

УДК [821.112.2:821.161.2]-311.8.091

**Саєнко В.П.**

кандидат філологічних наук, доцент  
кафедра української літератури  
Одеський національний університет імені І.І.Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, 65058, Одеса, Україна  
s\_valentynos@ukr.net

**Гуца П.С.**

студент факультету романо-германської філології  
Одеський національний університет імені І.І.Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, 65058, Одеса, Україна

## **МОДИФІКАЦІЇ ТРАВЕЛОГУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ**

*Стаття присвячена історико-літературним і теоретичним граням жанрової моделі травелогу в сучасній українській та німецькій літературах. Об'єктом дослідження є такі твори, як «Лексикон інтимних місць», «Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андруховича та «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» К. Рансмайра, «Фазерланд» К. Крахта, розглянуті в порівняльному і герменевтичному аспектах.*

**Ключові слова:** *травелог, Ю. Андрухович, К. Крахт, К. Рансмайр, типологічне зіставлення, документальне і художньо-документальне начала як чинники жанрової моделі.*

До закріплення терміна «травелог» у літературознавчому обігу пройшов тривалий час від дефініції «подорожні записки», «мандрівний сюжет» «мандрівний нарис», «мандрівний репортаж», «роман-подорож» тощо. Але сама жанрова форма не тільки набувала поширення у різних літературах, але й нових рис. Серед них 1) особливий тип літературного твору – розповіді про вигадані чи уявні мандри; 2) поєднання описових принципів побудови документального твору, в якому домінує ідейно-художній елемент; 3) складна дія документальної, художньої і фольклорної форм, об'єднаних образом героя-мандрівника чи оповідача. Визначальна позиція такого героя – спостерігач за чужим світом; антитеза між «своїм» (світом, простором) і «чужим» як формотвірний чинник жанру травелогу. При цьому «масштаб для оцінки явищ чужого світу дає «свій» світ мандрівника – його Батьківщина. Через те такий герой-мандрівник, на відміну від чисто літературного персонажа, присутньо не змінюється впродовж оповіді. У чужому світі він виступає як носій своєї національно-культурної традиції, що відтісняє на периферію його індивідуальну самосвідомість і психологію. Прикметно і те, що в літературі мандрів виникає суб'єктивна гра з простором, пародійне переосмислення мотиву реальної подорожі» [4, 839–843].

Виходячи з цих суджень про жанрову природу травелогу, слід наголосити, що ця форма функціонально націлена на ствердження власної національно-культурної ідентичності у різновиді твору-подорожі шляхом порівняння «свого» і «чужого», підкреслення інонаціональної екзотики у вимірах схожого часу і різного простору, в утвердженні національної ідеї, коли вона відходить на другий план.

Цією властивістю пояснюється актуалізація жанрової форми травелогу в сучасній українській і німецькій літературах як спосіб оприявлення функціонального наповнення національної ідеї у перехідних періодах культурно-стилістичних епох та цілеспрямованого вираження важливих аспектів національно-культурної ідентичності.

Варто наголосити, що існує типологічна спорідненість українських і німецьких сучасних травелогів, які задовольняють потребу у розширенні меж між-європейського обміну духовною інформацією України і Німеччини у схожій ситуації локалізації, що інтенсивно переходить у глобалізацію, цебто – глокалізацію. Тим більше, що Україна прагне органічно увійти в сім'ю народів заради європейських морально-духовних цінностей. Географічне положення України і Німеччини багато в чому аналогічне як притягальних центрів слов'янського і неслов'янського світів.

Через те є рішучі підстави проаналізувати, як же трактується національно-культурна ідентичність України і Німеччини у жанрових формах травелогу. З цією метою зіставляються «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» («Зізнання туриста. Допит») Крістофа Рансмайра і «Faserland» («Фазерланд») Крістіана Крахта та «Дезорієнтація на місцевості» й «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича. Має сенс і виявлення спільного та відмінного у жанровій моделі травелогу на українському та німецькому ґрунті, як і з'ясування авторських індивідуальних підходів в інтерпретації національно-культурної ідентичності.

Становлення і розвиток жанрової форми має доволі стійку традицію як в українській, так і німецькій літературі. Досить взяти до уваги культурно-стилістичну епоху модернізму, коли з'явилося багато експериментальних текстів, у яких сполучалося художньо імпресіоністичне начало із документальним. Унаслідок цього виникли твори-симбіонти, у котрих химерно сходилися елементи різних жанрових моделей. Як приклад – «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію» Майка Йогансена – твір, у якому мандрівний сюжет заявлений не тільки в заголовку, але й в усій конструкції твору. «Через те Майкові Йогансену не загрозувало однотоєм'я чи дрібнотоєм'я, бо все з усього виходило й у все переходило, пере-со-творювалося, ставало живою матерією тексту, що рухався ніби й сам по собі – зі своїм ім'ям (своєрідним, бо норвезьким серед ареалу українських антропонімів), власними віршами, зі своїм характером віртуозного містифікатора й вигадника, врешті зі своїми захопленнями – спортом, риболовлею і полюванням, інтересом до подорожей у різні світи – науки й культури,

психології та демонології, етнології й етнографії, звичаєвого права і театру як життя і навпаки» [8, 103]. Недарма у пролозі до роману-травелогу М. Йогансена, що складається із 16-ти мікророзділів, на перше місце винесений фрагмент, номінований п'ятьма мовами – «Подорож! Путешествие! Wanderung! Travel! Viaje!», – хоч автор був поліглотом і професором університету, який викладав порівняльну фонетику мов світу.

Якщо порівнювати зразок класичного травелогу 1920-х рр. Майка Йогансена з аналогічними творами Юрія Андруховича, його «Дезорієнтацією на місцевості» та «Лексиконом інтимних міст», то відчутною стає різниця. Вигадка зміщується на маргінеси, натомість пріоритетним стає документальний опис, насичений власними авторськими рефлексіями. Придивимося до особливостей, якими характеризуються травелоги Андруховича.

Відомо, що семилітня праця знаного патріарха Бу-Ба-Бу, відомого письменника, есеїста, перекладача, активного учасника літературного процесу постмодерного періоду Юрія Андруховича завершилася публікацією книги «Лексикон інтимних міст». Починаючи від заголовка й авторського жанрового визначення – «довільний посібник з геопоетики та космополітики», – Андруховичевий том нагадує добру зарядку для інтелектуальних вправ у царині наукової інтерпретації особливостей книги, і передусім – її жанрової специфіки та тематологічних аспектів ідейного змісту.

Поверховий аналіз змушує *volens nolens* передусім звернути увагу на конструкцію книги, що складається з «ПЕРЕДМОВИ типу ІНСТРУКЦІЇ», «ДОДАТКУ: МІСТА, ЯКИХ ТУТ НЕМАЄ (проте дуже хотілося б)» і на завершення – 111 місторозділів, за авторським визначенням. Уже на перших сторінках так званого посібника, зокрема в своєрідному інструктажі, мають місце авторські рефлексії з приводу того, в якому ж порядку краще розставити міста-розділи і як краще визначити жанр: «...книжка мала бути енциклопедією. Звичайно ж – особистою, авторською, такою, що її пише одна людина. Тож за великим рахунком радше «енциклопедією» [2, 7], при цьому обґрунтовуючи назву твору. Варто зацитувати, чому Ю. Андрухович для назви своєї книжки вжив цілком мовознавчий термін – лексикон – і згідно з його законами (за алфавітним принципом) нанизав міста-розділи, в яких або побував, або які він додав задля контрастного зіставлення і вибудови свого бачення цілісної картини світу. Ось як автор пояснює доречність назви книги: «Судячи з тлумачень у переважній більшості джерел, він, лексикон, є фактично тим же, що і словник. Так стверджують усі, і тільки німці – що то «словник у широкому сенсі», «довідник або посібник»<sup>1</sup> у спеціальній галузі» [2, 9].

Отже, заголовкове слово «лексикон» служить у вузькому і широкому значенні. Це дає змогу розташувати розділи за кириличною українською абеткою, а не за хронологічним чи яким-небудь іншим критерієм. За цією логікою виходить, що сусідніми є Гамбург, в якому побував автор 2004 року, і Гданськ – аж у

<sup>1</sup> Nachschlagewerk (нім.)

1991 р., або Чернівці і Чикаго, зближені за алфавітом, але роз'єднані тривалістю у 18 років. Зате наскрізним інтимним містом, думка про яке пронизує чи не всі розділи, є рідний улюблений Львів – український і водночас європейський.

Автор «Лексикону» дає ключ до сприйняття книги, наголошуючи, що читати можна у будь-якій послідовності, тим самим створюючи власний посібник не у вузькоутилітарному значенні, але імпровізуючи до рівня твору-подорожі, твору-гри, твору-свободи, що є провідним мотивом, заради якого автор «писав усе, що трапиться вам на цих сторінках» [2, 13].

Прикметно і те, що у «Лексиконі» наскрізний мотив свободи зумовлює і його жанрову специфіку. Цілком виправдано можна віднести цей твір Юрія Андруховича до жанрової моделі тревелогу.

Спостерігаючи за тим, як трактується категорія «Центральної Європи» у творчості Мілана Кундери, Юрія Андруховича та Анджея Стасюка, польський дослідник Адам Кола резонно підкреслив: «Росія в Андруховича представлена злом, яке своєю силою, особливо більшовистською та «красноармійською», знищує будь-яку унікальність, що трапляється на її шляху» [6, 46].

Глокалізація як наративний принцип письма дається взнаки в образі автобіографічного героя, за яким постає завуальована (прихована) і відкрита позиція автора «Лексикону інтимних міст». Так, у місторозділі «ВЕНЕЦІЯ, 1992, 2001» виходить на поверхню топос дії, тісно пов'язаний з долею головного героя постмодерного твору «Перверзія» авторства Андруховича. Буквально цей мікророзділ, складений із 13-ти підрозділів, маркованих зірочками, розпочинається з історії Стаса Перфецького: «Закінчуючи своє «Передслово Видавця до «Перверзії», я вдячно згадую панів Франческо Аполлоні та Россано Россі, «кожен з яких сам того не відаючи, блискуче виконав місію мого таємного агента у Венеції». Цією згадкою я доповнив текст «Передслова» не інакше як улітку 1995-го, коли переписував увесь роман в остаточній версії, готуючи його до поступового оприлюднення. У грудні попереднього року, тобто у своїй первісній редакції, «Передслово» ще нічого такого не містило.

Що ж це за «таємна місія» і хто такі обидва її блискучі виконавці, панове Аполлоні та Россі?

Щоб відповісти на ці запитання, поставлю для початку інше: чому Венеція? Чому з тисячі магічних місць Окциденту мій герой Станіслав Перфецький вибрав саме її?» [2, 73].

У своєрідному автокоментарі до роману про Стаса Перфецького письменник подає не тільки історію підготовки тексту до оприлюднення, але й вдається до автоалюзій і ремінісценцій, таким чином підводячи до характеристики особливостей Венеції як одного зі знакових міст не тільки Італії, але й Західної Європи. І знакових тому, що в ньому «забагато культури – в усіх її рівнях і вимірах. Забагато минулого – при цьому ти ніяк не позбуваєшся підступного враження, що саме воно тут усім і командує, тобто тільки минуле тут і є теперішнім, а теперішнього тут немає. Забагато цифр у номерах будинків... Забага-

то місць, які обов'язково слід відвідати, інакше згодом обов'язково почуєш: «Ти в ній не був» [2, 73].

Посилаючись на авторитет головного героя «Перверзії», автор «Лексикону» підкреслив домінуючу рису Венеції: Венеція – це коли забагато. У своєму записнику Перфецький так і нотує велетенськими, завбільшки з коня, і ледь не розпачливими літерами: «ЗАБАГАТО ВЕНЕЦІЇ! Що він може мати на увазі?» [2, 73].

Прикметно і те, що вибором місця для дії, вчинків, життя і смерті Стаса Перфецького Юрій Андрухович обрав саме Венецію, таким чином перенісши свого героя з українського ґрунту на європейський. І саме тому не тільки в цьому мікророзділі вияскравилася головна проблемно-ідейна лінія «Лексикону інтимних міст», орієнтована на входження України в європейський контекст, про що подбав письменник-постмодерніст у своєму знаковому творі «Перверзія», який оригінально і глибоко проаналізував Ю. Шерех у своїй праці «Го-Гай-Го».

В основі книги «Лексикон інтимних міст» лежить принцип діалогічності, змодельований на різних рівнях тексту, починаючи від структури кожного з розділів і закінчуючи різними прийомами.

Одним із найбільш поширених художніх засобів є контраст, який виявляється як на рівні структури кожного розділу, так і з погляду наративної тактики. Досить навести фрагмент такої характеристики, як у розділі «ГДАНСЬК, 1991»: «Наше подальше життя у Гданську-Сопоті визначалося двома антитезами – культурою і комерцією. Для першої існували вечори і ночі: поетичні читання, рок-сейшні... Увечері читаєш свої найлункіші вірші для їхньої розчуленої публіки, позуєш перед камерами і роздаєш усім навколо автографи та гримаси. Удень стоїш на базарі над розстеленою цератою, на якій виклав чотири пляшки «Русской» і дві парасольки, зроблені на франиківському заводі «Геофізприлад» і з нього ж украдені, поруч із кількома іншими в'єтнамцями... І це роздвоєння було по-своєму щемке і драматичне. Я любив його, бо розумів, що то насправді якесь очищення або принаймні кінець холодної війни» [2, 103–104].

Діалогічність «Лексикону» найбільше увиразнюється у постійних формах зіставлення Сходу і Заходу, України та Європи. Часто-густо аналогічні порівняння набувають різких контрастних форм, завдяки яким опукло постає настроєве авторське ставлення, що не завжди відповідає об'єктивності розповіді, як це маємо у розділі «ВРОЦЛАВ, 2002, 2003, 2005, 2006, 2008...»: «Багатьох моїх знайомих просто-таки верне від слова «Європа». Що за нудний, самовдоволений, вилізаний і – як це в нас називають? – ситий відросток євразійського суходолу! Який жахний зомбоїдний добробут! Яка зарегульованість! Яка ліберастична гнилизна! Інших (а часом і тих самих моїх знайомих) аж вивертає від слова «Україна». Що за дрімучий заповідник посткомуністичної обмеженості та безпорадності! Який безнадійно запущений совкізм, що навіть і не збирається відходити в минуле! Яка тотальна пригніченість і безгосподарна халявність... Так от: як першим, так і другим (а часом одним і тим самим) знайомим

я раджу побачити Вроцлав. Бо це місце, де відбувається дифузія: східнішання Заходу, західнішання Сходу. Вроцлав – ідеальне місце для змішування світів. «Європа» боїться «України». «Україна» ненавидить «Європу». Але коли вони десь-таки зустрічаються, то з цього виходить Вроцлав» [2, 90].

Як бачимо, тут постає діалог-відштовхування з елементами діалогу-паралелі. Але доволі багато прикладів і діатриби, що має місце, коли одна сторона – уявний співрозмовник, – здається, не бере участі у віртуальному спілкуванні. Через те всі функції у цьому переліку міст, з якого і складається «Лексикон» прибирає на себе автор-наратор, який добре орієнтується на сприйняття реципієнта як представника однієї сторони (Сходу), так і іншої (Заходу).

Досліджуючи теоретичний аспект жанру травелогу, до якого відноситься «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича, не можна не помітити ще однієї прикмети тексту – тієї, яку В. Шачкова визначає як домінуючу рису героя-мандрівника, побудовану за «принципом жанрової свободи, відсутності літературних умовностей та жанрових канонів» [10, 281].

І така властивість збігається з перехідною культурно-історичною епохою постмодернізму, прикметою якої є мозаїчність, фрагментарність, ризоматичність архітектоники. Здавна відома форма об'єднання окремих розділів у цілісний текст – форма дороги і різних зустрічей героїв на ній – у постмодернізмі змінює свої функції: «замість систематизації авторських ідей, шлях у постмодерністській літературі стає радше засобом передачі хаотичності та перехідності уявлень. Саме тому образ лабіринту стає одним із центральних образів постмодернізму» [5, 166]. Ця думка відповідає і композиції «Лексикону інтимних міст», що підтверджується статистичним аналізом. Як доводить вибірка міст, найуживанішими є міста України (цілком логічно!) та Німеччини, де багато часу проводить Ю. Андрухович.

Наскрізним мотивом «Дезорієнтації на місцевості» є уявна подорож Україною та європейськими землями, перше місце серед яких посідає Німеччина. Прикметно те, що масштабом для оцінки явищ чужого світу є «свій» світ – Батьківщина, – але осмислена не стільки в позитивному ключі, скільки в критичному плані. Порівнюючи «своє» і «чуже», Ю.Андрухович у жанрі документального травелогу підкреслює непривабливість комуністичного спадку, що продовжує даватися взнаки в Україні. Саме тому крізь призму Львова з його багатого історією і різноманітними інонаціональними впливами подається прагнення українців знайти свою ідентичність в Європі, а не потрапити в нову пастку – до «оновленої слов'янської федерації, другої за значенням союзної республіки» [1].

Точкою відліку для автора сучасного українського травелогу стають трагічні українські події: Чорнобиль, наприклад, який зруйнував найстаровинніший край – Полісся, в якому за однією з історичних версій, – осердя «арійської чистоти коренів і древлянських нескаламучених джерел, з його визначальними генетично-культурними кодами, з найархаїчнішим фольклором, епосом,

діалектами – озерами, торфовищами, готичними соснами: Полісся – це національний субстрат, це чорнобильський вибір України, це сама справжність, це сокирна автентика і щирість...» [1].

У травелозі Ю. Андруховича почесне місце посідає ідея вписаності української культури у європейський контекст. І це найкраще виявляється на прикладі рідної письменнику Галичини. Через те він виносить на поверхню своїх вражень від «свого» і «чужого» знамениті імена Ліотара, Дерріді чи Саїда, при цьому посилаючись на авторитет не тільки власний, але й польського приятеля, письменника і видавця Кшиштофа Чижевського, який «над усе любить подорожувати, знайомити людей, намацувати солодкі й болісні вузли перетину культур, блукати закапелками цього поруйнованого світу «між Німеччиною й Росією, званого упродовж останніх кількох десятиліть Центрально-Східною Європою» [1].

Але найбільше важить для автора «Дезорієнтації на місцевості» варіант української ідентичності, що має виразний індекс європейськості, пропущений крізь львівську історію, специфіку містобудування і сліди культурної взаємодії, явлені в обличчі Львова. Роздумуючи про полісемантичну львівську атмосферу, сповнену не тільки впливів середземноморської культури, натхненної ідеями «ренесансового гуманізму, епігонства високого quattrocento і куртуазного ман'єризму», але й германських, саксонських, готських: «Хто ще плив на цьому кораблі? Німці, або, як їх тут називали, «шваби», залишили по собі слід у поперекручених назвах львівських передмість. Те, що нині знаємо як Личаків, походить насправді від Luetzenhof, Замарстинів від Sommerstein, Клепарів від Klopper, Майорівка від Majer, Кульпарків від Goldberg і т.д. Був ще власник винарні на Замарстиніві з дуже виразним прізвиськом Макольондра і була Йозефа Кун, черниця-бенедиктинка, авторка поетичної збірки «Lemberg's schone Umgebungen», себто «Прегарні околиці львівські» [1]. У спільники автор «Дезорієнтації на місцевості» бере й австрійського письменника Йозефа Рота, який вдавня до метафори корабля-Ноева ковчега, «де, як завжди у старому еkleктичному Львові, нас зібрано, щоб урятувати кожної тварі по парі. Можливі й інші метафори з кораблями – п'яний корабель, корабель дурнів, корабель смерті. А може, як у Рота, – місто стертих кордонів, пливучий Трієст, мандрівний Львів, Львув, Львов, Лемберг, Леополіс, Сингапур...» [1].

Як бачимо, методом від супротивного і через порівняльний спектр різних країн Ю. Андрухович підкреслює українську національно-культурну ідентичність. Прикметно і те, що Андруховичева дезорієнтація в українських реаліях обертається чіткою орієнтацією в німецьких, – отже, європейських цінностях.

Що стосується жанру травелогу в німецькій літературі, то він, як і в європейській, має плідну традицію: «Опис подорожі Гольштинського посольства до Московії та Персії» Адама Олеарія, «Мандрівні нариси» Генріха Гайне або «Італійська подорож» Гете. Спеціально не зупиняючись на цих творах, зосередимося на німецькомовних травелогах К. Рансмайра та К. Крахта.

Крістіан Крахт – відомий сучасний німецькомовний письменник та журналіст, який побував у дослідницьких експедиціях в Індії, Таїланді, Танзанії і Північній Кореї. Народився 1966 р. в селі Гштаад, кантон Берну, Швейцарія. Дитинство провів у США, Канаді та на півдні Франції, а на даний момент живе в Буенос-Айресі. Суперечки навколо його творчості досі не вщухають. Твором, який реалізує в собі риси сучасної течії популярної літератури, став культовий дебютний роман «Фазерланд». Іншими відомими його творами є «1979», «Метан», «Я буду тут на сонці та в тіні» та «Імперіум», за який письменник отримав нагороду ім. Вільгельма Раабе. Важливим є те, що романи «Фазерланд» та «1979» реалізують в собі значною мірою специфіку жанру травелогу.

В основу роману «Фазерланд» покладено подорож різними місцями головним героєм – я-оповідачем (Ich-erzähler), що починаються з північного німецького містечка Ліст-на-Зильті, а завершуються у швейцарському Цюриху. Проходячи країну з півночі на південь, головний герой відвідує 7 міст: Зильт, Гамбург, Франкфурт, Гайдельберг, Мюнхен, Меєрсбург та Цюрих. Але при цьому помічає тільки зовнішні прояви дійсності, не задумуючись над побаченим, маючи досить примітивні судження про світ. Так, крізь його призму бачення подається опис німецьких дівчат: «Франкфуртським дівчатам даровано таку невимушеність, якої більше ніде в Німеччині не побачити. Гамбурзькі дівчата майорять зеленню бабурівських курток, берлінські – підкреслено спотворюють себе одягом, бо хочуть мати артистичний вигляд, а мюнхенські – через тепле альпійське повітря ніби зсередини світяться. У Франкфурті ж дівчата цілком природні. Маю на увазі не таких, як Варна, котру, вже зобразив, а дівчат у сукенках, із недовгим світло-коричневим волоссям та випнутим догори носиком, які сидять у кав'ярнях та посміхаються» [11, 87]. Я-оповідач звертає завжди увагу в першу чергу на зовнішність.

Протагоніст з роману ковзає поверхнею життя, лише змінюючи декорації-міста, жадаючи віднайти свою індивідуальність. Саме постать постмодерної розчавленої й невпевненої людини змальовує автор у романі. Так, головного героя переслідує нав'язлива думка про втечу в широкому значенні цього слова: від себе, від оточення, від суспільства стереотипів, що давить на психіку, від життєвої складності у пошуках гармонії зовнішнього і внутрішнього світу поза власною вітчизною.

Розглядаючи специфіку композиції роману К. Крахта, не можна не зупинитися на номінації твору. Адже заголовок – це перший художній образ, який несе інформацію про весь текст. Не випадково автор дібрав слово незвичне, але присутнє для вираження змісту твору, його підтексту і надтексту. І тут не можна не погодитися з розшифровкою назви, запропонованою в післямові перекладачки роману Тетяни Баскакової, яка звернула особливу увагу на модель заголовка, декодувавши його так: «Перше, що спадає на думку, – перекласти це слово як «Вітчизна», припустивши, що оповідач використовує не німецький термін (Vaterland), а його англійський аналог (Fatherland), тільки записаний фонетично так, як його сприймають на слух німці. Але ж можна сприйняти те ж



слово і по-іншому, буквально: «волоконна країна» ( faser – волокна, зокрема використовувані у волоконній оптиці, Faseroptik, яка, наприклад, застосовується в медицині – для просвічування внутрішніх органів; у фізиці для реєстрації треків ядерних частинок; в обчислювальній техніці – там лазерні волокна виконують функції елементів пам'яті; і в багатьох інших галузях). Чи має таке тлумачення хоч якесь відношення до сюжету?» [3, 100].

Звісно, має пряме відношення, і не тільки до сюжету, а до всієї тканини тексту. Важливим є підтекстове наповнення заголовка, адже «волоконна країна» – це не тільки візуальний образ розшарування німецького суспільства, але передовсім трагедія розриву німецької нації на західну і східну системи та відповідний спосіб життя. Метафоричний заголовок розкриває суть ідейного змісту роману і його побудови.

Автор реалізує бажання втечі героя в змалюванні фізіологічної форми постійного відчуття блювоти; почуття критицизму по відношенню до інших; картині втечі на Міконос: «Крім маленької валізки, при мені нічого не було, тому я почувся втікачем, який вкрав купу грошей і хапає наступний рейс до Монтевідео, Дакку або Порт-Морсбі» [11, 154]. Хоча герой знаходиться у вічному прагненні до свободи і самореалізації, безглуздість його поведінки позбавляє його всіх цих важливих цінностей. Це все більше і більше призводить героя-оповідача до роздвоєння особистості й до символу цілого втраченого покоління кінця ХХ століття. Як не прагне він до поєднання і реалізації різних потреб і бажань свого «я», як не намагається щезнути з ритуальної світопобудови, йому це ніяк не вдається, бо він постійно відчуває дисгармонію. «Порушуючи закони ницості, я-оповідач хоче виключити себе із символічного порядку, а в ширшому контексті прагне вирватися з цього національно пов'язаного постмодерністського простору матеріальних обмежень» [12, 58].

Я-оповідач Крахта належить до нової німецької генерації, яка не зазнала тортур війни та роз'єднання країни, але все одно посттоталітарна ситуація тяжіє над ним. Деякі німецькі дослідники слушно вважають, що протагоніст роману «Faserland» наприкінці готується до суїциду, що було б логічним закінченням життєвої історії героя. І все ж у відкритому фіналі можна вбачати позитивні настрої – головний герой готовий до нового етапу життя і вже спроможний перейти межу власного ескапізму. Доречно зацитувати завершальний вислів К. Крахта: «Я сходжу в човен і сідаю на дерев'яний ослін, а чоловік встромляє весла в якісь металеві штуки й береться гребти. От-от ми досягнемо середини озера. От-от» [11, 185]. Отже, я-оповідач з роману «Фазерланд» – асоціалізована особистість, що ніяк не може знайти своє місце у житті, саме тому він так хаотично рухається літературним простором-текстом. Щодо жанрової моделі травелогу, то вона скоріше умовна з дотриманням лише форми, бо увиразнює ескапізм героя, який блукає лабіринтами своєї душі і за допомогою якої прозаїк увиразнює характер сучасної неприкаяної людини, що не знаходить місця у суспільстві, постійно знаходячись у пошуках себе через втечу від себе.

На відміну від роману «Faserland», «Зізнання туриста. Допит» Рансмайра витримано цілком у жанрі класичного травелогу, особливістю якого є органічне поєднання документального начала в описах географічних і просторових координат мандрів я-оповідача з авторським ставленням до інонаціональних традицій і ментальностей, зокрема таких країн, як Нова Зеландія, Тибет, Марокко, Німеччина, Австрія, Ірландія. Це дало змогу письменникові через міфологему дороги не тільки поєднати в один текстовий масив розрізнені спостереження і відчуття, але й розгорнути вагомий підтекст, який опрозорює антитетичне протиставлення «свого» і «чужого» – специфіки європейського континенту та океанічного, арабського близько- і далекосхідного світу.

Тим часом «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» К. Рансмайра відрізняється від «Фазерланду» Крахта не тільки типом героя-зайвої людини, – але й дотриманням канонів травелогу. І це цілком виправдано не лише передусім життєвою моделлю поведінки: він не тільки журналіст, репортер, визнаний письменник, про що свідчать такі нагороди, як премія імені Франца Кафки (1995), Бертольда Брехта (2004) та Велика австрійська премія за літературу<sup>1</sup>(2004), але ще й мандрівник. Так, Фолькер Вайдерманн іронічно називає його «великим пройдисвітом сучасної німецької літератури» [14, 185]. Не можна не погодитися з думкою Г. Фролова, який не випадково приписує автору «Записок» звання відомого туриста-пілігрима [Див. 9], акцентує увагу на тому, що за 62 роки життя письменник устиг побувати на всіх континентах земної кулі, йому вдалося об'їздити багато країн та екзотичних місць. Варто лишень згадати про експедицію, поштоvhом до якої став роман «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» (1984). От як характеризує це сам автор: «...прочитавши мій роман, Менсер вирішив, що я побував на льодовику, дійшов навіть до полюсу, і запросив мене до експедиції на південну сторону Лхонцзе» [13, 97].

Як і кожен роман австрійського письменника, «Зізнання туриста. Допит» являє собою твір-симбїонт, що поєднує в собі елементи мандрів, алюзій, інтертекстуальних прийомів у системі художніх інтерпретацій й своєрідної гри з читачем. Це твір з автобіографічним компонентом, в якому, крім описів екзотичних подорожей, зокрема життя в Ірландії, постає захоплення експериментальним театром, підкріплене аналітичними викладками про власну творчість. Прикметою «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» є не тільки широкий просторовий, але й часовий діапазон. Так, географічні і ментальні особливості жителів Нової Зеландії, що постають на початку твору, завершуються власною історією – спогадами про батька. Уся книга являє собою поєднання історичних, географічних та філософських дискурсів. Резонно Г.А. Фролов у статті «Документально-художнє двосвіття (двоемирие) у «Подорожніх нарисах» Кристофа Рансмайра» наголосив на симбїотичному поєднанні: «Із цього народжується особливий літературний простір, в якому поєднуються фактичне (те, що існує) й можливе, фантастичне (те, чого немає у романах)» [9, 166].

<sup>1</sup> нім. Großer Österreichischer Staatspreis für Literatur

Як приклад фантасмогоричного, наведемо такий фрагмент тексту: «...я добре пам'ятаю той засніжений серпень на Південному острові Нової Зеландії та багатогодинний шлях схилами гори Кука, де крижані язика спадають прямо до лісу дрововидних папоротей на узбережжі. Крига! Велетенські, заввишки з хмарочос, крижані стіни серед самого справдешнього розлогого зілля» [13, 8]. Створюється враження – тут не опис природи Океанічної країни, а іншого світу. Письменник вибудовує іншу реальність, керуючись власними враженнями та фантазіями. Однак це властиво не всьому тексту, бо «Зізнання туриста» вміщують ознаки твору-симбїонта, в якому елементи ірреального чергуються з реальним та документальним. Тому домінує антитетичний принцип викладу подорожнього матеріалу. Ось приклад поховальних традицій на Тибеті, що заслуговує на окрему увагу: «Небіжчиків там залишають на верхніх майданчиках вєж мовчання, на поживу стерв'ятникам, щоб ті, наскакуючи гучними зграями, на зразок янголів..., шматками рознесли на всі чотири сторони знешену оболонку душі-мандрівниці. При цьому баштові сторожі – послушники, одурманені алкоголем або іншими наркотичними засобами, – зобов'язані на очах у рідні розчленувати тіло на шматки, зручні для птахів» [13, 16]. Моторошні традиції відображуються у К.Рансмайра як своєрідний документальний фільм, не позбавлений, однак, емоційного забарвлення. Усе чуже та нове він захоплено сприймає, як би химерно воно не виглядало. Це ознака широкого погляду на реальність, як і філософського підходу до життя у всіх його проявах. Любов'ю та теплом пронизані епізоди, присвячені Ірландії – новій Батьківщині письменника: «За минулі роки я об'їздив усі графства Республіки Ірландії і Ольстера, як звичайно багато мандрував пішки і чув історії про Бірму і Нову Зеландію, про Австралію і чиказькі бойні, де ірландським переселенцям доводилося працювати в жахливих умовах, неначе вільним рабам. Я збирав такі історії у графствах Керрі і Крок, скажімо, в горах півострова Бера і, зрозуміло, в Макгіллікаддіз-Рікс, де спорудили найвищі вершини острова, найвища, щоправда, ледь більша тисячі метрів, хоча нерідко і прихована низькими хмарами» [13, 72].

Іншим цікавим епізодом твору стає опис подорожі до Марокко, в якому дається взнаки тяжіння до культури Близького Сходу. Автор не дарма підкреслив, що вперше потрапив до країн цього регіону, працюючи водієм вантажівок, але потім знову і знову повертався туристом. Так, прикметна розповідь про майдан в одному із міст: «У ті дні нерідко годинами я сидів за м'ятним чаєм з печивом на плоскому даху над Джемаа-ель-Фна, майданом Мертвих, де колись виставляли насаджені на кілки черепи страчених. Але просторий цей майдан у центрі найменшого з королівських міст Марокко знову належить тільки живим» [13, 28]. Увагу письменника привертають історичні традиції, що вельми важливо для жанру травелогу. Через історичні дискурси читач краще усвідомлює прикметні особливості інобуття представників різних країн. Системна модель Всесвіту та повторюваність подій цінні для письменника як філософа, що навчався у Віденському університеті.

Ще однією специфічною рисою «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» постають авторські відступи-монологи та діалоги з читачами. Чи не з перших сторінок К.Раснмайр розмірковує щодо своєї ролі, найбільш відповідної його палкій натурі: «Письменник? Поет? Автор? Ні, я на такі звання не претендую, Оповідач? Називайте мене, як хочете» [13, 10]. Найбільше йому імпонує звання «турист», за яким приховується невибагливість розповіді, «...уміння дивуватися, легкий багаж, допитливість або хоча б готовність не просто судити про світ, але й пізнавати його, виходивши пішки вздовж і поперек чи переплисти під вітрилом, облазити і навіть вистраждати» [13, 10] (переклад наш – В.С., П.Г.).

Ця теза є вкрай важливою для всієї творчості письменника, орієнтованого на знищення кордонів та подолання меж, як і знаходження єдності у різноманітності.

Автор не обмежується власними репліками, а провокує читачів до співучасті. Текст «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» пронизаний провокаційними питаннями у кожному з тематичних підрозділів. Ось деякі з них: «А як з вами? Чи потрібні вам такі відчуття? Адже ми ж вами, в тому числі, тут і зараз займаємося приблизно одним і тим же – запитуємо. Хто довго запитував, довго слухав, той здатен розповісти про світи, де ніколи не був і не буде» [13, 101]. К.Раснмайр не залишає без уваги читачів ні на мить – створюється враження, що він, живий-живісінький, знаходиться поруч, провокуючи діалог. Усвідомлюючи це, коментує: «І ще: якщо вже говорити, якщо вже шукати діалогу зі слухачами, читачами і критиками, то оповідачеві не слід тільки скаржитися, варто і подякувати, знову-таки публічно: дякую за увагу. Дякую за терпіння. Дякую за те, що послідували за мною» [13, 39–40] (переклад наш – В.С., П.Г.).

Чи автор, не зупиняючись, мандрує? І куди ж веде ця подорож? Чи не втікає він від чогось? Може, від остогидлої сталості добробуту? Скоріше – це плінний стан душі динамічної людини, якій не сидиться на місці: «...частенько я тікаю. Однак, утікаючи, не тільки залишаєш щось позаду, але і знаходиш нові перспективи, ракурси, часом нові проблеми, адже де б ти не перебував, куди б не прибув – на годину або назавжди, – потрапляєш не в порожнечу, не у вакуум, там завжди щось уже є» [13, 85].

Незважаючи на захоплення, з яким автобіографічний герой описує своє життя та місця, якими подорожував, залишається відчуття вічної жаги руху задля віднайдення себе, як це постає у творах «Geständnisse eines touristen. Ein verhör», «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» (1984), «Die letzte Welt» (1988), та «Morbus Kitahar» (1995).

При цьому наскрізною є тема самотності, ключ до якої полишив сам автор: «Моя тема – людина-одинак. І якою б не була її історія, вона куди виразніше бачиться мені у вільних просторах, так-так, у тому числі і в уявних пустелях, аніж на переповнених площах» [13, 105].

Як показав аналіз зразків травелогу в сучасній українській і німецькій літературах – таких, як «Лексикон інтимних міст», «Дезорієнтація на місцевості»

Ю. Андруховича та «Зізнання туриста. Допит» К. Рансмайра, «Фазерланд» К. Крахта, – ця жанрова форма активно слугує вираженню національної ідеї, як і культурної ідентичності. При цьому включаються ще й імагологічні відтінки знання про духовий світ народів європейських країн. Це сприяє скасуванню штучних кордонів між націями, як і упереджень та фейкових міфів, які руйнують гармонійні міжнародні стосунки. Водночас травелог – завжди актуальна і востребувана модель твору, в якій чи не найбільше реалізується не тільки потяг людини до знань інших світів і континентів, паралелей і меридіанів, але передусім – жага свободи, вельми важливої духовної цінності. Недарма П. Загребельний у філософському романі «Розгін» оригінально втілює травеложну ідею потягу до волі, яка допомагає не тільки вижити в найскрутніших умовах, але й досягти достойного гармонійного життя. Через те, як здається, цій жанровій формі заповідається довге мистецьке майбуття.

### Список використаної літератури

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості [електронний ресурс] / Юрій Андрухович. Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Юрій-Андрухович/20008/Дезорієнтація-на-місцевості>.
2. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст / Юрій Андрухович. – К.: Meridian Czernowitz, 2011.
3. Баскакова Т. Послесловие переводчика. – М.: Ad Marginem, 2001.
4. Буланін Д. Путешествие // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001.
5. Калинюшко О. Постімперський простір в рецепції мандрівника: версії А. Стасюка та Ю. Андруховича / Оксана Калинюшко // Young scientist. – 2015. – 1(16).
6. Кола А. Категория центральной Европы в творчестве Милана Кундеры, Юрия Андруховича и Анджея Стасюка / Адам Кола // Европа. – 2002. – 2(3).
7. Лучинская С. Журналы-травелоги в условиях глобализации масс-медиа / Светлана Лучинская. – Краснодар, 2009.
8. Сасенко В. Українська література ХХ ст. : діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів / Валентина Сасенко. – Львів: Піраміда, 2016. – 870 с.
9. Фролов Г. Документально-художественное двомирие в путевых заметках Кристофа Рансмайера / Григорий Фролов // Филология и культура. – 2012. – Вып. 4 (30)
10. Шачкова В. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3.
11. Kracht Ch. Faserland. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln. Umschlaggestaltung Tina Obladen. – Hamburg, 1995.
12. Langston R. Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose / R. Langston // The German Quarterly. – 2006. Vol. 79 №1.
13. Ransmayr Ch. Geständnisse eines touristen. Ein Verhör / Christian Ransmayr. – Frankfurt am Main: Clausen & Bosse, Leck, 2004.
14. Weidemann V. Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln: Verlag Kiepenhen

**Саенко В.П., Гуца П.С.**

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
кафедра украинской литературы  
minichnatf@rambler.ru

## **МОДИФИКАЦИИ ТРАВЕЛОГА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ**

*Статья посвящена историко-литературным и теоретическим аспектам жанровой модели травелога в современной украинской и немецкой литературах. Объектом исследования являются такие произведения, как «Лексикон интимных городов», «Дезориентация на местности» Ю. Андруховича и «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» К. Рансмайра, «Фазерланд» К. Крахта. Эти произведения изучены в сравнительном и герменевтическом аспектах.*

**Ключевые слова:** *травелог, Ю. Андрухович, К. Крахт, К. Рансмайр, типологическое сопоставление, документальное и художественно-документальное начала, жанровая модель.*

**Sayenko V.P., Gusha P.S.**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
department of Ukrainian Literature  
minichnatf@rambler.ru

## **MODIFICATION OF TRAVELOGUE IN MODERN UKRAINIAN AND GERMAN LITERATURES**

*The article is devoted to literary-historical and theoretical aspects of genre model of traveloh in modern Ukrainian and German literatures. The object of the research are such literary works as «Lexicon of intimate places», «Disorientation in locality» by Yuri Andrukhovych and “Geständnisse eines touristen. Ein verhör” by K. Ransmayr, “Fatherland” by K. Kracht. These works are studied in comparative and hermeneutic aspects.*

**Keywords:** *traveloh, Yuri Andrukhovych, K. Kracht, K. Ransmayr, typological comparison, documentary and artistic-documentary, genre model*

### **References**

1. Andrukhovych Yu. Dezorientatsiia na mistsevesti [Disorientation on the ground], available at: <http://www.ukrcenter.com/Literatura/Iurii-Andrukhovych/20008/Dezorientatsiia-na-mistsevesti> [in Ukrainian].
2. Andrukhovych Yu. (2011) Leksykon intymnykh mist [The lexicon of intimate places], Kyiv, Meridian Czernewitz [in Ukrainian].
3. Baskakova T. (2001) Posleslovye perevodchika [Afterword of Translator], Moscow, Ad Maringem [in Russian].
4. Bulanyn D. (2001) Puteshestvye [Journey ] – Lyteraturnaia entsyklopedyia termynov y poniatyi [Encyclopedia of Literary Terms and Concepts], Moscow, Yntelvak [in Russian].
5. Kalyniushko O. (2015) Postimperskyi prostir v retseptsii mandrivnyka: versii A. Stasiuka ta Yu. Andrukhovycha [Post-Imperial space in the reception of the traveller: version A. Stasiuk and Yuri Andrukhovych ] – Young scientist, № 1(16) [in Ukrainian].

6. Kola A. (2002) Kategoryia tsentralnoi Evropy v tvorchestve Mylana Kundery, Yuryia Andrukhovycha y Andzheia Stasiuka [Category of Central Europe in the works of Milan Kundera, Yuri Andrukhovych and Andrzej Stasiuk] – Evropa [Europe], N 2(3) [in Russian].
7. Luchynskaia S. (2009) Zhurnaly-travelohy v usloviakh hlobalyzatsyy mass-medya [Magazines-travelogues in the context of globalization of the mass media], Krasnodar [in Russian].
8. Saienko V. (2016) Ukrainska literatura XX st. : diapazon tvorchykh holosiv i mystetskykh vidkryttiv [Ukrainian literature of the twentieth century. range of creative voices and artistic discoveries], Lviv: Piramida [in Ukrainian].
9. Frolov H.(2012) Dokumentalno-khudozhestvennoe dvoemyrye v putevykh zametkakh Krystofa Ransmaera [] – Fylolohiya y Yskusstvovedenye [Philology and Art History], Issue 4 (30) [ in Russian].
10. Shachkova V. «Puteshestvye» kak zhanr khudozhestvennoi lyteratury: voprosy teoryi [«Journey» as a genre of artistic literature: questions of theory] – Fylolohiya. Yskusstvovedenye [Philology and Art History], № 3 [in Russian].
11. Kracht Ch. (1995) Faserland. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln. Umschlaggestaltung Tina Obladen, Hamburg [in German].
12. Langston R.(2006) Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose – The German Quarterly, Vol. 79 № 1 [in English].
13. Ransmayr Ch.(2004) Geständnisse eines touristen. Ein Verhör / Christian Ransmayr. – Frankfurt am Main: Clausen & Bosse, Leck [in German].
14. Weidermann V. Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln: Verlag Kiepenhen [in German].

Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.