

«СМІХ ЦИКЛОПА» ЯК МОДЕЛЬ КОМІЧНОГО Б. ВЕРБЕРА: ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ПАРИТЕТУ

У статті аналізується оригінальна модель комічного Б. Вербера, втілена у романі «Сміх Циклопа», що зумовила звернення письменника до теоретичних праць А. Бергсона — «Сміх» і З. Фрейда — «Дотепність та її ставлення до позасвідомого», засадні положення яких були трансформовані в образну структуру цього твору, а також розглянуто специфіку «імплицитної інтерпретації» французьким письменником «сміхової концепції» Ж. Батая.

Ключові слова: комічне, сміх, дотепність, теоретико-практичний паритет, трансгресія.

В статье анализируется оригинальная модель комического Б. Вербера, воплощенная в романе «Смех Циклопа», что обусловило обращение писателя к теоретическим работам А. Бергсона — «Смех» и З. Фрейда — «Остроумие и его отношение к бессознательному», основополагающие положения которых были трансформированы в образную структуру этого произведения. Рассмотрена также специфика «имплицитной интерпретации» французским писателем «смеховой концепции» Ж. Батая.

Ключевые слова: комическое, смех, остроумие, теоретико-практический паритет, трансгрессия.

The article analyzes the original model of comical of B. Werber embodied in the novel «The Laughter of Cyclops» that led the writer to address theoretical works of H. Bergson — «Laughter» and S. Freud — «Jokes and Their Relation to the Unconscious» positions of which were transformed into imaginative structure of this work, and also considers the specificity of «implicit interpretation» of the «comic concept» of G. Bataille by French writer.

Keywords: comical, laughter, jokes, theoretical-practical parity, transgression.

Літературні пошуки, що розгорнулися в європейському культурному просторі на межі ХХ–ХХІ ст., помітно активізували розвідки у царині сучасної гуманістики, оскільки осмислення творчості письменників завжди передбачало вихід за межі суто літературознавчих кордонів, стимулюючи до застосування міждисциплінарного підходу. Це, вочевидь, відкриває неабиякі можливості у дослідженні естетичного, психологічного, етичного аспектів конкретного літературного твору, а отже — до аналізу естетичного, психологічного, етичного вимірів творчості конкретного митця.

Така теоретико-методологічна спрямованість, у свою чергу, спонукає науковців, інколи — шляхом опертя на очевидні факти, проте переважно — шляхом припущень, які були стимульовані певними «культурними альянсами», сказати б, тлумачити творчі експерименти сучасних європей-

ських письменників — Б. Шлінка, Е. Е. Шмітта, Д. Фонкіноса, М. Бербері, Г. Коха, К. Альвтаген та інших — як яскраві здобутки «інтелектуальної прози»¹.

Асоціації, що їх постійно провокують твори означених митців, на нашу думку, зумовлені специфікою їхнього художнього мислення, яке, передусім, ґрунтується на образно-емоційному началі, «включене», проте, і в концептуальний контекст гуманітарного знання. Адже всі ці письменники, без перебільшення, є високоосвіченими особистостями, інтелектуальний розвиток яких значною мірою пов'язаний із вельми продуктивним процесом самоосвіти. Серед них — Бернар Вербер (нар. у 1961), що його доробок, безперечно, вже став невід'ємною складовою сучасного культуротворення. Ймовірно, саме тому, найбільш резонансні твори письменника — трилогії «Мура-

хи» та «Ми, боги», цикл новел «Древо можливого та інші історії», роман «Книга пригод» тощо — постійно привертають увагу науковців, котрі часто-густо розглядають їх у форматі «культурологічного проекту».

Наразі слід зазначити, що термін *проект* останнім часом дедалі активніше використовується у галузі гуманітарного знання, зокрема — у сфері естетики та культурології, коли дослідники прагнуть визначити і запропонувати нові підходи до висвітлення певної теоретичної проблеми. Власне саме так свого часу рухалися і ми, що зумовило написання нашої монографії «Художня творчість: проект неklasичної естетики» (К., 2008), в якій намагалися визначити спектр проблематики, притаманний саме цьому етапу в історії естетичної думки, та запропонувати шляхи її аналізу.

Відтак введення у контекст «гуманітарної складової» поняття *проект* — «план, задум організації, <...> заснування будь-чого» [3, 464] дає підстави задля його використання, а точніше — характеристики специфіки творчих орієнтирів певних творчих особистостей, у тому числі — Б. Вербера. Адже, на нашу думку, його відверта спрямованість на принцип діалогії та трилогії, що передбачає можливість подальшого руху, повною мірою відповідає етимологічній сутності терміна *проект* — від лат. *projectus* — кинутий уперед.

Водночас романи Б. Вербера, які визначають циклічність його творчості, є цілком завершеними і, так би мовити, самодостатніми, а отже, кожен з них може розглядатися як самоцінне художнє явище, що, у свою чергу, демонструє прагнення письменника проінтерпретувати визначні концептуальні прориви у гуманітарному поступі ХХ–ХХІ ст. Так, наприклад, у творі «Енциклопедія відносного і абсолютного значення» Б. Вербер вдається до «відкритої інтерпретації» (У. Еко) відомого вислову З. Фрейда, що в ньому віденський учений визначив три основні удари по комплексу Нарциса, які пережило людство впродовж своєї історії: космологічний, завданий Н. Коперником; біологічний, завданий Ч. Дарвіном, і психологічний, що його завдав він сам — фундатор психоаналізу.

Ці «удари» Б. Вербер тлумачить більш радикально, характеризуючи їх як *зневаження*, проте подає зміст перших двох фактично за першоджерелом: Н. Коперник довів, що Земля не центр Всесвіту, Ч. Дарвін дійшов висновку, що людина походить від мавпи, а відтак — теж тварина; тоді як третій — трансформує принциповим чином. З. Фрейд тлумачив психологічний удар як немож-

ливість людини бути господарем у власному домі, тобто у власній психіці, що, за великим рахунком, відбивало сутність психоаналітичної революції. Натомість Б. Вербер значно звужує його і, пов'язавши із найскандальнішою частиною психоаналізу — теорією сексуальності, відзначає, що більшість політичних демаршів чи художніх виявів людини визначає сексуальний потяг.

Подібними експліцитними «концептуальними відсиланнями» просякнуті майже всі твори письменника, які дають підстави говорити про, так би мовити, свідоме прагнення Б. Вербера до теоретико-практичного паритету. Підтвердженням нашого висновку є завершальний роман трилогії «Батько наших батьків» — «Сміх Циклопа», що в ньому митець продемонстрував неприховане бажання запропонувати авторську модель комічного, яка зумовила вельми своєрідний зміст і композиційну структуру його твору.

Цей роман існує фактично у трьох вимірах: історія комічного, що спонукає Б. Вербера до авторської інтерпретації визначних мистецьких здобутків та теоретичних проривів на його теренах; феномен анекдоту, як специфічний вияв комічного; і власне сюжетна лінія твору, що, формально ґрунтуючись на детективному началі — таємничій смерті/вбивстві відомого коміка Дарія Возняка на прізвисько Циклоп, за великим рахунком, акумулює в собі дві попередні. Таку складну композицію «Сміху Циклопа» Б. Вербер, вочевидь, вибудував шляхом відвертого моделювання двох блискучих концепцій — А. Бергсона та З. Фрейда, оприлюднених, відповідно, у працях «Сміх» і «Дотепність та її ставлення до позасвідомого», з якими, без перебільшення, ототожнюються найвизначніші теоретичні розвідки ХХ ст. у царині комічного.

Як відомо, сутність моделювання полягає у непрямому дослідженні «об'єктів пізнання, безпосереднє вивчення яких із певних причин неможливе, ускладнене, неефективне чи недоцільне», що, у свою чергу, актуалізує «дослідження їхніх моделей — предметних, знакових чи мислених систем, що відповідно відтворюють, імітують чи відображають певні характеристики <...> оригіналів» [3, 392]. У романі «Сміх Циклопа», на нашу думку, відбувається показовий процес використання загальнонаукового методу моделювання у практиці художньої творчості, адже безпосереднє «вивчення об'єкта», яким наразі виступає класична естетична категорія комічного, для Б. Вербера, вочевидь, є ускладненим, неефективним, недоцільним, а за великим рахунком —

і неможливим, зважаючи на той визначний прорив, що був реалізований у цьому напрямі А. Бергсоном і З. Фрейдом.

Відтак *теоретична складова*, яка є одним з чинників, що зумовлює паритетний характер орієнтирів французького письменника, реалізується у його романі шляхом моделювання/естетичного моделювання відповідних концептуальних напрацювань, тоді як *практичний вимір* — власне літературні пошуки Б. Вербера — пов'язаний із суто авторським — індивідуально-творчим началом, що його уможливив блискучий художній експеримент у сфері комічного, наслідком якого і став роман «Сміх Циклопа».

Серед епіграфів до роману відсутні висловлювання, які б належали А. Бергсонові та З. Фрейдю, хоча афористичність мислення була, як відомо, їм притаманна. Однак перший вислів, що його автором є Ф. Рабле: «Сміх властивий тільки людині», який Б. Вербер, за великим рахунком, робить камертоном свого твору, фактично суголосний одному із засадних та визначальних положень праці А. Бергсона «Сміх»: «Не існує комічного поза тим, що є власне *людським*» [1, 16]. При цьому філософ одразу ж чітко визначає головну мету своїх розвідок: «Вони менш стосуються комічного як такого, аніж місця, де слід його шукати» [1, 16].

Ця теза безпосередньо «працює» у романі на рівні «історико-естетичного» контексту, в якому письменник, поза сумнівом, почувается дуже впевнено, що у свою чергу відкриває дивовижні можливості для реалізації його фантазії у процесі сюжетобудування, формуючи самотутню атмосферу твору. Наприклад, оповідаючи про таємне товариство — Велику Ложу Сміху, до якої потрапляють його герої Лукреція та Ісідор, Б. Вербер описує так званий філософський куточок, що в ньому зібрані дослідження Аристотеля, Платона, Спінози, Декарта, Ніцше, в яких, так чи інакше, йдеться про феномен комічного та його похідні.

Проте особливе місце серед них посідає персоналія А. Бергсона і його визначне дослідження, фрагменти з якого не тільки досить часто виникають у тому чи іншому контексті роману, а й зрештою стають рушійною силою його основних подій. Зокрема, Б. Вербер безпосередньо цитує вислів видатного філософа, що закарбований на одній зі стін Великої Ложі Сміху: «Сміх — це протест життя проти невмолимих законів суспільства, що заважає йому самовиражатися» [2, 226]. Наразі письменник акцентує увагу на принциповому положенні А. Бергсона, яке є одним з ключових мотивів всього роману «Сміх Циклопа» і

стосується суспільного аспекту сміхової теорії філософа.

Зокрема, він чітко артикулює думку, що «комічного не відчуває той, хто відчуває себе ізольованим. <...> Скільки разів говорилося, що сміх глядача у театрі настільки гучніший, наскільки повнішою є зала» [1, 18]. Ця теза А. Бергсона безпосередньо втілюється Б. Вербером, фактично, з перших рядків його роману задля відтворення феноменального успіху, що супроводжував блискучого коміка Дарія Возняка–Циклопа: «Величезною залою паризької “Олімпії” ніби пробігає тремтіння. Тиша. І ось глядачі починають сміятися. Хвиля веселощів, потужна і округла, ніби гігантська бульбашка шампанського, нарощується, а потім розсипається дощем оплесків. <...> Публіка легендарної зали встає, овації збільшуються. <...> Зал не заспокоюється і реве: — Циклоп! Циклоп! Ще! Ще!» [2, 9].

Комічні шоу, що у романі виконують вельми важливу емоційно-психологічну функцію, кінець кінцем перетворюються на своєрідний моральний барометр певних суспільних прошарків, який демонструє динаміку їх страшної деградації, безпосереднім каталізатором якої стає сміх. Так Б. Вербер виразно описує, сказати б, офіційний конкурс коміків, сутність якого відбиває гасло, котре постійно скандує величезна кількість його шанувальників: «*Сміши чи йди геть!*».

Проте значно важливішу роль у творі виконує інший — підпільний конкурс, що, за великим рахунком, є жахливою трансформацією попереднього. Він так само збирає доволі багато глядачів і, перетворюючись на смертельний двобій між коміками, фактично пов'язаний із їхньою здатністю протистояти сміховій напрузі. Адже гаслом цього поєдинку, котре так само постійно скандує зала, стають слова: «*Сміши чи помри!*», що наразі не є метафорою, а цілком конкретним бажанням глядачів: «Вони жадають крові. Вони вимагають смерті за сміх» [2, 127].

Відтак художній експеримент Б. Вербера перетворюється на страшну моральну провокацію, коли апофеозом сміху врешті-решт стає смерть; експеримент, що, вочевидь, був стимульований відповідними ідеями А. Бергсона, котрого, знову наголосимо, письменник відверто визнає першим філософом, який «створив теорію сміху і гумору» [2, 365].

Цей «провокаційний підтекст» комічного і сміхової реакції, що відверто домінує у романі, безсумнівно, був пов'язаний з іще однією важливою складовою теорії А. Бергсона — *нечутли-*

вістю, «що звичайно супроводжує сміх. <...> Її природним оточенням є байдужість. Сміх не має більшого ворога, ніж емоції» [1, 17]. При цьому вчений чітко пояснює, про які саме емоції йдеться, наголошуючи, що «ми не могли б сміятися з особи, яка викликає наше співчуття або навіть прихильність: тоді слід бодай на мить забути про цю прихильність, позбутися співчуття» [1, 17]. Проте концептуальною кульмінацією означеної ідеї є висновок філософа: «комічне вимагає <...> для повноти своєї дії, дещо на зразок короточасної анестезії серця. Воно звертається до чистого розуму» [1, 18].

Цей аспект «сміхової моделі» А. Бергсона, вочевидь, стає потужним стимулюючим началом для Б. Вербера, зокрема, у фрагменті страшних спогадів Лукреції, коли «анестезія серця», як виявляється, може бути і не короточасною. Йдеться про жахливу садистичну історію, що трапилася з героїнею «Сміху Циклопа» у часи її перебування у притулку і була інспірована людиною, котру Лукреція щиро любила. Кульмінацією знущання над нею стає сміх усіх присутніх, які були свідками цього приниження, а для героїні твору виявляється рівноцінним смерті. Таким чином, Б. Вербер примушує її усвідомити сутності «сміхової індиферентності» та зробити висновок, що «справжня любов не смішна» [2, 258]. Отже, найбільш важливі «концептуальні акценти» А. Бергсона вочевидь стають своєрідним підґрунтям раціональної складової образної структури роману «Сміх Циклопа», стимулюючи його автора до яскравих емоційних проривів.

Наразі покажемо особливий наголос філософа на значенні вад людини, що їх він вважав можливим джерелом комічного і який, вочевидь, привертає увагу Б. Вербера. Передусім, ідеться про внутрішні — морально-психологічні вади, що визначають риси характеру людини: ревності, жадібності, скнарності тощо, які, на думку А. Бергсона, цілком природно трансформуються у площину комічного і стають потужним сміховим подразником.

Натомість, зовнішнім вадам, що часто-густо стимулюють вияв потворного, значно складніше співпрацювати з комічним, оскільки «певні потворства, — наголошував філософ, — мають сумну перевагу над іншими викликати сміх». Таким чином, хоча й імпліцитно, він відзначає певну роль етичного виміру, наголошуючи, що «смішним може стати будь-яке потворство, відтворене людиною без фізичних вад» [1, 31].

Цей концепт А. Бергсона доволі своєрідно «діє» у романі Б. Вербера, формуючи, так би

мовити, специфіку «комічного характеру» його, формально, головного героя Дарія Возняка — Циклопа. Адже, з одного боку, він акумулює в собі багато внутрішніх людських вад, що мають усі можливості трансформуватись у сферу комічного. Проте з другого — саме фізична вада — відсутність ока, що власне визначає прізвисько Дарія Возняка і має безпосередній зв'язок із потворним, перетворюється на своєрідну візитку комедійного актора, котрий «... підіймає чорну пов'язку і показує приховане у порожній очниці маленьке серденько з пластику, яке світиться. Глядачі у відповідь затуляють правою долонею праве око: це фірмовий жест шанувальників коміка» [2, 9].

Ще один принциповий вимір концепції А. Бергсона, що його не обходить Б. Вербер, стосується естетичного аспекту, а точніше — його фактичної відсутності у сміховій моделі вченого: «Сміх <...> не належить до чистої естетики, оскільки переслідує <...> мету корисну для загального удосконалення». Проте такий висновок для філософа все ж таки не є остаточним, адже сміх є природною похідною однієї з класичних естетичних категорій — комічного, що зумовлює показове уточнення А. Бергсона: «Але щось естетичне, — відзначає він, — присутнє, оскільки комічне виникає в певний момент, коли суспільство і людина, вивільнившись від турбот про самозбереження, починають розглядати себе як витвір мистецтва» [1, 29].

Це положення, вочевидь, відкрило не лише значні теоретичні, а й, сказати б, художні перспективи щодо його розвинення. Так, твердження А. Бергсона про можливість людини стати витвором мистецтва, на нашу думку, було однозначно прийняте і творчо реалізоване Е.-Е. Шміттом. Цей блискучий французький драматург і письменник, котрий, безперечно, є шанувальником свого великого співвітчизника, безпосередньо трансформовав його у свій роман, назва якого, у даному зв'язку, видається більш, ніж красномовною — «Коли я був витвором мистецтва».

Вочевидь, питання естетичного виміру сміху у концепції А. Бергсона вимагає відповідного осмислення, однак ми зупинимось лише на тому його аспекті, котрий стає предметом «відкритої інтерпретації» у романі Б. Вербера. Формально, проблема, що порушується філософом лежить, так би мовити, у класичному естетичному полі і стосується «мистецького досвіду» втілення комічного. Насамперед, А. Бергсон виокремлює визнані здобутки літературної творчості на цьому терені — романи Ф. Рабле та М. де Сервантеса і

драматургічні твори, передусім — Ж.-Б. Мольєра, Ж. Лабіша, Джерома К. Джерома та М. Гоголя.

Проте учений апелює до зразків мистецької інтерпретації комічного, насамперед, задля аналізу його ситуативного виміру, механізмів впливу, характерів, які врешті-решт і стають каталізаторами сміху. Однак проблема видової специфіки так чи інакше, але наявна у концептуальному полі А. Бергсона, що зрештою зумовлює виокремлення ним двох різновидів мистецтва — літератури та театру², що, цілком імовірно, спонукало і Б. Вербера торкнутися у «Сміху Циклопа» питання мистецького контексту комічного.

Вочевидь, один вид мистецтва — музичне, який згадується письменником у цьому зв'язку, не вважається в естетичній теорії пріоритетним щодо втілення комічного. Проте Б. Вербер, чи орієнтуючись на музикознавчий досвід, чи спираючись на власні «музичні враження», пропонує авторську інтерпретацію комічного виміру у музичному мистецтві: «... звучать “Гімнопедії” Еріка Саті. — Автор цієї музики був членом Великої Ложі Сміху. Ерік Саті — справжній геній... Так само, як і Дебюссі, Форе і Моцарт, найбільш знамениті композитори нашого “клубу”. Вони вивчали можливості викликати сміх за допомогою музики» [2, 342].

Проте так само як і А. Бергсон, Б. Вербер не обходить і, сказати б, класичний естетичний досвід інтерпретації комічного, що, зокрема, пов'язаний із його зворотним боком — трагічним. Цей трагікомічний ракурс доволі виразно вимальовується на сторінках «Сміху Циклопа» і, пропонує різноманітні варіанти його інтерпретації, вочевидь, визначає нові аспекти дослідження означеної проблеми.

Наприклад, до вже достатньо відпрацьованого в естетичній теорії вияву трагікомічного, який отримав назву «гумор повішеного», Б. Вербер додає ще одне визначення, що не дістало принаймні широкого застосування — «Comico Inferno» — «гумор пекла». І хоча письменник використовує його задля характеристики невдалих виявів комічного, образ, який навіює «гумор пекла», безпосередньо ототожнюється з «нетрадиційним» літературним досвідом втілення комічного, що спонукає до відповідних розмислів.

Так, у літературній ретроспекції комічного, Б. Вербер акцентує на подіях середини XV ст., виокремлюючи постать ватажка «безтурботних хлопців», що їхні розваги у «день блазнів» фактично межували з відвертим бунтарством. Цей ватажок був досить відомим злодієм: «Його схо-

пили, посадили у в'язницю Шатле, катували і вивнесли вирок до повішення. Очікуючи на смерть, він написав “Баладу про повішеного”»³ [2, 244]. Ім'я того злодія — Франсуа Війон. Проте наголос на цих «інфернальних фактах» з біографії поета потрібні Б. Верберові, аби ще більше загострити своє припущення щодо подальшої долі Ф. Війона, якому смертну кару замінили десятирічним вигнанням.

Оскільки більше жодних офіційних свідчень щодо його життя не збереглося, це відкрило перед Б. Вербером неабиякі можливості для припущень стосовно подальшої долі та подальших художніх пошуків Ф. Війона, зокрема — щодо експериментів на теренах комічного, результатом яких стала п'єса «Фарс про метра Патлена» («Адвокат Патлен»): «Ціла команда авторів допомагала Франсуа Війонові у створенні “комічного шедевра”. Новий твір <...> побачив світ у 1464 році, через рік після дивного звільнення Війона із в'язниці» [2, 245].

Прагнення Б. Вербера відтворити паритет трагічного і комічного у творчості Ф. Війона, вочевидь, викликає асоціації з відомою концепцією У. Еко, щодо існування другої частини «Поетики» Аристотеля, яка була присвячена феномену комедії і дістала широке оприлюднення і на теоретичному рівні, і у практичному вимірі його творчості — романі «Ім'я рози».

Проте потужний зв'язок трагічного і комічного, що передбачає зіставлення творів мистецтва відповідної спрямованості, актуалізує питання власне синтезу трагікомічного у творчості конкретного митця, яке декларується у різних контекстах «Сміху Циклопа». Наразі Б. Вербер знову, з одного боку, виступає інтерпретатором важливого положення А. Бергсона, що спрямоване у площину порівняльного аналізу специфіки трагічного і комічного характерів, проте з другого, — спираючись на конкретні факти, — у форматі «гіпотетичного психологізму»⁴ інтерпретує зустріч двох видатних французьких драматургів — П. Корнеля і Ж.-Б. Мольєра, апофеозом якої стає своєрідна сповідь видатного трагіка: «Вони вели розмову тривалий час у будинку Корнеля, і Мольєр почув дивну історію. Адвокат П'єр Корнель пристрасно любив комічний театр. Він написав вісім комедій, що не мали жодного успіху. Тоді він створив трагедію, яка стала його десятою п'єсою. І назвав її “Сід”» [2, 270].

За великим рахунком, весь текст твору Б. Вербера «провокує» зосередитися лише на «відкритій інтерпретації» бергсонівської концепції сміху. Зрештою, її аналізу й присвячена лівова частина

нашої статті, проте, хоча б коротко, ми вважаємо за потрібне прокоментувати ще одну визначну модель комічного та її похідну, що була виокремлена нами на початку. Йдеться про відому розвідку З. Фрейда «Дотепність та її ставлення до позасвідомого», засадні положення якої у романі «Сміх Циклопа» «фігурують» безпосередньо.

Безперечно, «домінування» постаті та ідей А. Бергсона у тексті «Сміху Циклопа» значною мірою було зумовлене, сказати б, «французьким чинником», що не міг не позначитися на концептуальних пріоритетах письменника. Однак ім'я З. Фрейда і його психоаналітична теорія, так само безпосередньо, фігурують у контексті роману Б. Вербера.

Так, його герої — Лукреція та Ісідор — дуже уважно вивчають «психоаналітичний вимір» жарту, ставлячись до фрейдівської концепції комічного з великою повагою та великою увагою: «Зігмунд Фрейд обожає збирати анекдоти. Він вважав, що сміх — це засіб <...> знизити внутрішній тиск. Він вважав, що гумор знімає заборони і звільнює приховані бажання...» [2, 383]. Б. Вербер навіть стисло перелічує основні прийоми анекдотів, які визначив у своїй праці віденський учений: невірний слід, алегорія, аналогія, підтекст, і, підкріплюючи їх конкретними прикладами, виступає «відкритим інтерпретатором» психоаналітичної концепції природи дотепності, що, на думку З. Фрейда, є одним із найпотужніших засобів дослідження позасвідомого.

У цьому зв'язку потрібно зазначити, що «Дотепність та її ставлення до позасвідомого» вийшла друком у 1905, тобто відстань між нею і працею А. Бергсона «Сміх» (1900) — п'ять років. При цьому З. Фрейд жодним чином не згадує її, хоча буквально з перших рядків праці демонструє «науковий політес» до своїх «концептуальних попередників»: «...небагато мислителів <...> цікавилися проблемами дотепності. Щоправда, серед осіб, які займалися дослідженням дотепності, є блискучі імена: <...> філософів Th. Vischer'a, Kuno Fischer'a і Th. Lippsa» [3, 175]. Водночас психоаналітик робить важливе уточнення: «... але у цих авторів тема дотепності стоїть на задньому плані, тоді як головний інтерес дослідження зосереджений на більш широкій і більш привабливій проблемі комічного» [3, 175].

Питання сміху і феномен дотепності, що досліджувалися А. Бергсоном і З. Фрейдом, за всієї своєї самодостатності та самоцінності, вочевидь, містилися у спільному концептуальному полі розуміння сутності комічного, що, власне, і актуалі-

зувало їх постановку. Отже, «ігнорування» віденським ученим теоретичного досвіду французького філософа, ймовірно, зумовлювалося обставинами виключно «мовного кордону», оскільки концептуально З. Фрейд навряд чи міг заперечити принциповий акцент А. Бергсона, за яким «комічне є *несвідомим*» [1, 27].

Взагалі, паралелі у цих двох працях є настільки показовими, що часто-густо сприймаються як теоретичне продовження одна одної, а відтак — ідеї З. Фрейда цілком природно наявні у романі Б. Вербера і набувають у ньому специфічної художньої інтерпретації.

Насамперед, потрібно ще раз відзначити своєрідність формотворення «Сміху Циклопа», однією з самостійних ліній якого є феномен анекдоту. Цей «анекдотичний блок» представляє власне репертуар Дарія Возняка, демонструючи різні рівні його дотепності, що її діапазон виявляється вкрай широким: від відвертої вульгарності до незаперечної вишуканості.

За великим рахунком, анекдоти, які систематизує у своєму творі Б. Вербер, відбивають різні аспекти техніки дотепності, що були фундаментально розглянуті З. Фрейдом у його праці. Зрештою, ця концепція, ймовірно, і стимулювала Б. Вербера визначити у романі ще один аспект похідної комічного і від «техніки дотепності» З. Фрейда, перейти до складної психологічної проблеми «механізму сміху», котру вивчає важливий персонаж твору — лікар-психіатр Катрін Скалез.

У методах своєї медичної практики вона досить своєрідно «використовує» потенціал сміху. Б. Вербер обирає формально опосередкований, проте — зрештою — вельми красномовний спосіб, аби артикулювати теоретико-практичні пріоритети своєї героїні, яка орієнтується на досвід трьох видатних учених — З. Фрейда, А. Адлера і А. Бергсона. Саме у такій послідовності їхні портрети розташовані на стіні її кабінету.

На засади класичного психоаналізу К. Скалез спирається тоді, коли прагне активізувати певні сублимаційні процеси у психіці людини, використовуючи сміх як потужний антидепресант: «... сміх — це перемога над нещастям. Якщо ти не смієшся, ти накопичуєш у собі негативні емоції» [2, 474].

Водночас лікарка враховує й інший — зворотний — варіант, що його зумовлює складне психічне захворювання — агеластія, яку колись пережила вона сама: «Ця хвороба проявляється по-різному. <...> У мене вона мала гостру форму, я абсолютно не зносила сміху. У мене поча-

лася алергія на гумор. <...> Психіатр сказав мені, що хронічна алегастія не лікується, але він <...> спробує допомогти мені новим методом — читанням трагедій» [2, 474].

Навряд чи метод, котрим лікують героїню «Сміху Циклопа», можна вважати новим, особливо якщо зважити на другого фігуранта у портретній галереї К. Скалез — А. Адлера — автора теорії компенсації та надкомпенсації. Наразі відзначимо, що у тексті роману ім'я вченого подається як Александр, тоді як насправді він — Альфред Адлер, а отже, вочевидь, маємо справу з технічною помилкою, оскільки сюжетний контекст твору свідчить, що йдеться саме про його вчення.

Терапевтичні дії, що їх стимулює теорія А. Адлера, як відомо, пов'язані із віднайденням компенсаційних механізмів, спрямованих на лікування певного психічного захворювання. І проблему своєї героїні Б. Вербер вирішує суперкласичним шляхом, так би мовити, транспонує у сферу її професійної діяльності: «Мій психіатр не тільки навчив мене жити з моєю проблемою, він почав навчати мене основам медицини. Він вважав, що, дізнавшись, як функціонує мозок, я зможу сама собі допомогти» [2, 474].

Таким чином, у сюжетній лінії роману, що пов'язана з образом лікаря Катрін Скалез, домінантною є акцентуація на психоаналітичному і компенсаційному вимірі феномена сміху, тоді як бергсонівський аспект, що, сказати б, позбавлений практично-терапевтивного начала, посідає тільки третю сходинку в ієрархії її пріоритетів. Проте, хоча і побіжно, героїня все ж таки торкається його і, вивчаючи «механізми сміху», безпосередньо цитує одне з фундаментальних положень теорії французького філософа, наголошуючи: «Анрі Бергсон вважав, що сміх — “це механіка, що діє у живому організмі”» [2, 185].

Причина, яка примушує Б. Вербера змінити концептуальні акценти майже у фіналі роману, спричинена розв'язанням його детективної складової, що у її вирішенні, за задумом письменника, має допомогти психоаналітичний вимір. Наразі маємо на увазі той його аспект, який пов'язаний із проблемою психології буденного життя — важливим доказом особливої ролі позасвідомого у психіці людини. Передусім, ідеться про ту її частину, що стосується обмовок і досить своєрідно «спрацьовує» на рівні назви твору — «Сміх Циклопа».

Можна припустити, що наразі Б. Вербер вдався до свідомої провокації, яку, ймовірно, інспірувало позасвідоме письменника. Адже вимовляючи назву роману «СМІХ ЦИКЛОПА», читач мусить

бути дуже уважним, оскільки мимоволі може потрапити у пастку обмовки і назвати твір Б. Вербера «СМЕРТЬ ЦИКЛОПА», що, за великим рахунком, не є суттєвим, оскільки відповідає змістовній сутності роману.

Отже, вихід у концептуальне поле А. Бергсона і З. Фрейда письменник здійснює фактично протягом усього твору, проте наразі можна лише пожалкувати, що Б. Вербер не є прихильником прийому самоаналізу, який у певний період своєї творчості почав застосовувати Е.-Е. Шмітт, розповідаючи, зокрема, у форматі післямови про свою роботу над циклом новел «Концерт “Пам'яті Янгола”».

Якби Б. Вербер використав таку практику, він, вочевидь, задовольнив би наш інтерес щодо одного, проте вельми принципового, питання: чому у тексті роману безпосередньо «присутні» імена А. Бергсона і З. Фрейда і відверто ігнорується ім'я Ж. Батая? Адже вся історія Дарія Возняка, і до його смерті, і після неї, фактично підпорядкована розкриттю великої таємниці, що пов'язана із «Жартом, який вбиває».

Зв'язок феномена комічного, але, передусім, явища сміху із руйнівним началом, що зумовлює процес деморалізації, перекреслення загальнолюдських цінностей, а зрештою — призводить до актуалізації проблем потворного, жахливого, зла, злочину та смерті, є основою трансгресивної теорії Ж. Батая і лейтмотивом твору Б. Вербера: «У тебе коли-небудь був приступ неконтрольованого сміху? — запитують головну героїню твору. — Судомо зводить боки, живіт, горло <...> у тебе починається задуха!.. Померти від сміху? Який жах» [2, 30].

Зв'язок сміху та смерті є домінантним у детективній лінії роману, що її визначав і дав поштовх для подальшого розвитку образ Циклопа: «... на стінах у визолочених рамах висять портрети диктаторів, світлини атомних вибухів, катастроф, аварій. Всі з однаковим підписом: “Вам це видається смішним?” — і автографом Дарія» [2, 53]. Проте у певних контекстах твору цей зв'язок подається Б. Вербером і як історичний факт, що ще більше загострює макабричний вимір «Сміху Циклопа»: «Грецький художник Зевксис помер від кататонії, що виникла внаслідок реготу. Він сміявся над власною картиною, на якій було зображено дуже потворну жінку. Ентоні Троллоп помер від сміху, коли читав роман Френсиса Енстея “Напаки”» [2, 387].

Вочевидь, фактичне ототожнення Б. Вербером сміху і смерті в образній системі його твору спонукає звернення до відомої концепції Ж. Батая. Проте наші прагнення гамує, по-перше, регламент

статті, а по-друге — демонстративне відсторонення письменника від батаєвської теорії, що, зважаючи на його відвертість стосовно впливу моделей комічного А. Бергсона і З. Фрейда, імовірно, було зумовлено і об'єктивними, і суб'єктивними обставинами. Однак їх Б. Вербер з якихось причин не розкриває. Що ж, перефразувавши афоризм ще одного блискучого репрезентанта комічного — О. Вайльда, скажемо: врешті-решт — кожна людина має право на недомовленість...

¹ Це визначення у своїх розвідках ми ще не використовували, зазвичай оперуючи відомим терміном Т. Манна — «інтелектуальний роман». Проте відповідні пошуки на теренах літератури, що відбувалися й у площині, так би мовити, малих форм — в оповіданнях, новелах, повістях та ін., на нашу думку, дають підстави до запровадження визначення «інтелектуальна проза».

² Показово, що дослідження комічного на теренах театру А. Бергсон розпочинає з Гіньоля.

³ «Творчу сублимацію», що її зумовили «кримінальні обставини» життя Ф. Війона, через два століття фактично віддзеркалили художні пошуки маркіза Де Сада, котрий, перебуваючи під домокловим мечем

смертної кари, написав свою відому п'єсу «Діалог між священиком і померлим».

⁴ Це визначення ми вже застосовували у деяких своїх розвідках, коли аналізували специфіку художніх експериментів, що відбувалися в літературі та кінематографі, — «Коли Ніцше плакав» І. Ялом, «Остаточна реальність» В. Зон, «Марта Фрейд» Н. Розен, «Безславні покидьки» К. Тарантіно.

⁵ Ми не володіємо інформацією щодо твору Френсиса Енстєя: чи існує він насправді, чи є породженням фантазії Б. Вербера, проте його назва мимоволі викликає асоціації з назвою відомого роману Ж. Гюїсманса «Навпаки».

Джерела та література

1. Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного / А. Бергсон. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 1994. — 164.
2. Вербер Б. Сміх Циклопа / Б. Вербер. — М. : РИПОЛ класик, 2015. — 512 с.
3. Філософський енциклопедичний словник. — К. : Абрис, 2002. — С. 655–656.
4. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Зигмунт Фрейд // «Я» и «Оно» : сб. научн. ст. — Тбилиси : Мерани, 1991. — С. 175–406.