

ПОШУК ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЯК АСПЕКТ САМОПІЗНАННЯ У ПРОЗІ РОСИ МОНТЕРО (2000-2008 рр.)

Мотив пошуку власної ідентичності є провідним у зрілій прозі Роси Монтеро і дозволяє авторці наблизитися до вирішення основної проблеми її творчості – проблеми самопізнання. Авторку цікавлять різноманітні аспекти ідентичності персонажів (гендерний, національний, віковий, соціальний). Основним прийомом пошуку власної ідентичності у Монтеро є саморефлексія через мотиви тіла, одягу, часу, пам'яті, простору. Дана розвідка присвячена розв'язанню проблеми самопізнання у романі Р. Монтеро «Серце Тартару» (2001) через мотив замкнутого простору.

Ключові слова: саморефлексивна оповідь, ідентичність, Самість, замкнений простір, архетип.

Мотив поиска собственной идентичности является основным в зрелой прозе Роси Монтеро и позволяет автору приблизиться к решению центральной проблемы ее творчества – проблемы познания себя. Писательницу интересуют разнообразные аспекты идентичности персонажей (гендерный, национальный, возрастной, социальный). Основным приемом поиска собственной идентичности у Монтеро выступает саморефлексия через мотивы тела, одежды, времени, памяти, пространства. Данное исследование посвящено решению проблемы познания себя в романе Р. Монтеро «Сердце Тартара» (2001) через мотив замкнутого пространства.

Ключевые слова: саморефлексивное повествование, идентичность, Самость, замкнутое пространство, архетип.

The motive of searching own identity is basic in the Rosa Montero's mature prose. It allows the author approaching core problem of her creation, the problem of knowledge of the Self. An authoress is interested in various aspects of her characters' identity (gender, national, age-related, social). The basic mean for Montero's searching own identity is self-reflection through motives of a body, clothes, time, memory and space. The present study is devoted to solution of a problem of knowledge of the Self in R.Montero's novel «Heart of Tartar» (2001) through the motive of closed space.

Key words: self-reflective narration, identity, the Self, closed space, archetype.

Жінки-персонажі романів Роси Монтеро «Серце Тартару» (2001), «Історія прозорого короля» (2005), «Інструкції з порятунку світу» (2008) не можуть пригадати, коли точно відбувалися події їхнього минулого (дитинства), як довго тривали, але добре пам'ятають простір, що слугував сценою подій. Важливим для розуміння авторської концепції ідентичності є аналіз замкнутого простору, що оприсутнюється у досліджених текстах. Визначним елементом розбудови героїнями Монтеро власної реальності і, зрештою, конструювання Самості виступає організація простору. Замкнений простір, структурований авторкою за принципом материнського архетипу «більше, що вміщує менше», створює складну ієрархічну структуру (*місто – дім (фортеця/замок/хижка) – кімната (спальня, кухня, вітальня, камера в'язниці) – ліжко/шафа/шухляда – шкатулка*). Знакове навантаження образу помешкання відповідає у Р. Монтеро визначенню румунського філософа Мірчі Еліаде «*дім є образом світу*» [4, с. 48].

У своєму дослідженні «Оккультизм, колдовство и моды в культуре» дослідник відмічає численні відповідності просторової організації космосу, країни, міста, храму, палацу, будинку чи хижки і підкреслює, що «кожен з цих образів виражає екзистенційне почуття буття у світі (*курсив Еліаде*), або точніше буття в організованому й осмисленому світі» [4, с. 47]. А також наголошує, що «*дім є образом всесвіту і, відповідно, мікрокосму, який представляє собою людина*» [4, с. 49]. Дім виступає знаковою структурою на різних етапах функціонування первісного міфу (вигнання з дому, пошук притулку, побудова власного житла). На першому етапі (позбавлення рідної домівки) людина опиняється у хаосі, в якому не може жити, бо «*як тільки порушується система орієнтації, існування у світі стає неможливим*» [4, с. 40]. Універсальна реакція суб'єкта (на різних рівнях пізнання це може бути Его-свідомість, персонаж міфу, людина) на руйнування власного дому (що може відповідати

деконструкції (відповідно уроборосу, всесвіту, світоглядній системі чи безпосередньо будинку) – страх і розпач. Така ситуація відповідає фундаментальній концепції *«необхідності жити у доступному для розуміння і осмисленому світі»* [4, с. 55], що, на думку Еліаде, *«виникає завдяки відчуттю сакрального простору»* [4, с. 55]. Питання про значимість відчуття сакрального простору для сучасної людини лишається для філософа відкритим, але він схиляється до думки, що космічна символіка сакрального простору є такою старою і такою знайомою, що дехто «просто все ще не може впізнати її – тобто у Платонівському розумінні, *пригадати (курсив Еліаде)»* [4, с. 57]. Саме в такому аспекті доцільно, на нашу думку, проаналізувати образи замкнених просторів, створених Монтеро. Через спроби персонажів збудувати і організувати власний життєвий простір та взяти на себе відповідальність за його збереження та оновлення авторка перетворює дім на *«світ, який людина будує для себе, імітуючи божественне творення, космогонію»* [4, с. 50].

Символом гармонії у романі «Серце Тартару» стає тривимірна головоломка – кубик Рубіка. Предмет, що може символізувати гармонію, якщо людині вдасться вірно скласти усі його грані за кольорами. Кожний окремих фрагмент іграшки, маленький кубик (об'єм замкненого простору), може обернутися навколо себе, і хибна позиція лише однієї деталі зводить нанівець весь результат. Кубик має безліч комбінацій *«43.252.003.274.469.856.000, з яких лише одна – правильна»* [6, с. 23]. Головна героїня роману – Софія Сарсамала-О'Браен, на прізвисько Сарса намагається «відшукати вірну позицію для всіх кубиків» свого світу, щоб побудувати цілісний, гармонійний образ власної Самості. Парадокс головоломки посилюється тим, що її не можна скласти навмання, не маючи певних навичок, досвіду: *«якщо б людина робила десять обертів за секунду без пауз і відпочинку, їй знадобилося б сто тридцять шість тисяч років, щоб випробувати всі комбінації»* [6, с. 23]. Героїня розуміє, що без усвідомлення і переосмислення досвіду минулого, свого коріння, своїх батьків її сподівання на побудову гармонійного майбутнього марні. Жінка чітко усвідомлює всю складність шляху до власної Самості, і тому не відразу знаходить в собі сили розпочати боротьбу з несвідомим. Вражаючи і навіть погрозливі цифри, що повідомляє авторка у тексті об'єднують ці два процеси (складання головоломки і пошук гармонії) за принципом неймовірної складності. Своім повідомленням авторка підкреслює, що одне людське життя – незрівнянно малий період, щоб досягнути причинно-наслідковий зв'язок фрагментів світової гармонії.

Точкою відліку для вибудовування власної Самості персонажами Монтеро постає рідний дім. В експозиції твору опис кімнати героїні роману «Серце Тартару» свідчить про її відчайдушні спроби позбутися минулого, викреслити його з життя і заповнити своє існування щоденною рутинною, відмовитись від емоцій і відчуттів. Спогади про минуле є для жінки дуже гострим і болочим переживанням *«ранять, як куля самогубця»* [6, с. 13]. Сховавшись у своїй «безликій кімнаті», як у мушлі, героїня робить свій світ одновимірним, таким,

«де немає індивідуального, де все занурене у єдність опозицій» [2, с. 28].

Нездатність і небажання зустрітися віч-на-віч з темною стороною материнського архетипу вказує на інфантильність свідомості героїні. Основна ознака її життєвого простору – *без-особовість*, *«як кімната готелю (...) жодного зображення у рамці, навіть жодного календаря в усьому домі. Ані декоративної деталі, ані вази, ані попільнички»* [6, с. 13]. Відсутність календаря говорить про бажання жити виключно теперішнім часом і відмову героїні сприймати час свого життя як частину континууму (минуле – сучасне – майбутнє). Відсутність оздоблення пояснюється прагненням жінки позбутися будь-яких маркерів реальності. Житло, позбавлене будь-яких атрибутів особистості, відповідає стану свідомості, розчиненої у несвідомому: *«Інфантильна свідомість сприймає тягар свого існування як важкий і дошкульний, а дрімому і сон як чудову насолоду, вона ще не усвідомила своєї реальності та окремоті»* [2, с. 29]. Саме архетипний ситуації зародкового, за термінологією Е. Нойманна – уроборичного, етапу свідомості відповідає світосприйняття Сарси. Адже *«тугу вона особливо відчувала на світанку, у напів'яві, виходячи з сповитку снів. Бо треба досить довіряти світові і собі, аби вірити, що буденна реальність чекає на твоє пробудження по той бік заплуцених повік»* [6, с. 12]. Уроборос тут означає коло, тобто материнське лоно або сферу несвідомого, в якому існує зародок свідомості. *«Це – час існування в раю, (...) час до народження Его, час охоплення несвідомим»* [2, с. 29], відповідно час, коли ще не існувало жодних протилежностей. *«Уроборос – місце зануреності в ціле, без відповідальності й зусиль, без сумнівів і подвійності світу є райським, і його первинна безтурботність ніколи більше не повториться»* [2, с. 31-32]. За Нойманном, Его на цій стадії занадто залежне від матері і не здатне до самостійного існування: *«Сарса не дуже довіряла собі і лишилася з заплуценими очима, боячись дивитися і бачити»* [6, с. 12].

На поетикальному рівні специфічним монтерівським простором, в якому реалізується архетип материнського уроборосу в романі «Серце Тартара» стає ліжко. У проаналізованому романі ліжко сприймається як найінтимніший, знаковий об'єкт у житті людини. Це місце, де зачинається нове життя, де дитина з'являється на світ, простір, якому людина довіряє своє беззахисне тіло під час сну (зануренню у несвідоме). В ліжку людина знаходиться під час хвороби (тілесного розпаду, як прояву смертоносного аспекту материнського архетипу), і, нарешті, ліжко є місцем, де людина зустрічає свою смерть. Ліжко стає опорним пунктом розбудови власного простору Сарси. На першій сторінці опис ліжка подається в образах *«човника, що гойдається на морських хвилях і несе постраждалу від кораблетроці жінку»* [6, с. 12]. Алюзія на материнське лоно доповнюється символікою води, одночасно акцентуючи функції захисту і притулку для страждених.

Ліжко *«сліз і смерті»* [6, с. 229] – локус, в якому прожила своє життя душевнохвора мати Сарси. Замкнутий простір задушливої кімнати, зачинені вікна,

відсутність свіжого повітря, приглушене освітлення – все символізує материнське лоно як неподільний простір несвідомого. Помітні негативні маркери («запах хвороби», «несвіжі простирадла», «гаряче нерухоме важке повітря») [6, с. 48]) у сприйнятті материнського свідчать про сформованість Его, його здатність орієнтуватися у світі протиріч. У термінах Е. Нойманна, Его матері Сарси повернулося до свого уроборосу, щоб загинути. Ми так і не дізнаємося імені цієї сорокадворічної жінки, її фактично не існувало. Божевільна матері головної героїні є формою оприявлення конфлікту свідомості з несвідомим: «без-умство» до смерті слабкої свідомості, поглинання її несвідомим. «*Безумство є розчленуванням індивіда (...) як розчленування тіла символізує розпорошення особистості*» [2; с. 48]. Мотив розчленування присутній в образі матері: спогади про неї носять фрагментарний характер. Єдине, що пам'ятає Сарса щодо зовнішності своєї матері, це її яскраво-руді коси і бліду шкіру. Шкіра як обгортка покриває спустошене, знекровлене тіло жінки.

Єдиний спогад Сарси про «*вертикальну матір, перед тим, як вона впала у ліжко назавжди, як падають у безодню*» [6, с. 73] пов'язаний із замкненим простором, який у прозі Монтеро є очевидним проявом архетипу Великої Матері. Окрім кімнат великого будинку свого дитинства, Сарса пригадує кухню – «*величезну, вкрити білими кахлями такими масивними і безпристрасними як в операційній*» [6, с. 74] із важким білим столом і невеличкою коморою. Топос кухні традиційно представляє простір жіночої діяльності, місце, де жінка може бути собою, без маски, де вона може творити, де вона виконує приписувані їй функції турботи про родину. Простір кухні є інтимним, у феноменологічному розумінні його розглядають як внутрішній світ жінки. Навіть мова зберігає значення кухні як внутрішнього світу людини «*кухня душі*», «*кухня процесу*» означає внутрішній, незавершений, неприкрашений, непризначений для стороннього ока стан справ. Водночас кухня є місцем, де задовольняють одну з базових потреб людини – потребу у їжі, тобто насичуються, наповнюються життєвими силами. Холодна, спустошена, оголена кухня з родинного будинку Сарси стає символом змертвілого жіночого простору, в якому виросла дівчина та її брати й сестра. Відсутність тепла, родинної злагоди, взаєморозуміння перетворює простір кухні на місце, де жінки приносять у жертву свої життя безжалюгідним богам (чоловікові, родині, соціальним стереотипам). Саме у такому ракурсі можна проаналізувати фрагмент спогадів Сарси про її матір «*поза ліжком*». Сцена, що її змогла пригадати героїня, може бути зрозуміла як урок-попередження, що спромоглася передати хвора матір своїй дочці. Природно, що для цього вона обрала саме кухню, до жіночого простору якої дівчинка ще не належала, бо була дуже маленькою. Її тодішнім приватним простором Монтеро влучно обирає маленьку кухонну комору – місце, де зберігався запас їжі, «*високий і вузький кубик*» [6, с. 74], місце заповнене «*консервами, банками з цукром і рисом, коробками печива і пляшками олії*» [6, с. 74]. За Башлярюм, «*усамітнення у вузькому, тісному сховищі пригадується нам як досвід простору, що заспокоює*» [1, с. 30], а велика кількість їжі дає дівчинці надію насититися життєвою

енергією. Але відчуття малечі у її схованці псується темрявою, яка разом з дитячою фантазією населяють комору монстрами («*світло пробивалося лише через отвір дверей*») [6, с. 74]. Світло жіночого досвіду єдине джерело, що може допомогти несформованій свідомості відрізнити чудовиськ від того, що здатне підживити життєві сили.

Сцена, яку спостерігала дитина, стоячи на порозі комори через причинені дверцята «*з тонованого скла*» [6, с. 74], стає символічним жертвоприношенням її матері. Величезний білий стіл відділяв дівчинку від жінки і заважав охопити поглядом цілісну фігуру матері. Тіло жінки здається розчленованим, розділеним на «*обличчя, з її гарним рудим волоссям, що спадало двома каскадами кучерів на плечі*» [6, с. 75], і «*довгі та стрункі ноги у спідниці, панчохах та на високих підборах*» [6, с. 75]. Ефект розчленованості посилюється образом «*тушки кролика без шкіри*» [6, с. 74], чью голову може бачити дівчинка на столі замість тулуба матері. Частина тіл мертвого кроля і матері, приховані високим столом, змішуються у сприйнятті дитини і не дозволяють зрозуміти, чия кров стікає «*з ножа, що випав [з материних рук] під стіл*» [6, с. 75]. Синкретичний образ, що об'єднує слухові, тактильні, зорові та нюхові відчуття дівчинки у цей момент передає її стан «*здавалося настав кінець світу. Але ні*» [6, с. 75]. Спогад зберіг лише пронизливий і напружений погляд матері, що неначе закликав бути уважною. Через демонстрацію ритуалу жертвоприношення актуалізується передача від матері до дочки гіркою жіночого досвіду жертви, що набув реалізації в дітях жінки (двоє стали жертвами наркотиків, один народився розумово відсталим, а старша дочка стала добровільною звузила можливості своєї Самості до функцій Персони).

Не менш важливим для розуміння авторської концепції ідентичності є аналіз простору власних кухонь двох сестер Сарсамала-О'Браен. Старша сестра Мартіна, чий зовнішній образ (у термінах Юнга – «персона») нагадує вигляд впевненої, реалізованої, успішної жінки, насправді повністю відтворила схему життя своєї матері – її Его так само зазнало тотальної поразки на стадії пасивного бунту. Поверхневий аналіз сюжету може призвести до хибних висновків, як от у статті А. Руїса Веги, що вбачає у благополучному, заможному житті Мартіни, яке відповідає стереотипу «щасливої міської родини» «*перемогу сильної особистості над середовищем*» [5, с. 2]. Саме психоаналітичне прочитання розкриває істинну інтенцію авторки виразити недовіру до стереотипного сприйняття дійсності і, у певному розумінні, розвести поняття видимого і прихованого, того, що є, і того, що демонструється. Кухня старшої сестри, тобто її внутрішній світ демонструє досконалий вигляд («*величезна, з меблями з полірованої сталі, така чиста і ультрасучасна, що могла б бути космічною станцією. Чорна підлога, (...) стіни блискучого кремовевого кольору. Все здавалося новим і незайманим, ніби тільки-но встановленим*» [6, с. 197]). Простір цієї кухні підтверджує, що внутрішній світ жінки, як і її матері, порожній, спустошений, змертвілий. На такій «*кухні, що блищить мов операційна*» [6, с. 200], немає місця «*мотлоху сумніву і вагань*», немає чого шукати,

задаватися питаннями, тут немає незрозумілості, напівтонів, тут буває лише чорне або біле (кремове), що свідчить про інфантильну свідомість, яка нездатна ані до критичного аналізу, ані до почуттів. Цей простір остаточно позбавлений жіночої енергії, а порівняння з космічною станцією, вершиною науково-технічного прогресу, підтверджує повне підкорення фемінних проявів чуттєвості, природності маскулінного характеристикою раціональності. Алюзивна схожість материнської кухні та кухні Мартіни підкреслюється сприйняттям протагоністки: *«неначе кухня Мартіни через жахливий часовий розрив перетворювалася на кухню дитинства»* [6, с. 202].

Акцентуючи завершеність, остаточність, незаселеність простору кухні авторка використовує дієслово «ser» – бути (ісп.). Ці значення відсилають до ідеї партикулярності, частинності буття і не піддаються сумніву. А для характеристик «нова і незаймана» вона звертається до дієслова «rageser» – здаватися (ісп.), акцентуючи фікційне навантаження цих епітетів. Це може бути прочитано як замаскована інформація, тобто насправді Его-свідомість жінки була «згвалтована», поглинена «хижаком» у термінах Пінкола Естес [3, с. 3-11]. Кольорове оформлення простору кухні, хоч і антонімічне (чорний і світлий кремовий), але не чорний і білий, що не дозволяє визначити його як гармонійний.

Організація простору кухні Мартіни видає нездатність героїні до чуттєвого світосприйняття та оприявнює її самовіддану віру у соціальні правила і закони. Остаточну загибель її Самості підтверджує діалог між сестрами. Світогляд старшої сестри побудований на єдиному орієнтаційному векторі: матеріальний статок і соціальне становище. Операторами мовлення виступають антонімічні поняття: хороший і поганий. До «хороших» її система цінностей відносить людей, що маркуються позитивно у фокусі заробляння грошей (батько *«він працював для нас, нас утримував, сплачував за наше навчання»* [6, с. 202], чоловік та вона сама *«Я єдина по-справжньому опікуюсь Мігелем. Я сплачую за його притулок»* [6, с. 203]). Оцінка свого життя зводиться героїнею до *«шикарного трьохсотметрового помешкання у найдоржчому районі міста»* [6, с. 200]. Саме ця нездатність розширити світогляд і є остаточним смертельним виразом інфантильної свідомості Мартіни.

На відміну від старшої сестри, яка повністю сформувала свою біполярну світоглядну систему і не вбачала жодної потреби трансформувати її, опис простору кухні Сарси підтверджує, що протагоністка знаходиться у процесі конструювання власної Самості, тобто її орієнтаційна система є відкритою структурою. Про кухню головної героїні відомо, що саме там зберігався ключ від батьківського будинку (*«непотрібний» ключ залишився, хоча все інше зникло з її життя, неначе віднесене ураганом»* [6, с. 98]). Ключ, що відчиняв двері у пекло нестерпних спогадів дитинства і водночас давав можливість спожити страхітливі образи минулого і зібрати їх розчленовані частини до купи у сакральному просторі батьківського дому, де вони виникли, і куди жінка має повернути їх як до ящика Пандори. Саме так Пінкола Естес бачить процес зцілення стражденної жіночої Самості:

«викликати мертві і розчленовані частини самих себе, викликати мертві і розчленовані аспекти самого життя» [3, с. 15].

Українською мовою це звучить як «з-цілення», тобто повернення до цілісності, відмова від фрагментованості. Дослідниця жіночого архетипу зазначає, що для остаточного зцілення жінка має виконати обидві функції материнського архетипу (*«Мати Творення завжди є і Матір'ю-Смертю»* [3, с. 15]): зрозуміти, що у житті має існувати, а що повинно відмерти, і дозволити відбутися одному і другому. Очевидно, що лише зріла свідомість здатна взяти на себе відповідальність за такий вибір, лише доросле Его зважиться повернутися у лоно кошмарів, щоб вступити у боротьбу з найжахливішим драконом страху, тобто побачить цінність у *«непотрібному ключі»* [6, с. 98]. Ця стадія відповідає, за класифікацією Нойманна, активному бунту проти материнського архетипу, що слідує за стадією пасивного бунту. Стає зрозумілим, чому ключ зберігається в кухні розгубленої, наляканої, невпевненої Сарси, а не в шикарному будинку спокійної, впевненої Мартіни. В архетипному прочитанні, Его старшої сестри, як і матері, зупинилося у розвитку ще на стадії пасивного бунту, а свідомість протагоністки продовжує розвиватися і має всі шанси перейти на стадію героя. Свобода від догматів, стереотипів та інших видів нав'язаного нарративу разом із найважливішою здатністю – *прощати* стають запорукою перемоги свідомості Сарси у боротьбі за власну цілісну Самість. Таким чином простір кухні, тобто внутрішній світ головної героїні, згортається до розмірів шухляди – найпотаємнішого куточка, де зберігаються інструменти маніпуляцій з минулим *«там у глибині (...) серед заржавілих консервних ножів та розпарованих кавових ложок»* [6, с. 99]. Метафора «заржавілих консервних ножів» у цьому контексті сприймається як ще один засіб, поряд з ключем, для відкривання законсервованих у минулому подій, значень, досвіду з метою перевірити які з них корисні для вживання, а яких час позбутися.

Простір кухонь в романістичі Монтеро виступає виключно жіночим приватним простором (жодного прикладу чоловічого персонажу на кухні) і метафорично виражає внутрішній, прихований світ героїні у його психоаналітичному розумінні. В романі «Серце Тартару» протиставлення зрілої та інфантильної свідомості стає можливим саме в описі приватного простору кухонь обох сестер. Свобода від догматів, від чорно-білого світу опозицій без права на помилку (у міфологічному розумінні від безжалісного старозавітного Закону, порушення якого карається вічними муками) протиставляється здатності *прощати* (у міфологічному розумінні спокутувати гріхи через каяття), тобто критично ревізувати досвід минулого і самостійно обирати, що має розвиватися і що відійти у минуле.

Комплексним образом страшного минулого у спогадах героїні виступає рідний дім (дім дитинства), більше схожий на склеп, осередок болю, страху, збочень, наруги, маячні. Позбавлений життєвої енергії, спустошений, аномальний, як і більшість представників родини (батько-садист, божевільна мати, аутист –

молодший брат). Таке сприйняття топосу дитинства промовисто говорить про простір, що був організований не власним Его, а материнським архетипом, що прагне поглинути породжену ним свідомість. Час, що відділяє героїню від дитячих спогадів, та зрілість її Его-свідомості дозволяє по-новому перепрочитати символічний простір рідного дому. Розкласти символіку материнського архетипу на складові, тобто піддати фрагментації та диференціації, щоб *о-своїти* частину з них, перетворивши на власні інструменти. Таким чином набуті здатності свідомо використовувати частину функцій несвідомого.

Страх щодо повернення у будинок родини Сарсамала-О'Браен є позитивною ознакою Его-свідомості жінки. Згідно з теорією Е. Нойманна, «страх щодо несвідомого веде до опору і, таким чином, до посилення Его» [2, с. 315]. Здатність поглянути в обличчя своєму страху, своєму дракону є ознакою стадії активного бунту.

Зустріч з будинком викликає у героїні відчуття «рани, що погано загоїлася» [6, с. 133]. Шлях до будинку загороджує «лабіринт з сухого гілля, заселений армією павуків» [6, с. 133], що символізує пам'ять. Вона має наважитися повернутися в осередок свого кошмару. Сад, що оточує дім, виписаний у рослинній образності, яка корелює з материнською символікою. Басейн, ще один приклад образності материнського архетипу, вказує на покинутість, непридатність для використання – без води, заповнений сміттям. Вірна методу простору, що згортається, Монтеро акцентує зв'язок між архетипним навантаженням самого будинку і його частин з почуттям страху і сорому, які викликають спогади про дитинство «калюжки чорної брудкої води, софа з кабінету батька» [6, с. 134]. Замість чистої води басейну, що символізує жіночу стихію зародження життя, – калюжки, разом з софою, що виступає символом страху.

Страшні темні коридори, в яких може ховатися «тато-Бог, тато-павук»; кімната – гробниця матері; кабінет батька, де відбуваються незрозумілі жакливі речі (сексуальні домагання до дочок і знущання з синів), де «тато-Бог встановлює свої правила», що не підлягають обговоренню; безкорисна вітальня з великим обіднім столом, у якій ніколи нікого не вітали, бо гостей у цьому домі не було ніколи і тому було безпечно переховуватися під столом від страхіть, що населяли будинок.

Специфічним авторським прийомом створення образів є комбінація рецептивних метафор: свідомість героїні аналізує інформацію, отриману всіма органами чуттів, і вибудовує комплексну картину світу. Свідомість як головний орган центроверсії зчитує інформацію з інших органів, фрагментує її, інкорпорує і робить частиною цілого.

Так, акустичні метафори роману у комплексі з іншими є авторським прийомом створення цілісного образу внутрішнього світу героїні. У даному контексті вони несуть символічне значення страху, відчаю, тривоги. Героїня не може пояснити собі, чим так лякав її щовечора у дитинстві «тривожний звук бряцання металу об фаянс, коли служниця спушувала яйця на вечерю, наче заупокійний дзвін, що сповіщав про наближення ночі» [6, с. 170]. Чому її свідомість

дорослої жінки розрізняла цей звук поміж безлічі інших і навіть «легеньке дзеленькотіння ложечки, якою розмішують ліки у стакані» [6, с. 136] чи «звук ложки, якою розчиняють цукор у чашечці кави» [6, с. 202] звучить у її голові «як монотонний похоронний стук яець, що збивають у тарілці» [6, с. 202]. Лише у міфокритичному прочитанні стає очевидним, що всі ці дії є нічим іншим як актом остаточної, незворотної смерті, у термінах Е. Нойманна втрати цілісності, розчинення у несвідомому. Цей акустичний образ є сигналом, що сповіщає про втрату надії на *з-цілення* (повернення до цілісності). Яйце є універсальним міфопоетичним символом цілісності, що вміщує у себе всі можливості розвитку універсуму і, одночасно, корелює з образом материнської утробы, заповненої сім'ям творення та жіночих статевих клітин, які, у свою чергу, означають надію на можливих нащадків, повторного народження, нового життя. Яйця, які щодня розбиває служниця, нещадно порушуючи їхню цілісність, стають у романі символом безжалісної Великої Страшної Матері, яка позбавляє своє потомство надії на будь-які творчі інтенції чи позитивні зміни. Всі інші процитовані приклади лише підтверджують таке припущення тим, що описують процес примусового розчинення (ліків у воді, цукру у каві), що є прямою метафорою насильницького розчинення слабкої Его-свідомості у безмежжі несвідомого. Виступаючи аспектами образу Его-свідомості, акустичні метафори яскраво характеризують персонажів роману та сповіщають про їхню належність у тій чи іншій мірі до несвідомого. Так, перша процитована метафора характеризує будинок родини Сарсамала-О'Браен, який, на нашу думку, безпосередньо втілює образ несвідомого у тексті, саме тому у цьому фрагменті сюжету використовується символ яйця, з метою наголосити на універсальному значенні образу. Друга цитата ще раз розкриває образ матері героїні (ці звуки доносилися з її кімнати), що стала жертвою несвідомого на етапі пасивного бунту і сповіщає про поразку Его-свідомості (божевілья, за Е. Нойманном розчинення свідомості у несвідомому). Нереалізована нещасною жінкою материнська функція захисту своїх дітей співставляється у тексті з ліками, головному призначенню яких зцілювати завадило все теж розчинення. Третя визначає образ старшої сестри героїні Мартіни (звуки чутні у її квартирі) та попереджає про занепад її інфантильної Самості, для якої авторка обрала образ цукру. Бездоганна ззовні (освічена, заможна, впевнена у собі, гарно вдягнута) Мартіна нездатна протистояти розчиненню у несвідомому, так само як білий, твердий, солодкий шматочок цукру розчиненню у каві.

Стає очевидним, що замкнені простори у прозі Монтеро виступають унаочненням внутрішніх процесів свідомості. Простори, побудовані персонажами, відповідають стану їхньої свідомості. Ще одним прикладом вибудови авторкою Самості персонажа крізь призму власного простору є квартира бармена Даніеля. Цей персонаж постає у романному просторі як варіант Его-свідомості, що знаходиться на стадії борця («життя це війна, це смертельна боротьба зі злом, що нас оточує») [6, с. 67] переконаний чоловік. Свіжий ремонт в його оселі демонструє рішучість

хазяїна взяти на себе труд і відповідальність за конструювання власного життя *«найлегше – пустити все до дідька: хай стеля падає, а кухня заповнюється сміттям. Навіщо ці зусилля. Але, попри все, людина – не худоба. І тому я сам пофарбував свій дім і свої двері»* [6, с. 67]. На відміну від безособового помешкання Сарси, оселя Даніеля прикрашена *«вовняними килимками, яскравими шторами»* [6, с. 67]. Чоловік чітко усвідомлює небезпеку піддатися спокусі Великої Матері, у термінах Нойманна, і регресувати до пасивного реципієнта дійсності, як це зробили всі мешканці маргінального району, в серці якого він прожив життя. Саме тому у старому занедбаному під'їзді лише його двері пофарбовані *«свіжою емаллю кричущо зеленого кольору»* [6, с. 66]. Незважаючи на важке дитинство, відсутність елементарної освіти і професії, абсолютну самотність і притиски через нетрадиційну сексуальну орієнтацію, Даніель являє приклад зрілої Его-свідомості, що здатна використати навіть найболючіший досвід для посилення своїх позицій у боротьбі з несвідомим. Його свідомість здатна фрагментувати світовий наратив (всю інформацію, що може сприйняти людина про світ) та інкорпорувати лише ті частини, що сприяють центроверсії його Его, тобто формуванню і гармонізації Самості. Метафорою цих складних процесів у ході формування свідомості виступають у романному просторі, поміж іншим, *«репродукції картин Веласкеса, вирізані з журналу»* [6, с. 67], що прикрашають стіни помешкання Даніеля. У сучасному світі СМІ, що перебрали на себе функції давніх міфологій і релігій, виступають основними носіями інформації про світ та інструментами створення новітніх соціальних міфів і стереотипів. Журнал, фрагмент якого обрав чоловік, є метафорою тексту, наративу, потоку інформації, що пропонується сучасній людині. Репродукції картин Веласкеса вказують на здатність цілісної Самості обрати серед безмежжя фрагментів реальності той, що відповідає внутрішньому гармонійному стану Его-свідомості. Пристаючи на переконання Е. Нойманна про те, що будь-яка творчість, як і здатність поцінувати мистецтво, неможливі без залучення несвідомого, можна з упевненістю констатувати, що Его-свідомість Даніеля знаходиться на вищому щаблі сформованості – рівні співтворчості з несвідомим. Стабільність психічних процесів цього персонажа Монтеро передає через його ставлення до свого житла. Чоловік не намагається змінити його (переїхати у більш престижний і спокійний район), що свідчить про вміння приймати себе з усіма вадами і особливостями, але докладає щоденних зусиль до догляду і регулярного оновлення (ремонт), що унаочнює рутинну роботу свідомості з досвідом (відкидати зайве, використовувати надбане для покращення стану Самості). Важливо, що сам персонаж у діалозі з героїнею підтверджує нашу гіпотезу, він запевняє, що приймає і цінує будь-який досвід у своєму житті, називаючи його *«мій маленький багаж»* [6, с. 72].

Дослідження складної ієрархії замкнених просторів у текстах Монтеро продемонструвало, що, починаючи з топосу міста, авторка поступово згортає простір роману до розмірів будинку – кімнати – ліжка або шафи – маленької шкатулки, які у сконцентрованій формі

заселяє змістами. Важливим об'єктом такого «згущеного» простору є музична шкатулка, вміст якої символізує абсолютну гармонію, але, на відміну від кубика Рубіка, гармонію нерукотворну, а дану апіорі. Зародок гармонії на думку авторки присутній навіть *«у серці темряви, у центрі Тартара»* [6, с. 264]. У християнському контексті це всюдисущий образ Бога, у міфологічному – надія, що залишилася на самому дні ящика Пандори, у психоаналітичному – інтенція свідомості в безмежжі несвідомого, в архетипному – «нетлінні кістки» та інше.

Єдине відчуття оселі, що зберігала героїню у своїх спогадах про дитинство, було пов'язане з музичною шкатулкою (*«причайвшись під обіднім столом, в міцних обіймах брата вона слухала музику зі шкатулки – і це була її домівка»* [6, с. 55]). Синкретичний опис скриньки апелює одночасно до тактильних відчуттів (*«ідеальний куб»*), нюхових (*«аромат сандалового дерева»*), зорових (*«роза інкрустована на кришці»*, *«кольору крові»*) та слухових – музична шкатулка. Такий прийом підкреслює важливість категорії цілісності, гармонійності у сприйнятті вмісту шкатулки. Особливе значення об'єкта акцентується використанням епітетів *«ідеальний»*, *«скринька для коштовностей»*, що видається дивним, оскільки скринька завжди була порожньою. Замість коштовностей вона вміщує сімейне фото родини Сарсамала-О'Браен (*«на фото вони були такими щасливими, якими ніколи не були»* [6, с. 56]). Фото щасливої родини є не відображенням, а скоріше симулякром стану, якого ніколи не було. Це варіант реальності, інтенція, яка потребує суб'єкта, що повірив би в її реальність *«кожен сам обирає те, у що хоче вірити; кожен сам обирає спогади, які хоче мати»* [6, с. 206].

В архетипній площині скринька з фото графічно є ідеальним образом багатокомпонентної цілісної Самості протагоністки. Це підтверджує і розташування фотографії (*«замість традиційного дзеркала»*) [6, с. 56], яка перебрала на себе функцію референта образу. Сам фотознімок метафорично оприсутнює внутрішню гармонію, що на переконання авторки є глибинною сутністю будь-якого прояву буття. У структурі цілісної Самості головної героїні кожен з членів родини виконує функції одного з її складових архетипів (Аніми, Хижака, Тіні, Дитини, Персони). Важливо, що кожна з іпостасей має особистий простір у скриньці, *«відділення шкатулки»*, що за П. Естес є єдиною формою гармонійної співтворчості з несвідомим. Батько-Хижак (у міфології Крон, Молох) потребує людських жертвоприношень (на що йде мати), прагне пожертви власних дітей, щоб не втратити свого домінування. Діти скидають Батька-Хижака у Тартар забуття, і лише Сарса наважується з часом спуститися туди, щоб через пізнання минулого і прощення *«знищити убивцю душі»* [3, с. 12].

Вивчення тексту роману Роси Монтеро «Серце Тартару» крізь призму теорії Е. Нойманна дозволяє зробити прямі висновки. Стає очевидним, що замкнені простори у прозі Монтеро виступають унаочненням внутрішніх процесів свідомості її персонажів. Простори, побудовані персонажами, відповідають стану розвитку їхньої Самості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Гастон Башляр; [пер. с фр.]. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
2. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Эрих Нойманн. – Рефл-бук, Ваклер Созвездие мудрости, 1998. – 464 с.
3. Пинкола Эстес К. Бегущая с волками / Кларисса Пинкола Эстес; [пер. с англ. Т. Науменко]. – К.: София. – М.: ИД «Гелиос», 2002. – 496 с.
4. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде. – К.: София. – М.: ИД «Гелиос», 2002. – 224 с.
5. Ruiz Vega A. Comentando El corazón del Tártaro de Rosa Montero [Электронный ресурс] / Antonio Ruiz Vega. – Режим доступа : <http://www.comentariosdelibros.com/comentario-el-corazon-del-tartaro-854id1854idc.htm>.
6. Montero R. El corazón del Tártaro / Rosa Montero. – Madrid : Ed. Espasa Calpe, S.A., 2001. – 296 p.

© Романова С. В., 2011

Стаття надійшла до редколегії 30.06.2011 р.