

Суворова Л. К.

*кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри педагогічних технологій
та мовної підготовки
Державного університету «Житомирська політехніка»
м. Житомир, Україна*

ВІЙНА ЯК АПОКАЛІПТИЧНИЙ КАТАЛІЗАТОР ЕТЮДУ ТОСІО УДО «ПЕРШЕ КОХАННЯ»

Деструктивний характер концепту війни переважно втілюється через певний екзистенційний досвід, який продукує не лише видимі руйнування та прояв світосприйнятних потрясінь, а й призводить до зміщень у сфері цінностей – аксіологічних зсувів. Сюжетна канва постає своєрідним «документом доби, оскільки в ній відбивається воєнна дійсність» [2], а звичні для певної епохи картини життя мисляться як «початок легенди» [1, с. 93].

Новелістика Тосіо Удо, представлена у збірці японської малої прози «Хо́да у похмурий день», презентує читачеві не лише окрему долю, вихоплену з історичної хроніки війни, а й висвітлює покровоко-наслідковий руйнівний характер постапокаліптичної дійсності. Символічний етюд «Перше кохання» оприявнює перед читачем діалектичну єдність концептів еросу й танатосу. Найбільш означена інтерпретація цих понять зводиться до того, що під еросом розуміється життєствердна сила, певна вітальна енергія (любові, еротичного потягу); натомість танатос уособлює механізми руйнівного характеру [4] (смерть, розпад, війну, катастрофу, травматизм, апокаліптизм, хворобу і навіть мобілізацію як трагічне, буттєве приречення).

Оповідь у творі ведеться від імені першої особи – юнака, який покидає навчання у коледжі і приїздить до містечка Дайрен, очікуючи на отримання повістки. Мобілізаційні заходи усвідомлюються ним як неминуча, проте раціонально розцінена жертва. Така модифікація зображуваного диктує в душі персонажа проживання стану роздвоєння, розполовинення між бути вдома і бути на війні – просторі, онтологічно протиставленому освоєному, звично-буденному світові. Хтонічний топос рідного та зображена у ньому атрибутика наповнюють хлопця життєствердною енергією та вірою у краще. Вітаїзм зображуваного як механізм самозахисту та самозаперечення можливої смерті увиразнюється завдяки образу розквітлої акації; біле, цнотливе цвітіння якої

розливало «солодкий, мов дурман, аромат» [3]. Та враз романтичне світоспоглядання уривається рецептором душевного болю, адже раціональне усвідомлення того, що скоро твоє життя кардинально зміниться, прискорює проживання межового – «лімінальної зони танатосу» [6, с. 672].

Тверезе розуміння щоденного ризику і заодно проживання неминучості смерті програмують юнака на деструктивні роздуми. Руйнування вітальної сили герой намагається зберегти через поривання у дитинство і теплі спогади: кордоцентричні переживання тісно переплітаються із образом Тійо – подруги дитинства, яка з відкритою формою туберкульозу легенів наразі перебуває у лікарні. Страх перед можливою смертю нівелюється у свідомості юнака ще з того моменту, як він беззаперечно і рішуче прагне піти навідати смертельно хвору дівчину, хоча «усі боялися та уникали контакту із хворими на туберкульоз <...>» [3]. Він розумів, що «обоє позбавлені шансу на майбутнє»; рефлексії проминальності буття замінюються проживанням життєдайних миттєвостей тут-і-зараз, тому що «таке побачення хоча б на коротку мить зігріє нас проблиском надії» [3].

Концепт війни оприявнює деструктивну сутність доволі широко; його смислово-асоціативна семантика прочитується у доволі значних межах просторових координат: від мобілізаційної кампанії (юнак – фронт – смерть) до невиліковної хвороби (дівчина – лікарня – відкрита форма туберкульозу – смерть). Обидва персонажі перебувають на війні – кожен на своїй: «Топос війни <...> не має локального обмеження, географічних рамок, він абсорбує увесь простір людської екзистенції, поглинає усі життєдайні обшири, дегуманізує світ й провокує масштабну кризу людства» [6]. Ерос стає отією невидимою силою, яка, попри невідворотність, намагається відтіснити апокаліптичні настрої і зблизити героїв у їхній спільній трагедії, об'єднати у спільному фініші – смерті, про яку Тійо в останній зустрічі сказала: «Яка ж смерть багатоліка» [3]. Невідворотне як багатоголова гідра приглушує час, стискає його на рівні тексту (місяць – тиждень – три дні). Натомість з кожним повторним візитом юнака до хворої дівчини відбувається наростання почуттів, яке тільки згущує емоційність зображуваного, психологічно стискає композиційні рамки аж до настання кульмінаційного моменту – прощання.

Композиційна структура твору асоціюється зі сходженням на Голгофу. Кожен візит у палату до хворої дівчини – це не лише ініціальний крок, це самопрощання і водночас посилення духовного та інтуїтивного зв'язків між обома, приреченими на смерть, людьми. Контакт між персонажами вибудовується градаційно: під час першого візиту був лише короткотривалий обмін поглядом, під час другого –

тривале розглядання обличчя (німа, внутрішня розмова, невербальна комунікація) і лише під час останньої, третьої зустрічі, взаємодія вербалізувалась, акустично і візуально оформилась.

Палата, де лежала хвора, щоразу постає тим топосним осередком, яке наближає долі персонажів до невідворотності трагічного. Автор вдається до гри з кольором. Під час першого візиту (найбільш віддаленого від точки прощання як неминучості) колористика варіативна: «бліде обличчя», «довге чорне волосся», «літнє кімоно з темно-синіми квітами на білому тлі», «багряні пелюстки» [3]. Експресія невідворотності смерті увиразнена образом розквітлої герані, яка символічно асоціюється з пролотою кров'ю – симптомом смерті, анатомічною рідиною, яка циркулює життя і проливання якої загрожує гибеллю. Не випадково у свідомості юнака опалі пелюстки асоціювалися саме з нею, адже мученицькі страждання дівчини алюзійно торкаються історії про смерть Спасителя, а опалі пелюстки нагадують свого роду краплі крові на жертвовнику. За слушним спостереженням С. Хороба, така палітра кольорів – від білого до червоного увиразнює концепцію «таємничості, віри у потойбічне життя» [5].

Рухаючись по тексті, варто відзначити, що з поступовим наближенням до граничної лінії між буттям і небуттям відбувається своєрідне вицвітання кольорової гами: від варіативно-багатої в кольорі до сліпучо-білого: «Поверх ковдри було накинуто біле покривало. Ліжко, простирадло, наволочка, обличчя дівчини, ступні ніг, лікарняна стіна – усе було білого кольору. Ця суцільна білизна створювала враження не так чистоти, як мерзеної мертвотності. У ній було навіть щось гнітюче. Але яка це була білизна! Крізь прозорий, з блакитним відтінком шкіряний покрив проступала холодна білизна снігу» [3]. Така кольористична фактура тексту слугує його композиційним стрижнем, додатковим маркером метафоризації та епітезації трагічного.

Апокаліптична дійсність воєнного часу демонструє постійне протистояння вітаїстичного (юності, надії, кохання) та руйнівного (гибелі, хвороби, прощання, смерті). Крізь власні художні рефлексії автор в особі оповідача-героя намагається розкрити себе не лише як свідка воєнного лихоліття, а як вдалого колекціонера вражень, розкриваючи свій світ філософії війни.

Список використаних джерел:

1. Жигун С. Лабіринти і горизонти українського неореалізму : монографія. К., 2015, 400 с.
2. Стеф'юк І. Перша світова війна як суспільна норма та суспільна аномалія (філософський та літературознавчий аспекти). *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. 2013. Вип. 655/666. С. 21.

3. Тосіо Удо Перше кохання. *Збірник новел «Хода у похмурий день»*. URL: http://hirosima.scepsis.net/library/lib_32.html (дата звернення: 18.11.2022).

4. Фрейд З. Я і Воно / пер. з нім. В.Ф. Полянського. М.: МПО «Меттем», 1990. С. 36.

5. Хороб С. Хороб С. Апокаліптичні ремінісценції в новелістиці В. Стефаника (Функціонування есхатологічного напрямку). *Слово – образ – форма: У пошуках художності: (Літературознавчі статті і дослідження)*. Івано-Франківськ, 2000. С. 64.

6. Швець А. Жінка з хистом Аріадни: Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах: монографія / Інститут Івана Франка НАН України; Лекторій СУА з жіночих студій УКУ; ВГО «Союз Українок». Львів, 2018. 752 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-288-6-21>

Фесенко Г. Г.

*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри історії і культурології
Харківського національного університету міського господарства
імені О. М. Бекетова
м. Харків, Україна*

НАНКІН: ЕСТЕТИКА ПАМ'ЯТІ МІСТА ПРО ЖЕРТВ ЯПОНСЬКО-КИТАЙСЬКОЇ ВІЙНИ (1937–1945)

В офіційній національній пам'яті КНР про японсько-китайську війну (1937–1945) є трагічна подія, що отримала назву «Нанкінська різанина». 13 грудня 1937 р. японська армія, захопивши Нанкін, тодішню столицю Китайської Республіки, вчинила численні звірства, включаючи згвалтування, підпали, грабунки, масові страти та тортури. За оцінками КНР, було жорстоко вбито близько 300 000 мирних жителів і військовополонених [1]. У 1985 р., за ініціативи муніципалітету Нанкіна, було побудовано «Меморіальний зал співвітчизників, жертв різанини японськими загарбниками в Нанкіні» [2]. Меморіальний зал включав основний експозиційний зал і упорядкований цвинтар на місці масових вбивств, де «японська армія вбила місто» [3]. Отже, вшанування жертв цієї трагедії постає як продовження пам'яті міста.

Будівництво цього меморіального залу пояснюється дослідниками не тільки бажанням міста зберегти свою пам'ять, а й змінами ідеологічних акцентів в офіційній політиці пам'яті КНР про «війну Опору». Погляд на