

ПОЕТИКА БУДОВИ ПРИФРОНТОВОГО ЛАНДШАФТУ В РОМАНІ ЖЮЛЬЄНА ГРАКА «БАЛКОН У ЛІСІ»

У даній статті проблематика декодування авторської поетики конструювання прифронтового ландшафту у романі Ж. Грака «Балкон у лісі» вирішується у перспективі центральної для усієї Західної культури, на думку Е. Кейсі, установчої діалектики між локальним і між-локальним (або відповідно ландшафтним), художнє втілення та витлумачення якої у романному тексті Грака нами послідовно відстежується на декількох рівнях його композиційної організації: від паратекстуального до інфратекстуального.

Ключові слова: лімітрофний, лімінальний, прифронтовий, місце, топос, локус, ландшафт.

В даній статті проблематика декодування авторської поетики конструювання прифронтового ландшафту в романі Ж. Грака «Балкон в лесу» (1958) розглядається в перспективі центральної і основопологаючої для всієї Західної культури, по убеждению Э. Кейси, диалектики между локальным и между-локальным (или соответственно ландшафтным), художественное воплощение и трактование которой в романном тексте Грака нами последовательно прослеживается на нескольких уровнях его композиционной организации: от паратекстуального до инфратекстуального.

Ключевые слова: лимитрофный, лиминальный, прифронтовой, место, топос, локус, ландшафт.

In the following article the author's front-line landscape construction poetics within Julien Gracq's novel «Un balcon en forêt» (1958) decoding set of problematics is dealt in a broad perspective of the central, fundamental dialectics (defining the whole Western philosophy and culture as such, according to E. Casey) between a local place and a more widely universal space (or a landscape). Gracq's own take on a fictional interpretation of the former is consequently studied on a number of stated novel's compositional levels: starting with the paratextual and on to the infratextual one.

Key words: limitrofic, liminal, front-line, borderland, place, topos, locus, landscape.

Запропоновані надалі методологічні розробки щодо можливостей поетикального аналізу граківського ландшафтного письма надихаються переважно масштабною та різноплановою рефлексією щодо взаємин суб'єкта та ландшафту, переважно й у художніх утіленнях останнього, здійснюваною сучасним американським філософом Едвардом Кейсі, науковий доробок якого налічує численні монографії з даного предмета [3; 4]. Однак стислий і систематизований виклад окремих провідних ідей і визначальних моментів означеного корпусу праць, присвячених у тому числі і піднятій нами проблематиці, Е. Кейсі пропонує у своїй публікації «Між філософією і географією: що значить бути у світі місць?», сама назва якої вже натякає на засадничо антропологічну та важко пересилювану пізнавальними обмеженнями, іманентними суто людській свідомості, дихотомію між місцем і світом, у контексті якої доцільно вводити проваджуване Е. Кейсі розуміння ландшафту як набору місць та комплексу уявлень щодо можливостей схематизації та інтеріоризації всіх існуючих і потенційно встановлюваних між ними сполучень [2, с. 683-693].

Поняття «ландшафту», на нашу думку, має розглядатись у його принциповій таксономічній відмінності від ряду інших узвичаєних позначників прикметно літературних форм місцевості, як зокрема найбільш активно вживані «топос», «локус» чи й узагальнюючий ці попередні і, мабуть, найбільш місткий рубрикатор «простір». За нашим переконанням, ландшафт як такий у його художньому втіленні вирізняє його практично безвідносна і нерозривна прив'язка до периферії, до прикордоння та краю намічуваних у тексті множинних місцевостей як визначальних, конституюючих його структурних елементів. Ландшафт, на відміну від того ж окремого локусу-місця, неможливо, по суті, цілковито утримувати в одному локальному полі зору та спізнавати з одної виняткової, сказати б, місцевої позиції, а відтак він вислизає і поза спроби свого фігурування та фіксування в усій своїй гіпотетичній повноті. Через згаданий чинник ландшафт неодмінно не «фіксований», а динамічний – він видається таким, що унікає повного і вичерпного свого охоплення, одноосібного привласнення та переформатування відповідно під запит якоїсь одиничної волі або ж агента впливу.

Загалом, завважмо, що і будь-який Текст, як такий, в актуальному теоретичному його трактуванні переважно мислиться осередком безупинної полеміки та перемовин, місцем конфронтацій і зіткнення інтересів, вируючим полігоном перерозподілу різноманітних сфер впливу та владних і ідеологічних позицій. Зрештою, і на етапі його стратегічного завбачання та попередньої підготовки у ході письма, і щоразу підчас уже безпосереднього руху крізь текст, кожний акт прочитання можна розглядати як такий, що за самим своїм телеологічним замахом від початку активно запрошується та силоміць скеровується у певний проміжний, рубіжний за своєю суттю, опосередковуючий буферний простір. Цей необхідний резерв просторовості відводиться грі комунікацій різночинних і щонайменш фігурованих у самому тексті, коли не беззвітно привнесених у нього ззовні сваволею звичної логіки і техніки читання, діалогуючих, і тому, коли завгодно, протиборчих інстанцій.

Який щонайбільш промовистий і буквально відчутний середовищний і ландшафтний відголосок у поетикальному полі тексту може віднайти ця невід'ємна від простору самої Літератури територія комунікації та конкурування одна з одною у ході відстоювання приналежних їм по праву позицій численних гетерогенних фігур, що водночас і сповнюють собою кожний живий досвід читання у всій його винятковості, і примножуються з кожним таким унікальним, черговим конкретним, одноразовим досвідом? Підкреслено привілеюючи у ході розбудови художнього ландшафту свого останнього великого оповідного тексту, присвяченого подіям Першої світової війни, саме периферійні і глибоко тиллові відтинки з усіх прифронтових територій ведення французько-німецьких бойовищ, Жюльєн Грак опосередковано пропонує свою версію опрацювання, зокрема і зачепленої нами вище художньої проблематики.

Відповідно, нашу статтю присвячено детальному розгляду окремих поетикальних особливостей тієї художньої моделі прифронтового ландшафту, що конструюється Жюльєном Граком у романі «Балкон у лісі», який можна небезпідставно розглядати як своєрідний вирішальний підсумок, підбитий самим письменником на момент остаточного визрівання його особистого бачення романної форми.

При всій своїй позначеності конотацією «місцевості» ландшафт як самостійна та самовизначувана автопоетична категорія декларує першість усе ж не окремого місця як осердя певного усталеного набору просторових ознак і прикмет в усій їх стаціонарній детермінованості, а радше виходу поза певне місце, поза той чи інший осередок, у чому ландшафт невпинно тяжіє до околиць, кордонів і периферій. У цій своїй тенденційності та інтенціональності ландшафт принципово не співпадає з місцем та не входить у середовище, а, скажімо, радше дослівно обходить його стороною, оминає по колу, не віднаходиться всередині чогось, однак іде довкола нього. Виходячи з цих самих термінологічних засад і концептуальних переконань, наприклад, по-перше, широко вживане поняття «навколишнє середовище» являтиме собою для ландшафтного типу мислення принциповий нонсенс та цікавить його лише як парадоксальний оксиморон.

І навпаки, висловлюючись із ландшафтної точки зору, є всі підстави вести мову про саме по собі «довкілля» у певному вкрай буквальному та первинному сенсі цього слова. Відзначимо побіжно з цієї нагоди, що окремий ландшафтний тип мислення нами виводиться не довільно, під ним нами розуміється у тому числі і та суто мисленнєвого порядку потреба, чи «засадна здібність» мислячого «індивіда у розташуванні свого місця (locate one's place) <...> посеред тотальності (within a totality)», яку зокрема сучасний теоретик, що не в останню чергу вважається фахівцем і у галузі когнітивістики, С. Жижек, у своїй праці «Навскісний погляд» називає «когнітивною картографією (cognitive mapping)» вслід за Ф. Джеймісоном, якого він визнає за «автора цього терміна» [9, с. 375]. Цікавим, до речі, є й достатньо промовисто войовничий, якщо взагалі не суто військовий, проблемний контекст, у якому дослідник послуговується даним поняттям, зазначаючи, що одним із способів, який може «дозволити суб'єкту набутти глобальної «когнітивної картографії», у межах якої віднайдеться окреме місце (the space) для його осмисленого залучення» до боротьби за певні значущі ідеали полягає у тому, щоб надати йому можливість «перевідкрити для себе світ: описуючи наявну ситуацію, називаючи ворога <...>, вказуючи на ціль і на засоби її досягнення» [9, с. 318].

По-друге, на відміну від місця, що переважно і мислиться та розглядається скоріше з позицій осілості як практичного способу знаходження в ньому, для ландшафту дійсно набагато важливіша ідея руху та ходи: отже, не сталості, а становлення та поступу, і коли завгодно – невпинного наступу; не сталого становища, а радше перехідних етапів і лімінальних фаз. Таким чином, продовжуючи міркувати про той активний діалог, який ландшафт просто змушений вести зі середовищем, або місцем, можна також відзначити, що бути чи перебувати, неквапно облаштовуючи там свій побут, хтось може, безумовно, саме у певному місці, тоді як по-справжньому відбутися щось (із кимось) може вже поза межами цього місця, чи щонайменше ще на межі.

Подія як щось значиме визріває, готується та зрештою і відбувається справді на межі, *in extremis*. Це досить гостро відчувається уже своєрідним, сказати б, колективним несвідомим, самої мови на рівні найбуденнішого вжитку, який суто ідеоматично передбачає, що коли щось і відбудеться, то лише на краю – «у крайньому випадку» або у власне так і званій «екстремальній ситуації». Отже, історія подій (історія і в найбільш епохальному та хрестоматійно-підручниковому розумінні, що ще зі шкільної лави починає сприйматись ледь не переважно як послідовність дат наймасштабніших війн і зіткнень та виклад перебігу відповідних бойових дій) пишеться завжди на найбільш разючому і кілкому вістрі (на тому в повному розумінні зрізі тексту, який по праву можна відтак назвати планом вираження), а у більш конгеніальних самій військовій і прифронтовій тематиці роману усталених мілітаристських формулах: на «передньому краю» оборони, чи то й у самому авангарді наступальних дій, але щоразу на рухливому бойовому рубезі.

Тому якщо периферійність чи лімітрофність сприймати як одну з основних визначальних генеративних і структурних характеристик ландшафту, а рухливість і лімінальність (мінливість) відповідно – як їхні чільні похідні властивості, то який інший загальний тематичний горизонт виступатиме кращим подразником і виразником усієї найбільш принципової суті ландшафтної проблематики, аніж, у принципі, Війна та прифронтові, зокрема, бойовища, в умовах яких у самому навіть фактичному і топографічному розумінні постійно порушуються чийсь кордони, рухається лінія фронту та розсуваються межі й границі. Якраз у цьому розумінні роман Ж. Грака «Балкон у лісі» саме й являтиме себе в усій красі того ландшафтного проекту, що, на нашу думку, за ним стоїть.

Повертаючись до окресленої вище діалектики ландшафту і місця, доречним було б одразу відзначити щонайменше, що за своїми найзнаменнішими паратекстуальними особливостями на рівні самої лише назви роман практично у тих самих, однак уже конкретно поетикалізованих термінах у певному розумінні вже відповідним чином розставляє всі суттєві для себе наголоси. Кожне наступне перевидання роману у видавництві «Жозе Корті», з яким від самого початку у Ж. Грака зав'язались настільки міцні стосунки, що практично весь його літературний та есеїстичний доробок незмінно публікувався та продовжує публікуватись виключно у ньому, зберігає незмінними основні визначальні та впізнавані особливості оригінального макету типографічного оформлення обкладинки книги, формату верстки і набору самого її тексту. Досить знаковим є перше слово заголовка, а саме слово «*балкон*», набране звичним чорним шрифтом (без використання прописних літер, навіть на початку слова), тоді як останні слова заголовка, що їх на тлі викладених вище положень усе ж доцільніше перекласти як «*посеред лісу*», адже це зрештою цілком відповідає і самій узуальній і граматичній логіці оригінального формулювання французькою, прописані, однак, курсивом. Балкон тут тоді, як уже не важко припустити, позначає, безумовно, окремий топос в усій його одиничності (іменник «*un balcon*» із неозначеним артиклем справді суто дослівно: «*один балкон*»), те останнє – порогове по суті – місце будь-якої будівлі, у якому інтер'єр уже переходить в екстер'єр і отримує вихід назовні та сполучається з довкіллям. Тоді як вжита у назві обставина місця (en forêt), що вже у перекладі нам дає введений приналежним прийменником іменник у місцевому ж відмінку цілком передбачувано та майже невідворотно позначатиме у повному концептуальному розумінні всю ландшафтну окантовку вказаного центрального, серединного, *посеред*-нього локусу. Як бачимо, отже, проблематика навколишньої, дисперсної, розчленованої у ландшафті периферійності в її діалозі з центральним і виразно одиничним та тотожним самому собі, а відтак пов'язуваним із певним визначенням і цілісним типом ідентичності, при бажанні може бути поставлена вже зі самої назви роману, ще з моменту відчитування набору суто паратекстуальних ознак і позначень художнього твору в усьому його конкретному книжному втіленні, іншими словами: з найбільш

крайньої периферійної зони художнього тексту та відповідно, гадаю, не надто великим перебільшенням буде стверджувати і досі – із найбільш маргінальних рубежів навіть і досить актуального літературознавства. Такий підхід не має видатись у чомусь нетиповим, коли взяти до уваги, що навіть сам законодавець і апологет новітньої спеціалізованої реактуалізації терміна «паратекст», Жерар Женетт, упроваджуючи по-новому регламентований режим ужитку даного поняття, у своїй праці (під назвою, в яку в англomовному, перекладеному виданні, що на її текст ми переважно і посилаємось, було винесено той-таки справді номінальний для цієї монографії термін, хоча в оригіналі вона дослівно іменується не інакше, як «*Пороги*» [6]) визначає його як по суті все, що «*оточує і розширює текст* <того чи іншого твору> з ціллю забезпечення належної «*рецепції*» <самого цього> *тексту* (щонайменше, за нашого сьогоднішнього) у формі книги» [7, с. 1-2], причому науковими рецензентами та впорядниками згаданого видання паратекст навіть іще суголосніше з викладеними вище нашими власними міркуваннями та зачепленою проблематикою описується дослівно як «*лімінальний апарат* (liminal devices) і набір конвенцій», якими регулюються власне ж «*лімінальні опосередковуючі взаємини* (liminal mediations)» між різними сторонами та інстанціями у своєрідних пропускових «*установах і митницях Словесницької Республіки у тій формі, в якій вони себе виявляють на прикордонні* (borderlands) *тексту*» [там само, с. 1].

Як відзначаємо та переконуємось укотре, проблема організації інкіпиту вирішується Граком, у спосіб встановлення численних взаємопереплетінь та перекидання сполучних містків і підважуючих коромисел між ситуацією імпліцитного читача, заскоченого за процесом читання, та різноманітними особливими інстанціями, що створюються лише у тексті та лише за мимовільного читачького залучення. А саме, якщо на початку першої досить умовно та лише контурно позначеної глави роману «Балкон у лісі» (що однак позбавлена будь-якого свого власного заголовка, не поіменована та, сказати б, дослівно – не озаглавлена) буксирування читача крізь текстовий зачин та його вв'язування у тканину відносин, що тчуться у діалогічній перспективі читання, відбувається під натиском усієї тієї залізничної машинерії, що має поставити і саме відправне розгортання романного нарративу, і його декодування читачькою свідомістю на рейки імпульсивного, дійсно машинального руху: «*З того часу, як його потяг виїхав поза околиці (faubourgs) та куряву (fumées) Шовіля, аспірантові Гранжу здавалось, що відразливість світу почала розвіюватись: він помітив, що доволі вже не виднілось жодного будинку (maison)*» [8, с. 9], – то на початку другої глави ми віднаходимо все того ж фокального героя у кузові військової вантажівки на під'їзді до лісових уже доріжок і просік, в інший момент і підкреслено іншому місці, та все ж, однак, за дивовижно подібних суто формально-стилістичних обставин та, скажімо, і у відповідному поетикальному обрамленні: «*Як тільки останні будівлі (maisons) Моріарме залишилися позаду, асфальт закінчився, однак почалися перші звивини та виверти дороги*»

[там само, с. 16]. Крім цілком очевидних загальноподієвих і спільних смислових перегуків між обома першими реченнями в інкіпітах перших двох глав (третя починатиметься вже більш номінативно словами: «*Фортифікації у Високих Кряжах... (La maison forte des Hautes Falizes...)*» – звичайно, у досить свавільному перекладі українською), вони навіть на конкретному вербальному рівні вводяться двома цілком взаємозамінними словосполученнями, що слугують для граматичного оформлення підрядних обставинних речень: «*Depuis que ...*» і «*Dès que ...*» – та в означеному своєму вжитку цілковито можуть вважатись синтаксичними синонімами, не кажучи вже і про суто семантичну їх еквівалентність. Сукупність даних ввідних формул укладання у ландшафтний орієнтований тип письма, який розробляє у своєму романі Грак, немов укотре переконує – принаймні у перспективі суто ландшафтного ж прочитання тексту та прочісування його текстуальної гушавини – у тому, що самому ландшафту як рефлексивному та автопоетичному явищу йдеться про обумовлення та вимовляння при кожній мислимій нагоді своєї власної історії – історії, крім того, яка може різнитись із магістральним для роману нарративом і щоразу по-своєму повертатись на «круги своя» у найбільш принципово формальному розумінні. Отже, можемо припустити, що ландшафт у Ж. Грака підчас виказує себе під виглядом чергової можливої поетикальної варіації на предмет одного вихідного інваріанта його загальної конфігурації, поза усіма видимими відмінностями він так чи інакше відсилатиме нас до подібності і спільності, отже – до тотожності й ідентичності поза варіативністю застосовуваних конструкцій.

Та навіть більшою мірою відстеження таких подібностей на рівні конструювання інкіпітів окремих композиційних сегментів роману, тобто саме на тій периферії тексту, де найбільш уяскравлено проглядатимуться, немов на долоні, та проявлятимуться в усій їх барвистості найбільш визначальні детермінанти поетики романного ландшафту, дозволить нам поставити наступне основоположне для відстоюваних нами переконань і позицій щодо особливостей художнього ландшафту у романістиці Грака питання. Ми щоразу констатуємо принципову плинність і мінливість кордонів і контурів, які задають та визначають ландшафт, яким він сам, у свою чергу, відповідає за своїм визначенням, а разом із тим ми вважаємо за належне цілком виправдано вести мову про «рухливість» самого ландшафту, його невинні флуктуації. На підставах однак відстежених щойно суголосних прикладів спостерігаємо, як рух і рухливість – у безпосередньому розумінні пересування на місцевості певного фокалізуючого персонажа – вводяться у текст ще на тому куди більш відправному етапі конструкції оповіді, на якому, здавалося б, і говорити про наявність будь-яких установчих ознак існування хоч певною мірою окресленої ландшафтною канви не доводиться. Понад те і в подальшому відстеження фокальним героєм доквілля відбуватиметься щоразу немов на ходу, бігцем: із віконця і дверця (portière) [там само, с. 9] потяга або з-поміж металевого пруття бокової решітки (ridelle) [там само, с. 17] з глибини

кузова військової вантажівки, де аспіранта Гранжа затисло з різних боків пакунками з провіантом, триножником станкового кулемета та рулонами колючого дроту. Цілком логічно, на перший погляд, було б поставити питання, чи приписувані нами ландшафту атрибути рухливості не є насправді похідними від самої ситуації чи скоріше модусу пересування (у різноманітних пересувних засобах, а переважно в романах Грака – пішки), який незмінно позначає граківських героїв у їх мандрах та блуканнях. Попри всю, здавалося б, вираженість із точки зору буденної розсудливості уявлення про те, що стрімка мерехтливість задається ландшафтові самим рухом спостерігача крізь місцевість та мов приписується, вписується у сам по собі непорушний ландшафт переважно динамікою квапливо ковзаючого вздовж доквілля рвучкого погляду фокалізатора у тексті, що у чомусь має навіюватись також і траєкторіями руху очей читача, що бігають рядками тексту: «*the reader scanning it [the text] left-to-right is led from place to place*» – як це формулює лінгвіст Фоулер у розділі «Точка зору» своєї праці «Лінгвістична критика» [5, с. 129], однак, не відмітаючи повністю цей, безумовно, у чомусь не позбавлений і своєї роз'яснювальної, евристичної вартості погляд, ми не можемо повністю пристати на дані позиції. Послідовно ж проваджувана нами ідея полягає поготів у тому, що справжньою достеменною рухливістю у ході розгортання докорінно ландшафтного граківського типу письма наділяється аж ніяк не герой, попри усю його демонстративну мобільність. У рамках властиво граківського поетикального проекту питомою рухливістю та динамізмом наділяється відповідно лише ландшафт: саме він у собі чаїть найбільші до певного часу ще не задіювані потенції та криє у собі усі найдраматичніші небезпеки тощо. Самочинний внутрішній взаємообернений рух ландшафтних сегментів, взаємні тектонічні зсуви та тертя окремих ландшафтних пластів і плато первинні й першорядні у межах дії авторської космології та онтології романного універсуму Ж. Грака до тієї міри, що ми змушені замислитись, наскільки позірні пересування романних героїв на місцевості є щонайменше лише приводом, належною формальною підставою для повнішого вияву художніх властивостей самого ландшафту, а то й узагалі наскільки вони за великим рахунком обумовлені самою тією внутрішньою потребою, тим імперативом руху, що вже вписані у сам ландшафт. Тоді пересування, так би мовити, з місця на місце, чи суто місцеві лише позначатимуть собою те, що героя вже підхопили глибинні рушійні сили ландшафту, його вже несуть за собою підводні чи й підземні струмені, його просторові пересування поставатимуть лише відбиттям того власного іманентного руху сегментів ландшафту, дії яких та, сказати б, впливу яких підлягає герой, так само як безладне гойдання човна між порогів стрімкої ріки зійде лише за індикатор спрямування течій, які скеровують його плин уздовж русла, огинаючи підводне каміння.

Граківський герой, отже, якщо він і мислимий уособлено, персонально, просувається територією у досить вигадливий і прикметний, та, завважмо, винятково літературно позначений спосіб. Він не прямує

навпростець проторованим битим шляхом: навіть коли це саме те, що немов мало б відбувалось із певним уявним суто фізичним єством персонажа, про що опосередковано та описово при належній імпульсивній читацькій установці «довідуємось» із тексту (але чого сам романний текст практично не називає, і на що він не вказує дослівно), суто свідомісно ж і мисленнєво він однаково сплавляється битим шляхом немов по річці, дорога для нього і є річище («Виглядало все так, немовби галечник бруківки перепалили вздовж усієї дороги: це була <...> річка з каменя без кювету, ні узбіччя між двома стінами з лісового чагарнику» [8, с. 16]). Персонаж, отже, прослизає, дрейфує, просочується крізь пористі мікротріщини між окремими місцинами, навігуючи то по одній, то одразу ж по іншій ландшафтній крайці. Мінливою плямою із сонму кульок ртуті він струменить лімітрофними жолобцями ландшафту, позираючи при цьому то в одному напрямку, то в іншому, але щоразу довкола і, в принципі, водночас усюдибіч. Цей герой не вирізняється тим чи іншим світоглядом на підставах у тому числі й якогось його тим чи іншим чином обмеженого кругозору, він сам по собі світоглядний – світоглядницький, світоглядальний герой у найбільш дієвому сенсі, адже світогляд він невпинно вершить як процес, відповідно і кругозір у випадку такого типу героя, що існує переважно за ландшафтним прообразом – це не певна даність для нього і не надбання, а сам спосіб бачення, яким його наділено, це безпосередньо тип його зору, що веде його погляд по колу довкола та неодмінно занурює його углиб у ландшафт у його периферійному та кордонному втіленні. Цей герой у своєму вже межовому та практично абсолютизованому осягненні взагалі не людина відповідно до звичного фізичного і навіть тілесного способу самовідчуття, адже в останнього у хронічному порядку голова іде обертом – вона у нього, скажімо ще буквальноше, крутиться по колу.

Цілком завбачувано, вкрай вітально тоді для такого героя, що воліє до певного часу хоч якось себе відокремлювати від ландшафту та не розчинятись у нім, буде триматись від ландшафту дещо на відстані, дозувати його, закривати його від себе, шукаючи прихисток за виступами й уступами та іншими елементами стійкого моноліту окремого місця. Вже на самому початку своєї мандрівки до остаточного місця призначення (фортифікації посеред лісу, або ще конкретніше військовий «блокауз», тобто якщо вірити спеціалізованому словниковому визначенню – бойова споруда, призначена для ведення, що характерно, **кругової** оборони невеликими військовими підрозділами чи частинами), ще їдучи в потязі, аспірант то «просуне голову між фіранками» надвір із вікна купе, то знов сховається за ними від «сирого осіннього вітру» [там само, с. 9]; то «відкинувши голову на саржевий рулон», він «запалить сигару», за «попелястосизим димом» якої «губитимуться густолісті далі» [там само, с. 10]). Однак, попри всі намагання аспіранта-новобранця відвернути, очевидно, невідворотне, так чи інакше, з певного критичного моменту ландшафту стає, безумовно, все ж «забагато» – ландшафт розпинає героя на собі уздовж і розчиняє його у собі... Нам уже

довелося попередньо відмітити ті текстуальні ознаки, за якими відстежуємо, як уже ледь не з самого інкіпіту, яким саме чином із лісу та разом із лісом приповзає-насувається здичавіння, пробуджене у свою чергу очікуванням, передчуванням та острахом «лихоліть війни» [там само, с. 11]. Однак, аналізуючи це насування анімалізованого, зооморфного простору лісу не стільки з позицій поетики очікування, як уже з міркувань тієї «небезпеки» (у тому числі й ідентифікаційного порядку) самозречення та самозабуття й розчинення у ландшафті, про яку йшлося вище, зазначмо, що саме у такий – неквапний і болісний, виснажливий, вкрадливий – спосіб можна і бути «зривеним» (*mordaiant*) [там само, с. 10] лісовим ландшафтом. Не даремно ж у цей самий момент, коли ліс лише тільки зайшовся «вгризатись» у ще не загарбаний ним простір, у наступній одразу ж фразі (а йдеться справді про вкрапленій у переважно описовий сегмент романного тексту внутрішній монолог аспіранта Гранжа під виглядом прямого мовлення) протагоніст цілком експліцитно «про себе» цитує і згадує страхітливую готичну новелістику Едгара По, після чого без особливого її, так би мовити, поступового визрівання та контекстуальної підготовки, практично *ex abrupto* Грак пропонує читачеві таку от розгорнуту метафору: «було відчуття, що земля тут курчавилася собі під цим густим і вузлуватим лісом настільки ж природньо, як голова негра» [там само, с. 12]. Саме так загалом ландшафт і пожирає героєве власне єство, ледь відчутно спочатку, але безупинно він «до кісток прогризає (*gratté jusqu'à l'os*)» [там само, с. 12] та остаточно підточує його.

З огляду на вельми своєрідний сукупний образ, вибудований у романному тексті Ж. Грака, щодо самої форми мислення і типу свідомості граківського героя, якому, можна вважати, у певну мить вдається осідлати центробіжну кайму виднокола, на такого героя (у певному – наголосимо на цьому вкотре – не стільки персоніологічно особіному, як у більш амбітному та осяжному розумінні) очікує небезпека цілковито поринути у цей коловорот, у некеровану круговерть ландшафтного самооберненого руху.

Існує справді, як нам видається, певна глибинна запрограмованість чи щонайменш прогнозованість у тому, якою мірою певна синтезуюча інтелектуально-чуттєва (ідеосинкретична) парадигма, що у своїй основі спирається на опис (як намагання зафіксувати) простору в категоріях опорних точок-місць та описування (як окреслення контурного обрису) довкола них ландшафтних окружностей і окраїн, у ході описування цих самих кіл понад територією рано чи пізно зісковзує до хиткої і запамороченої вестибулярної симптоматики (зокрема й у самому клінічному чи ж бо й зверненого супроти інституціональної клініки контексті) та до різноманітних проявів мотиву дезорієнтації на місцевості. Для прикладу: Ж. Делез і Ф. Гваттарі, говорячи про породження шизоїда (однією з характерних ознак якого, як відомо, є нездатність принципово розмежувати зовнішній і внутрішній виміри простору) в якості клінічної сутності (*entité clinique*) за рахунок придушення в інституціональних суспільних умовах машинерії бажання, стверджують, що бажання не

втримується, «не живе у спальні Едіна» (тобто у замкненому на собі, окремішньому, інтимно-фамільяристському локусі), а «прагне роздолля» (що, очевидно, конотується вже з ландшафтним видноколом), «вивергає дивні мандрівні потоки» [1, с. 132]. Що ж до дивовижності цих мандрівних порухів автори роз'яснюють дослівно таке: шизоїд «може податись у мандри <...> та в той же час його подорожування дивним чином відбувається на тому самому місці <...> навіть коли він пересувається у просторі, це – подорож інтенсійними шляхами, навколо машини бажання, котра тут збирається й тут зостається. <...> Позаяк саме тут маємо пустелю притаманну, нашому світу <...>, а також заведену машину, що навколо неї обертаються шизофреніки <...>. Їм знані невротичні запаморочення, страждання та недуги» [там само, с. 146-147].

Як нам уже відомо із цілого ряду прикладів, у романах Грака у подібному контексті на героя очікує своєрідне також суто ландшафтного ж патогенезу запаморочення: ще на під'їзді до лісових хащів, розгойдуючись від крутих віражів військової машини на дорозі, яку Грак називає, як вказувалось вище, рікою, а також і пустелею: «це було якесь каменисте сахарське пустище, ріка з каміння» [8, с. 16], навіть зі свого прихистку в кузові вантажівки Гранж уже ледь

спроможний чинити опір цій гіпнотизуючій ландшафтній круговерті: «[Гранж] іноді підсапувався під час поворотів, аби занурити погляд углиб до самого краю долини: де б він не був <...>, будь-який ракурс (tout point de vue) його зачудовував до непристойності (le magnétisait jusqu'à l'impolitesse)» [там само, с. 17].

Перелік прикладів подібного маневрування та гойдань хлопчини між оманливим затишком і комфортною самототожністю закутків і місць та – по інший бік край умовного, однак виразно художньо наміченого водорозділу – мінливою та непевною прифронтовою топографією можна було б продовжувати невпинно аж до того моменту у тексті, коли Гранж вже безпосереднім чином опиниться-таки за фортифікаційним бруствером, у бойовому укритті, і коли вже врешті остаточно і безповоротно стане зрозуміло, що справжня битва точиться насправді не з військами супротивника, не з іродом-загарбником і не з ворогом-супостатом, справжнє (найбільш істотне і гідне уваги) універсально-антропологічного характеру протистояння у романі Грака розгортається, безумовно ж, між окремим місцем (балконом, блокгаузом, блокпостом) і ландшафтом (або дещо спрощено, скажімо: прифронтовим порубіжжям, річковим прибережжям, узліссям і лісом).

ЛІТЕРАТУРА

1. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія : Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі ; [перекл. з франц., вступ О. Шевченко]. – К. : КАРМЕ-СІНТО, 1996. – 384 с.
2. Casey E. S. Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World ? / Edward S. Casey // Annals of the Association of American Geographers. – 2001. – Vol. 91. – № 4. – P. 683–693.
3. Casey E. S. Representing Place : Landscape Painting and Maps / Edward S. Casey. – University of Minnesota Press, 2002. – 366 p.
4. Casey E. S. Earth-Mapping : Artists Reshaping Landscape / Edward S. Casey. – University of Minnesota Press, 2005. – 242 p.
5. Fowler R. Linguistic Criticism / R. Fowler. – [2-nd Edition]. – Oxford / New York : Oxford University Press, 1996. – P. 127–146.
6. Genette G. Seuils / G. Genette. – Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1987. – 389 p.
7. Genette G. Paratexts : thresholds of interpretation / G. Genette ; [tr. Jane E. Lewin]. – New York : Cambridge University Press, org. Seuils (1987), 1997. – 427 p.
8. Gracq J. Un balcon en forêt. Récit / J. Gracq. – Paris : Librairie José Corti, 2009. – 256 p.
9. Zizek S. The Parallax View / S. Zizek. – Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2006. – 429 p.