчуття» для французьких читачів. Протягом грудня він намагається писати автобіографічний роман, який розповів би про його життя у вигнанні, але не може взятися до роботи до 15 липня 1925 року, коли розпочинає рукопис, що пізніше стає його головним текстом, який з'явився у вигнанні й отримав назву «Як твориться роман». Між цими датами Унамуно майже нічого не пише, за винятком публіцистичних есе для журналу «Іспанія з честю» і перших чотирьох поем для «Романсеро вигнання» [18, с. 123]. Так травматично на Унамуно вплинув Париж.

С. Робертс описує психічний стан, у якому перебував Унамуно в Парижі, в термінах травматичної симптоматики. Науковець зауважує, що «самотність в оточенні чужої культури і відірваність від тих, кого він так любив, спричинили розгубленість і відсутність бажання працювати, які супроводжували безкінечне і безплідне очікування, що катувало його вже під час останніх днів перебування на острові Фуертевентура. Він втратив бажання діяти» [18, с. 124]. На думку дослідника, саме для того, щоб якось вийти з ментального паралічу, Унамуно вирішує переїхати до Андаїї, ближче до кордону з Іспанією. Повернення до

баскської культури, яку він знав із дитинства, дало йому змогу нейтралізувати психічний біль, який переслідував його у французькій столиці. Листування Унамуно з близькими людьми, зокрема з його дружиною Кончею і Жаном Кассу, засвідчує, що він не міг остаточно подолати наслідки паризької травми до середини 1927 року.

Новела «Як твориться роман» повною мірою розкриває травматичний досвід вигнання М. де Унамуно. Гострий біль буквально переполює твір. Читач може відчувати його вже у Пролозі, який переосмислює процес писання в термінах автоканіба-лізму. Унамуно пише про те, «як поглинав самого себе, з'їдаючи себе, під час написання оповідання, що отримало назву "Як твориться роман"»¹ [21, с. 157]. Процес писання твору Унамуно називає «солодким катуванням». Оксюморон наслідує вислів Святої Терези Авільської, яка свої душевні терзання називала «солодким болем» (*sabrosa tortura – sabroso dolor*). Творчість для Унамуно є суцільною мукою, яка народжує «продукти розчарування», а письмо не може стати засобом подолання травми, адже кожен рядок, кожне речення даються автору надзвичайно тяжко. Автор-наратор зізнається, що відчуває себе розчавленим вагою, яка лягла на його плечі: це і трагічний досвід тих шістдесятьох років, які він прожив, і результат сумних роздумів над власною долею і долею країни, і тягар традиції.

Париж із його суетою та галасом стає каталізатором травматичних переживань: самотність Унамуно помножується на роздратування, спричинене тим, що відбувається в Іспанії. У результаті його письмо стає агресивним, навіть істеричним, переполює нав'язливими інвективами, спрямованими проти режиму. Він безкінечно повторює ті самі мотиви, які тільки ще більше посилюють біль. Усі риси трагічного унамунівського світогляду загострюються: самотність, відчуження, відчай через неможливість віднайти безсмертя визначають стан ментального паралічу, з якого автор не бачить виходу протягом певного часу. Звідси вищезгадана метафора читання і писання як (само)поїдання (пожирання) книги та ества тієї людини, яка книгу написала (прочитала). Унамуно порівнює писання з важкими пологами, що загрожують смертю.

Митця переполюють страхи, насамперед перед білими сторінками – «білими як чорне майбутнє» [21, с. 181]. Він у муках намагається виразити себе й зафіксувати час, який вислизає. «Намагаюся ... віднайти спокій від мого вигнання, від вигнання з моєї вічності, від цього вигнання, яке я хочу назвати вигнанням із неба (*des-cielo*)» [21, с. 181]. Унамуно також охоплюють фобії, зокрема, відразу від клітки-кімнати, де доводиться існувати. «Як жахливо жити очікуваннями, уявляючи собі щодня те, що може статися завтра! І те, що не може статися! Я проводжу цілі години на самоті, затиснений у моє самотнє ліжко мого маленького готельчику – *family house*, споглядаючи стелю моєї кімнати, а не небо, і перебуваючи у маренні відносно майбутнього Іспанії й

мого власного. А точніше, розкладаючи їх на першоелементи. І я не наважуюсь розпочати будь-яку працю, тому що не впевнений, чи зможу завершити її у спокої. Тому що я не знаю, чи протриває це вигнання три дні, три тижні, три місяці або три роки – або, я хотів додати, три століття, – не можу розпочати нічого, що б мало довговічність» [21, с. 182].

Якщо подивитися на цей уривок очима психолога, то можна дійти висновку, що перед нами опис депресії, спричиненої травмою вигнання. Книги інших письменників не можуть утамувати біль, оскільки ще більше підсилюють його. Саме таке враження справляє на письменника «Шагренева шкіра» О. де Бальзака, адже в ній він бачить відображення свого травматичного стану. Він пожирає цей роман, і під його впливом робить над собою надлюдське зусилля спробувати написати власний твір.

Крім автобіографічного наратора, в новелі присутній його двійник, протагоніст. Його звали У. Хуго де ла Раса. У. – ініціал від прізвища Унамуно, Хуго – перше прізвище його діда з боку матері, Ларраса – баскське ім'я: гра слів *larraga* – баскською мовою «трава», «сіно» – та *la gaza*, що іспанською мовою означає «певна порода тварин» або «раса людей». Персонаж живе в тому самому емоційному стані, що й Унамуно-наратор, і розв'язує ті ж проблеми. Йому подобається читати, шукаючи своє відображення в Інших – у літературних творах. Персонаж купує на книжковому ярмарку книгу, в якій знаходить пророчий рядок: «Коли читач дійде до кінця цієї історії, сповненої болю, помре разом зі мною» [21, с. 188].

Варто звернути увагу на хворобливі симптоми, яких У. Хуго де ла Раса зазнає, гортаючи сторінки жахливої книги. Він «відчув жар у потилиці й холод у всьому тілі, у нього дрижали ноги, і він побачив привид стенокардії (*angina de pecho*), який переслідував його раніше протягом років» [21, с. 188]. Його чола торкається подих Янгола смерті. Заховавшись удома, протагоніст новели переживає гостру душевну кризу. Його охоплюють суїцидальні настрої, і він хоче втопитись у Сіні. Він намагається не читати книгу, але не може боротися зі спокусою читати її далі. Унамуно-автор застосовує медичний словник, аби виписати симптоми, які супроводжують психічну травму: «Він знову відчув те, що кількома роками раніше називали затримкою дихання, яка спричиняється розладом у роботі головного мозку (*la disnea cerebral*), можливо, то була хвороба Х МакКензі (*enfemedad X de Mac Kenzii*), і навіть йому здавалося, що гострі голки впиваються в його ліву руку та між пальцями руки (*y hasta creía sentir un cosquilleo fatídico a lo largo del brazo izquierdo y entre los dedos de la mano*)» [21, с. 191]. Він передчуває близьку смерть і боїться, що дух залишить тіло під час сну.

Проте, незважаючи на ці страхи, У. Хуго де ла Раса роздягається, молиться, лягає в ліжко, але замість того, щоб заснути, знову починає читати книгу і, врешті-решт, заплющує очі, втомлений внутрішньою боротьбою. Уві сні він відчуває, що помер, і бачить іншу особу, яка бачить його уві сні. У. Хуго де ла Раса «прокидається із пекучим болем у

¹ Переклад уривків новели «Як твориться роман» зроблено автором розвідки.

серці» [21, с. 191]. Персонаж книги, яку він читає, нагадує йому, що У. Хуго де ла Раса помре, коли історію протагоніста твору буде вичерпано. «Трагічний читач (У. Хуго де ла Раса. – *О.П.*) втрачає свідомість на своєму ліжку духовної агонії; він більше не може бачити уві сні іншого і припиняє снити про себе» [21, с. 191]. Сон залишає його, він встає, п'є воду, починає думати, що божеволіє, і спалює книгу, після чого засинає. Вранці, прокинувшись, У. Хуго де ла Раса бачить попіл спаленої книги, і його муки розпочинаються знову. Він шукає другий примірник фатального твору, намагається забути, споглядаючи в Луврі Венеру Мілоську, але статуя нагадує йому ще одне дзеркало – немов книга, немов Сена – вона відображає його жадливій фінал, який відтепер стає відкритим. Йому болить запитання: «А чим закінчиться ця історія?».

Очевидно, опис душевних страждань У. де ла Раса нагадує тяжкі переживання самого Унамуно. Принципово важливим є той факт, що в новелі з'являється згадка про першу глобальну травму письменника, яка змінила його «я», його життя, його інтелектуальну біографію, – смерть сина Раймундіна. Це мить, коли письменник «бачить себе у кігтях Янгола Ніщо, залитим сльозами надлюдського плачу» [21, с. 200], а з грудей його виривається крик відчаю. У цей момент його дружина Конча тримає його в обіймах, промовляючи: «Сине мій!» [21, с. 200].

У процитованих фрагментах Унамуно згадує різноманітні прояви болю, гострого, різкого, який, поза сумнівом, травмує його психіку, змінює його «я». Проте настає момент, коли автор робить зупинку у викладі історії свого персонажа, аби повернутися до неї вже під час перебування в Андаїї. І тут трагічний тон твору дещо змінюється. Біль стає вже не таким нестерпним. Унамуно вагається, роздумуючи, чи слід йому зробити так, щоб його протагоніст утік із Парижа до Швейцарії, а потім знайшов другий примірник книги і знову повернувся до Парижа, де дочитав би книгу до кінця. Альтернативний сюжет – подорож персонажа до Андаїї, де баскський пейзаж та ідилічне провінційне життя подіяли б на нього як заспокійливі ліки. Проте письменник заперечує такий перебіг подій і повертає У. Хуго де ла Расу до Парижа, де той постає перед дилемою: дочитати жадливу книгу до кінця і, закінчивши її, померти або відмовитись від читання і жити, жити, жити, щоби врешті-решт однаково померти. Зайшовши у глухий кут, він знаходить точку опертя для того, щоб відновити душевну рівновагу і, як сказали б сьогодні психологи, опрацювати травму. Персонаж обирає компромісний варіант: він читає книгу, але надзвичайно повільно – склад за складом, повертаючись раз за разом до прочитаного: «ніби зробивши сто черепаших кроків, одразу відступає на дев'яносто дев'ять, зупиняючись від страху перед останнім кроком» [21, с. 203].

Така стратегія приносить свої плоди. У. Хуго де ла Раса (і, очевидно, його автор) навчається жити з травмою, досягає якісно нового відкритого стану свідомості, знаходить спосіб існувати за умов повної невизначеності. Людина традиційна стає людиною

сучасною: «І як же закінчив роман Хуго? Цей роман, як і решта інших, які творяться і які не задовольняються тим, щоб їх хтось розповідав, відверто кажучи, не закінчується. Закінчене, довершене – це смерть, а життя не може померти. Той читач, який шукає романи із завершенням, не заслуговує на те, щоби бути моїм читачем; він вже закінчена особа ще до того, як почне мене читати» [21, с. 208].

Таким чином, вигнання спричиняє загострення «трагічного відчуття життя» Унамуно, завдаючи часом йому такого болю, що його психіка зазнає травматичного впливу. Проте французький досвід вигнання мав для Унамуно ще один важливий вимір. Це був перший випадок у його житті, коли він писав не для своєї іспанської, а для «чужої» французької аудиторії. Про це автор розповідає у передмові до іспанського видання «Агонії християнства». Книга спочатку побачила світ 1925 року французькою мовою в перекладі Жана Кассу, і лише шістьма роками пізніше вийшла в авторській версії іспанською мовою в Мадриді. Коментуючи історію твору, письменник інформує про те, що писав есе частинами, які Ж. Кассу перекладав французькою й одразу відправляв у друк.

Випадок новели «Як твориться роман» ще радикальніший. Першу версію тексту Унамуно писав у Парижі в грудні 1924 року і в липні 1925 року. Твір був надрукований у журналі «Меркюр де Франс» 15 травня 1926 року з передмовою Жана Кассу, яка називалася «Портрет де Унамуно». Між травнем і липнем 1927 року письменник підготував до друку іспанську версію новели, переклавши іспанською мовою французький переклад Кассу і додавши «Пролог», а також коментар до «Портрета Унамуно», який теж відтворив іспанською мовою. Завершує книгу частина «Продовження», яка розвиває текст, виданий у Парижі. До неї Унамуно включив деякі короткі коментарі, позначені дужками, аби показати, що їх було додано до тексту, перекладеного з французької мови.

Перед читачем – переклад перекладу, а також коментар коментаря. Французький першодрук і перекладений текст утворюють систему дзеркал, які розпорошують «я» автора. Можна стверджувати без перебільшення, що ситуація вигнання перетворювала текст Унамуно та його самого на Іншого, або на кількох Інших: завдяки ефекту відчуження автор дивиться на власний образ, на своє відображення у французькій мові, а потім знову дивиться на себе і на новелу крізь перекладений ним самим іспанський текст. Цей процес Унамуно описує як надзвичайно болісний, по-справжньому травматичний: «Це досвід тяжчий, ніж воскресіння з померлих, його навіть можна назвати повторним помиранням (*remortificación*) або, точніше, повторним убивством (*rematanza*)» [21, с. 159]. Творчий процес він називає пере-перекладом, і це також є стражданням, оскільки «трагедія полягає в тому, що ти прагнеш переробити те, що було створене, а це означає, що треба ціле розкласти на першоелементи...» [21, с. 159].

Отже, текст новели «Як твориться роман» буквально волає від болю. Це надає підстави зробити висновок, що вигнання для Унамуно якщо не було реальною травмою, то виявилось досвідом, який можна схарактеризувати як травматичний. Які ж наслідки він мав для інтелектуальної біографії письменника? Стан вигнанця, спочатку справжнього, а потім добровільного, призвів до радикалізації світогляду Унамуно й дедалі більшого підсилення і без того могутнього полемічного струменя риторики. «Трагічне відчуття життя» перетворюється на агонію – боротьбу взаємовиключних начал без жодної надії на примирення. Надзвичайно різкими стають спосіб постановки питань і стиль писань Унамуно. Це стосується не тільки текстів, адресованих широкому загалу, а й приватного листування. Помітна ця риса і в новелі «Як твориться роман», яка найбільше зазнала втручання цензури в текст через те, що письменник перетворив свою автобіографію на бойовище з режимом Прімо де Рівери, королем і консервативною Іспанією. Є ще один твір, над яким Унамуно працював у вигнанні і який не завершив. Це «Підручник донкіхотства», який зберігся у вигляді чернеток, зібраних у зошити. У ньому Унамуно підносить свої донкіхотство та нонконформізм до рівня релігії. Висловлю припущення, що поглиблення трагізму унамунівського світогляду, а також посилення провокативності його риторики були реакцією письменника на травму вигнання.

Другим наслідком цього досвіду стала нова метафікційна поетика. Розщеплення особистості внаслідок травми вигнання, про яке йшлося вище, потребувала зовсім нової літературної естетики і поетики. Унамуно, який завжди був схильний дивитися на себе збоку і коментувати власну творчість (див. роман «Туман»), у новелі «Як твориться роман» робить авто-коментування визначальною рисою художньої свідомості. Він пише его-текст-амальгаму, в якому, наче імпровізуючи, порушує цілу низку різноманітних, але пов'язаних між собою тем, що зводять до єдиного цілого мотиви його багаторічних роздумів над сенсом життя. Унамуно слідує за змінами настроїв, спричинених вигнанням, і вплітає деталі свого життя в Парижі й Андаїї в історію свого вигаданого

двійника У. Хуго де ла Раса. Особисто-сповідальні уривки переходять у гнівні пасажі бойової публіцистики. Трагедію індивіда, який шукає безсмертя і не може його віднайти, письменник перекладає у творі в термінах теорії літератури, адже саме писання новели є засобом і конструювання, і ре/деконструювання ідентичностей і того, хто творить, і того, хто читає (поглинає, пожирає) написане.

На завершення розвідки я хотів би зробити два узагальнення відносно того, чим так важливий випадок Унамуно для розуміння, яким чином травма вигнання може відігравати роль чинника інтелектуальної біографії митця доби модерності й постмодерну. По-перше, надзвичайно цінними для дослідників світової літератури є спостереження щодо травми вигнання Унамуно як наслідку його перебування в іншомовному середовищі, що спонукало його перекладати себе самого. Очевидно, ми маємо справу з унікальним випадком, який водночас ілюструє загальну рису буття інтелектуала-емігранта, що не може не пережити болісний розрив із материнською культурою і мовою, опинившись у вигнанні або в еміграції в іншій країні. Йому не залишається нічого іншого, як вчитися розмовляти, писати, творити мовою чужої культури, що завдяки болю розширює розумові та естетичні горизонти творця й універсалізує його. По-друге, способи виходу Унамуно з кризи також відображають закономірності опрацювання травми творчою особистістю. Подолати наслідки посттравматичного синдрому митець може через нарративізацію болю, через перетворення його на інтелектуальну проблему, на яку треба подивитися збоку, але для цього йому доводиться знайти в собі сили вийти з того ментального паралічу, в який його вводить травма. Для Унамуно додатковим засобом порятунку було писання листів і політичної публіцистики, доки він не зміг знайти якісно оновленої естетики і поетики, яка на багато десятиліть випередила час. Таким чином, новела «Як твориться роман», прочитана крізь призму теорії травми, вкотре доводить, що Мігель де Унамуно є автором парадигмальним не тільки для іспанської, а й для всієї інтелектуальної історії та літератури ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Azar Inés. La estructura novelesca de «Cómo de hace una novela» / Inés Azar // *Modern Language Notes*. – 1970. – 85 (2). – P. 184–206.
2. Cate-Arries F. «Cómo se hace una novela»: Reading, Writing and Being (Fed) by Miguel de Unamuno / Francie Cate-Arries // *Romance Notes*. – 1987. – 27 (3). – P. 199–204.
3. Colette J.-C. R. Introducción / Jean-Claude Rabaté Colette // Miguel de Unamuno. *Cartas del destierro. Entre el odio y amor (1924–1930)*. – Salamanca : Universidad de Salamanca, 2012. – P. 13–40.
4. Esplá C. Vida y nostalgia de Unamuno en el destierro / Carlos Esplá // *La Torre*. – 1961. – 35–36. – P. 117–146.
5. Fernández Á. R. El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y en «Cómo se hace una novela» / Ángel. R. Fernández // *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. – 1987. – 12 (3). – P. 327–336.
6. Fernández Cifuentes L. Unamuno y Ortega: Leer una novela, hacer una novela / Luís Fernández Cifuentes // *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King* / eds. S. Molloy, L. Fernández Cifuentes. – London : Tamesis, 1983. – P. 45–59.
7. García C. J. Vida y novela: Postulados metanovelescos, en «Cómo se hace una novela» de Unamuno / Carlos Javier García // *Revista Hispánica Moderna*. – 1991. – 44 (2). – P. 226–237.
8. Hartman G. Trauma within the Limits of Literature / Geoffrey Hartman // *European Journal of English Studies*. – 2003. – 7, no. 3. – P. 257–274.
9. Juaristi J. Miguel de Unamuno / Jon Juaristi. – Madrid : Taurus, 2012. – 520 p.
10. López de Abiada J. M. Autobiografía, ficción y ontogenia novelística en «Cómo se hace una novela» / José Manuel López de Abiada // *Revista de Literatura*. – 1988. – 50 (99). – P. 149–155.

11. Mermall T. Género, retórica y representación en «Cómo se hace una novela» / Thomas Mermall // El 98 a la luz de literatura y la filosofía (Coloquio Internacional: Szeged, 16–17 de Octubre de 1998) / eds. D. Csejtei, S. Laczko, L. Scholz. – Szeged : Fundación Pro Philoposphia Szegediensi, 1999. – P. 162–169.
12. Olson P. Unamuno's Lacquered Boxes: «Cómo se hace una novela» and Ontology of Writing / Paul Olson // Revista Hispánica Moderna. – 1970–1971. – 36. – P. 186–199.
13. Orringer N. El choque de fuentes en «Cómo se hace una novela» de Unamuno / Nelson Orringer // Epos. – 1988. – 4. – P. 213–223.
14. Ouimette V. El destierro de Unamuno y el ataque a la inteligencia / Victor Ouimette // Cuadernos de Cátedra Miguel de Unamuno. – 1983. – XXVII–XXVIII. – P. 25–41.
15. Ouimette V. Introducción / Victor Ouimette // Miguel de Unamuno. Agonía de cristianismo. – Madrid : Espasa Calpe, 1996. – P. 9–70.
16. Quiapo de Llano G. G. Unamuno y la Dictadura de Primo de Rivera / Genoveva García Quiapo de Llano // Cuenta y Razón. – 1986. – 25. – P. 41–59.
17. Roberts S. El exilio como una experiencia temporal: Miguel de Unamuno y «Cómo se hace una novela» / Stephen Roberts // Hispánica XX. – 1999. – Núm 17. – P. 329–338.
18. Roberts S. Unamuno in exile, 1924–30 / Stephen Roberts // Roberts S. A writer's crisis of personal identity and public role : D. Phil thesis. – St. Peter's College, Oxford, 1990. – 295 p.
19. Rudat E. Escritura y existencia: «Cómo se hace una novela» de Unamuno / Eva Rudat // The Journal of Basque Studies. – 1982. – 3 (1). – P. 47–62.
20. Stocks C. Trauma Theory and the Singular Self: Rethinking Extreme Experiences in the Light of Cross Cultural Identity / Claire Stocks // Textual Practice. – 2007. – 21, no. 1. – P. 71.
21. Unamuno M. de. Manual de Quijotismo. Cómo de hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou / Miguel de Unamuno. – Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. – 284 p.

А. В. Пронкевич,

Черноморский национальный университет имени Петра Могилы, г. Николаев, Украина

ТРАВМА ИЗГНАНИЯ КАК ФАКТОР ИНТЕЛЕКТУАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ: «КАК СОЗДАЕТСЯ РОМАН» МИГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО

Статья посвящена исследованию автобиографической новеллы Мигеля де Унамуно «Как создается роман» с точки зрения отражения травматических последствий изгнания. Испанский мыслитель и писатель, высланный из города Саламанка за резкую критику диктатуры Примо де Риверы, переживает острую боль, которая влияет на его философию и понимание литературы. Во многих измерениях период изгнания (1924–1930 гг.), особенно пребывание в Париже, был травматическим для Мигеля де Унамуно и значительно углубил кризис его идентичности. Новелла «Как создается роман» исследуется с помощью теории травмы. Отдельное внимание сосредоточено на симптомах боли, выраженной в словах автора-нарратора и в описаниях страданий протагониста У. Хуго де ла Раса, который является вторым вымышленным «я» писателя. Прорабатывая травму, М. де Унамуно нашел новую метафизическую поэтику прозы и переосмыслил свое мировоззрение в радикальных и провокационных терминах. В выводах доказывається, что трагический опыт, художественно осмысленный в произведении, имеет парадигматическое значение для понимания травмы изгнания как фактора интеллектуальной биографии не только Унамуно, но и многих других представителей современной и постмодерной культуры.

Ключевые слова: изгнание; травма; эго-литература; метафизическая поэтика; интеллектуальная биография.

O. V. Pronkevych,

Petro Mohyla Black Sea National University, Mykolaiv, Ukraine

TRAUMA OF EXILE AS A FACTOR OF INTELLECTUAL BIOGRAPHY: HOW TO MAKE A NOVEL BY MIGUEL DE UNAMUNO

The paper focuses on studying traumatic consequences of exile in Miguel de Unamuno's autobiographical novella How to Make a Novel. The Spanish thinker and writer, banished from Salamanca for severe political criticism of Primo de Rivera's dictatorship, suffers a sharp pain that influences on his philosophy and understanding of literature. In many senses, the period of exile (1924–1930), especially his stay in Paris, was traumatic for Miguel de Unamuno and made his crisis of identity more profound. The author of the paper analyses the work How to Make a Novel through lenses of trauma theory. The researcher concentrates his attention on symptoms of pain in the words of the author-narrator and in the descriptions of emotions of the protagonist U. Jugo de la Raza, who is the second fictional self of Miguel de Unamuno. When working through his trauma the writer found a new metafictional poetics of prose and reinterpreted his worldview in radical and provocative terms. The study proves that the tragic experience represented in the novella has a paradigmatic significance for understanding of trauma of exile as a factor of intellectual biography not only of Unamuno but also of many other representatives of modern and postmodern culture.

Key words: exile, trauma, ego-literature, metafiction, intellectual biography.