

АВТОРСЬКИЙ АНІМАЛІЗМ РОМАНУ «МАУС» В. ШПІГЕЛЬМАНА

Горбач Н. В.

*кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української літератури
Запорізький національний університет
вул. Жуковського, 66, Запоріжжя, Україна
orcid.org/0000-0001-7743-9845
horbachnathalia@gmail.com*

Ключові слова: *комікс,
історія, Голокост, анімалізм,
образ, травма.*

У статті проаналізовано твір А. Шпігельмана «Маус» крізь призму створених автором анімалістичних образів для номінації персонажів різних національностей. Розглянуто спроби художнього розроблення теми Голокосту засобами коміксу й використання тваринних образів для її реалізації, що існували до появи «Мауса». Але наголошено, що саме А. Шпігельману вдалося змінити уявлення широких кіл читачів про недоречність коміксної та зооморфної інтерпретацій цієї теми.

Увага в дослідженні приділена як центральній метафорі Голокосту, утіленій в образах мишей і котів, що підкреслювала антагонізм євреїв та німців, так і семантиці тваринних образів, які уособлюють поляків, французів, американців, шведів, британців, ромів тощо. Наголошено, що джерелом цієї метафори стала антисемітська пропаганда націонал-соціалістів, тоді як інші образи будуються на глибоко суб'єктивних асоціативно-семантичних зв'язках. Мета дослідження – аналіз специфіки творення анімалістичних образів представників різних народів – зумовлена відсутністю належного висвітлення саме цього аспекту, що найчастіше обмежується відсилками до традиційної семантики тваринних образів.

Окремо вказано на суб'єктивність автора під час зображення поляків, де ним використано образ, що використовувався як лайка не лише німецькою пропагандою, а й у проблемних польсько-єврейських взаєминах. Уважаємо, що до цього призвело ігнорування історичного контексту й травматичного досвіду поляків як однієї з груп, що зазнала гніту нацизму.

Вибір тваринних образів, здійснений А. Шпігельманом у коміксі «Маус», демонструє не лише антагонізм, заснований на негативних міжнаціональних стереотипах та упередженнях, а й можливість мирного співіснування представників різних національностей. Проте проблематичні асоціації, пов'язані з образом поляків у творі, що підкреслюються зверхнім ставленням до них персонажів-мишей і самого автора, можуть бути свідченням, на нашу думку, до кінця не усвідомленого, за давнього власного травматичного досвіду А. Шпігельмана як представника другого покоління – покоління дітей тих, хто пережив Голокост.

AUTHOR'S ANIMALISM OF THE NOVEL «MAUS» BY A. SPIEGELMAN

Horbach N. V.

*Candidate of Philology Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Ukrainian Literature
Zaporizhzhia National University
Zhukovskoho str., 66, Zaporizhzhia, Ukraine
orcid.org/0000-0001-7743-9845
horbachnathalia@gmail.com*

Key words: *comics, history,
Holocaust, animalism, image,
trauma.*

The article analyses the work of A. Spiegelman «Maus» through the prism of animalistic images created by the author for the nomination of characters of different nationalities. The attempts of artistic development of the Holocaust theme by means of comics and the use of animal images for its implementation that had existed before the emergence of «Maus» were considered. However, it is emphasised that it was A. Spiegelman who managed to change the perception of the general public about the inappropriateness of comics and zoomorphic interpretations of this topic.

Attention in the study is paid to both the central metaphor of the Holocaust, embodied in the images of mice and cats, which emphasised the antagonism between Jews and Germans, and the semantics of animal images that personify Poles, French, Americans, Swedes, British, Roma, etc. It was emphasised that the source of this metaphor was the anti-Semitic propaganda of the National Socialists, while other images are based on deeply subjective associative and semantic connections. The purpose of the study – analysis of the specifics of the creation of animalistic images of representatives of different nations – is conditioned to the lack of proper coverage of this aspect, which is often limited to references to the traditional semantics of animal images.

The subjectivity of the author's depiction of Poles are separately indicated, where he used an image that was used as a slur against them not only by German propaganda, but also in problematic Polish-Jewish relations. We believe that this was caused due to ignoring the historical context and the traumatic experience of Poles as one of the groups that suffered from Nazi oppression.

The choice of animal images made by A. Spiegelman in the comics «Maus» demonstrates not only antagonism based on negative interethnic stereotypes and prejudices, but also the possibility of peaceful coexistence of representatives of different nationalities. However, the problematic associations related to the image of Poles in the work, emphasised by the arrogant attitude of the mice characters and the author himself, may be evidence, in our opinion, of A. Spiegelman's own traumatic experience, not fully realised, neglected as a representative of the second generation – the generation of children of Holocaust survivors.

Постановка проблеми. За історію побутування коміксів відбулася низка різномірних трансформацій, пов'язаних із ними. Передусім, дефініційних – від *histoires en images* (історії в картинках), *récits illustrés* (ілюстровані оповідання), *films dessinés* (мальовані фільми), що вживалися на позначення жанру спершу, до утвердження термінів *comics* (комікс), *graphic novel* (графічний роман) та низки національних відповідників, особливо у країнах із

розвиненою індустрією мальованих історій, тощо. Упродовж кількох століть існування, починаючи від протокоміксів, змінювалася і цільова аудиторія цього медіа – від дорослих читачів із часу появи до дитячого та підліткового середовища на початку ХХ ст. і, врешті, повернення до дорослого читацького кола в 1960-х роках. Тоді ж, нарешті, зазнала змін й академічна привабливість коміксу, який після тривалого ігнорування потрапив у поле зору дослідників.

У коміксі як одному з різновидів «послідовного мистецтва» [5, с. 5] закладене тяжіння до передачі історичних подій. Але остаточно шлях історичній тематиці до коміксу проклало успішне відображення минулого засобами візуального нарративу в «Історії людства» (1921), написаній для дітей і проілюстрованій американським істориком та письменником Хендріком Віллемом Ван Луном. Сьогодні тематика коміксних репрезентацій надзвичайно розмаїта, але історія залишається на ключових позиціях.

Комікс попри орієнтацію на розважальність відгукувався й на складні, драматичні події, серед яких війна не стала винятком. Свого часу набула популярності політична карикатура англійця Вільяма Хаселдена на німецького кайзера Вільгельма та його сина, яка у вигляді comic strips друкувалася в Daily Mirror, а 1915 р. була випущена окремою книгою «Сумні пригоди великого і маленького Віллі». У роки Другої світової війни одними з найвідоміших стали твори Білла Молдіна, що підкреслювали абсурдність війни. Його герої – рядові американської армії Віллі і Джо – зі шпальт дивізійної газети перекочували на сторінки книги «На фронті» (1945). Популярними стали й друковані в армійській пресі солдатські фронтіві замальовки американців Ірвінга Девіда Брегера про пригоди свого тезки-сержанта, комічні історії Діка Вайнгерта, героєм яких був далекий від образу ідеального вояка Губерт, чи Джорджа Бейкера про злигодні новобранця.

Починаючи із 70-х років ХХ ст. в поле зору коміксів потрапляє все більше актуальних політичних та соціальних тем: військові конфлікти, техногенні катастрофи, алкоголізм, наркотики. Наприклад, комікс «Босоногий Ген» (1973–1974) Кейдзі Накадзави розповідав про життя в Хіросімі до та після атомного бомбардування, а книги «Палестина» (1993–1995) Джо Сакко чи «Персеполіс» (2000–2003) Марджан Сатрапі описували конфлікти на Близькому Сході; темою книги Емманюеля Лепажя «Одна весна в Чорнобилі» (2008) стала сумнозвісна аварія на ЧАЕС, а в основі «Українського зошита» (2010) Ігора Тувері – спогади чотирьох очевидців Голодомору тощо. Ці та інші твори, в основі яких лежать автобіографічні нарративи авторів чи їхніх родин, свідчення учасників або очевидців важливих сторінок минулого, стають засобом художньої адаптації та медійним посередником у репрезентації травматичних подій. Це призводить до розриву жанру з настановою на комічне відображення подій, ситуацій, характерів. Тож комікс уже не асоціюється з невибагливим комічним жанром, хоча в історіографії і продовжуються дискусії щодо легітимності коміксної інтерпретації тих чи тих подій минулого, які нібито вимагають

більш доречного та узвичаєного інструментарію високих жанрів.

Одна з таких трагічних подій – знищення європейських євреїв під час Другої світової війни. Серед творів, котрі змогли змінити уявлення читачів про табуйоване і ритуалізоване зображення Голокосту як гуманітарної катастрофи людства, став «Маус» Арта Шпігельмана¹.

Поряд із нетрадиційною жанровою формою, вибраною для розповіді про Голокост, потрібним нарративом, роботою з усною історією, проблемою пам'яті в її міжпоколіннєвій ретрансляції, травмою Голокосту тощо, новаторським у книзі А. Шпігельмана стало і використання зооморфних образів для позначення персонажів різних національностей. Євреї, німці, поляки, французи, американці, шведи, британці, роми в коміксі мають тіла людей і обличчя тварин: мишей, котів, свиней, жаб, собак, оленів, риб та нічних метеликів відповідно. У публікаціях, присвячених «Маусу», увага дослідників найчастіше зосереджується на євреях та німцях, а пояснення інших зооморфних найменувань обмежується відсилками до традиційної символіки чи семантичного поля тотемних істот (дослідження О. Бежан, О. Довгополової, А.-М. Гаврили, Дж. Кінкейда, С. Колара, Л. Крюгера, Т.-М. Мунк, Г. Шапіро, К. Шора, Дж.Е. Янга та ін.). Хоча очевидно, що авторський анімалізм таким тлумаченням не піддається.

Отже, метою цього дослідження стане аналіз специфіки творення анімалістичних образів для номінації не лише євреїв та німців, а й представників інших національностей, котрі не відповідають традиційній символіці і потребують додаткових пояснень.

Виклад основного матеріалу. «Маус» представив читачам історію Владека Шпігельмана – польського єврея, який разом із дружиною Анею пройшов через гетто, Аушвіц і після завершення війни переїхав у Квінс, Нью-Йорк. Власну історію порятунку під час Голокосту він розповідає своєму другому синові Арту (перший син став жертвою «вирішення єврейського питання» ще на початку війни). Розповідь Арта про батьків – це не лише намагання співвіднести усноісторичні свідчення з документами, візуальними джерелами, історичними дослідженнями, свідченнями інших учасників, які були йому відомі, а й спроба усвідомити власну роль у цій історії, узгодити минуле з теперішнім. Народжений після Голокосту, Арт

¹ «Маус» А. Шпігельмана нерідко називають першим коміксом про Голокост, хоча піонером у розробленні цієї теми засобами креолізованого тексту став 8-сторінковий твір «Вища раса» (Master Race) Бернарда Кріпштайна, Вільяма Гейнса та Ела Фельдштейна, виданий в США 1955 р. У ньому описано повсюдне зустріч нацистського воєнного злочинця – колишнього охоронця концтабору Берген-Бельзен та в'язня, котрому пощастило вижити там.

усе одно стає його жертвою, живучи з почуттям провини за болісний досвід батьків, самогубство матері, загибель брата, складні взаємини з батьком тощо. Смугастий одяг в'язня, у якому Артї-дитина постає у вставній повісті «В'язень планети Ад: історія хвороби», є символом психологічної травми Голокосту, котру покоління дітей успадкувало від батьків.

Твір з'явився понад три десятки років тому: перша його частина із шести глав вийшла друком 1986 р., а друга, що містила п'ять глав, – 1991 р. Сьогодні книга видрукувана кількома десятками мов, хоча її вихід в окремих країнах був пов'язаний із певними труднощами (наприклад, у Німеччині втручання Міністерства культури викликало розміщення свастики на обкладинці книги, у Польщі заперечення видавців викликав зооморфний образ, у якому представлено поляків; для ізраїльського видання автор змушений був перемалювати головний убір одного з другорядних персонажів, який був членом єврейської поліції, «одягнувши» на нього традиційний капелюх замість поліцейського, тощо).

Як згадував письменник, образи мишей і котів він хотів використати як метафору взаємин білих та темношкірих американців у коміксі для альманаху *Funny Animals*, проте незнання матеріалу й небажання повторити расистські стереотипи змусили його відмовитися від задуму. Проте ця метафора виявилася придатною для передачі власної родинної історії.

Уподібнення персонажів до образів тварин – це не зниження чи спрощення культурної репрезентації Голокосту, а руйнування стереотипів нацистської ідеології, метою якої була дегуманізація жертви. Автор знаходить історичні аналогії – розлюднення японців у роки Другої світової війни, яке закінчилося ядерним бомбардуванням, чи тутсі в Руанді, що стало причиною геноциду, під час якого в день вбивали близько 10 тис представників цього народу. А. Шпігельман, спираючись не лише на усну історію власного батька, а й на інші доступні йому матеріали про Голокост, неодноразово стикався з тим, що нацистська пропаганда, наприклад через політичний плакат [див.: 3, с. 114–117], формувала негативний образ єврея як загрозу Третьюму рейху, наділяючи його інфернальними рисами, зображуючи у вигляді отруйного гриба чи зооморфних образів пацюків, мишей, кажанів тощо. «Це дало мені зрозуміти, – наголошує коміксист, – що ця дегуманізація була в самому серці проекту вбивства. Насправді Циклон Б, газ, який використовувався в Освенцимі та інших місцях як убивчий агент, був пестицидом, виготовленим для знищення шкідників, таких як блохи та плотва... Думка про євреїв як про токсичних, про носіїв хвороб, про небезпечних недолюд-

ських створінь була необхідною передумовою для вбивства моєї родини» [3, с. 115].

Відсилання автора до антисемітських наративів нацизму відбувається на рівні епіграфів як позатекстових елементів твору, що розширюють кордони авторського тексту шляхом уведення неавторської точки зору та залучення контекстів, з яких епіграфи узяті. Першій частині твору «Батько кривавить історією», у якій Владек розповідає народженому вже після Другої світової війни синові історію їхньої родини із середини 1930-х до зими 1944 р., передують відомі слова Гітлера з книги «Моя боротьба»: «Євреї – це, без сумніву, раса, але вони не люди» [1, с. 10]. Епіграфом до другої частини «І тут мій клопіт починається» взяті рядки з німецької газети середини 1930-х років: «Міккі-Маус – найжалюгідніший ідеал з усіх, які будь-коли з'являлися... Брудні шкідники, які бабраються у смітті, й найбільші переносники бактерій у тваринному світі не можуть бути ідеальним типом тварини... Геть єврейську наругу над людьми! Геть Міккі-Мауса! Носи Свастику!» [1, с. 164]. Як бачимо, вибрані А. Шпігельманом епіграфи не лише засвідчують розлюднення образу представників єврейської нації, а й зв'язки персонажів твору з діснеєвським героєм, що викликав гнів пропаганди.

Популярність Міккі Мауса в Третьюму рейху припала на час, коли там запроваджувалася сувора цензура на мистецтво: право на існування отримували лише ті твори і митці, які були схвалені державною і партійною системами, були здатні надихати, закликати до подвигів, підносити дух німецького народу. Те ж, що оголошувалося чужорідним арійській расі (а сюди потрапляло все некласичне, авангардне, нонконформістське мистецтво – цілі мистецькі спільноти і напрями в живописі, скульптурі, музиці, кінематографі), могло розраховувати лише на виставки так званого «дегенеративного мистецтва». У категорію неблагонадійних митців, від яких житель Третьюго рейху міг набратися небажаних культурних впливів, потрапляли особи єврейського походження. За словами Герхарда Вайбнера, дослідника історії Другої світової війни, діяльність Волта Діснея, була заборонена в Німеччині саме через його нібито єврейське походження [10, с. 65]. Окрім того, стрімко зростаюча популярність діснеєвського мультиплікаційного персонажа суперечила сконструйованому антисемітською пропагандою негативному образу представника єврейства, що поставав у подібних зооморфних образах. Тож, незважаючи на те що 1935 р. Лігою Націй Міккі Маус був оголошений символом світового послання доброї волі, у Німеччині показ мультфільмів про нього був заборонений [11, с. 60]. Проте образ Міккі Мауса й далі не тільки

користувався популярністю, а й залишався частиною повсякденної культури: ужиткових речей, листівок, дитячих іграшок, коміксів тощо, принаймні до 1941 р., коли США вступили у війну й улюблений німцями мультиплікаційний персонаж виказав ворожість до Німеччини.

Слід зазначити, що «Маус» Арта Шпігельмана мав попередників, у яких під час відтворення подій війни та Голокосту використовувалися образи тварин як данина анімалістично-алегоричній літературній традиції середньовічних фавлю, байок Лафонтена чи «Сцен приватного та публічного життя тварин» з ілюстраціями Гранвіля. Наприклад, комікс Едмона-Франсуа Кальво «Звір мертвий» (1944–1945), створений за сценарієм Віктора Дансетта й Жака Циммермана, представників різних націй уподібнював до образів тваринного світу, тому німці показані вовками, французи – кроликами, італійці – гієнами, японці – мавпами, росіяни – ведмедями, бельгійці – левами, американці – бізонами тощо. А головні, як позитивні, так і негативні, історичні персонажі у творі зазнали індивідуальних бестіарних утілень: якщо очільник антигітлерівського руху Шарль де Голль постав у образі лелеки, то соратники Гітлера Геринг і Гімлер – свині та скунса відповідно. Деякий час, поки не стало відомо про комікс «Міккі в таборі Гюрс» Горста Розенталя, твір уважався першим коміксом, у якому було згадано Голокост (у ньому з'являється зображення жовтої зірки та у двох фреймах йдеться про депортацію євреїв і геноцид, які на момент створення коміксу ще не могли бути осмислені повною мірою: «Орди Великого Вовка розпочали найжорстокіший план знищення бунтівних рас, розганяючи членів їх племен у віддалених регіонах, відокремлюючи жінок від їхніх чоловіків, дітей від їхніх матерів, таким чином маючи на меті повне знищення цих безневинних спільнот, які не вчинили жодного іншого злочину, крім того, що не підкорялися воля Звіра» [4, с. 25]).

Діснеєвські прийоми роботи з образами тварин у його перших фільмах вплинули на розвиток не лише мультиплікації, а й коміксів про тварин. Прикладом цього може бути як уже згаданий нами «Звір мертвий», виконаний у діснеєвській стилістиці (на зовнішню подібність його персонажів до своїх авторів вказував сам В. Дісней), так і залучення окремих персонажів, лідером із-поміж яких був Міккі Маус, у творі інших авторів. Мабуть, саме популярність цього персонажа спонукала Горста Розенталя зробити його героєм коміксу, присвяченого Голокосту. Фактично твір «Міккі в таборі Гюрс» (1942) є першим твором і подібного жанру про геноцид євреїв у роки Другої світової війни, і твором, у якому фігурує анімалістичний персонаж (правда, єдиний поряд із персонажа-

ми-людьми). До 2014 р., коли три написані автором у таборі для інтернованих твори про Голокост були відредаговані і укладені в збірку «Міккі в Гюрсі: скетчбук Горста Розенталя», ні твори, які до цього зберігалися в Центрі сучасної єврейської документації у Франції, ні сам Горст Розенталь не були відомі широким читацьким колам. Німецький ілюстратор єврейського походження з приходом нацистів до влади шукав притулку у Франції, пройшов шість таборів перш ніж потрапив до Аушвіцу, де, ймовірно, через параліч лівої руки був знищений у вересні 1942 р. Попри те, що автор не пережив Голокосту, його твори «Міккі Маус у таборі Гюрс», «Один день із життя табірника» та «Маленький путівник по табору Гюрс» уникли долі автора й стали свідченням не лише однієї з найтрагічніших сторінок історії ХХ ст., а й тріумфу людської творчості в ситуації безвиході. У 16-сторінковому коміксі «Міккі в таборі Гюрс» йдеться про зіткнення доброго і наївного діснеєвського персонажа, ув'язненого за відсутності особистих документів як імовірного єврея, із жорсткістю та абсурдністю репресивної системи. Іронічність тону, бурлескність ситуацій і, власне, фінал твору, у якому Міккі, втомившись від табірної життя, стирає гумкою навколишню реальність і повертається до США, зумовлені очевидно тим, зважаючи на час створення коміксу, що результати расової політики націонал-соціалістів і їх усвідомлення були ще значною мірою попередю. Як зазначав А. Шпігельман, його знайомство з твором Розенталя відбулося вже після написання «Мауса», але стало одним із візуальних «римувань» із тим, що робив він сам [див.: 3, с. 138].

Проте автор неодноразово наголошував, що його персонажі не мають асоціюватися з діснеєвськими творіннями, зокрема зазначав: «Це підводить мене до речі, яка мене непокоїла в літературі про Голокост, час від часу непотрібних прохань про співчуття жертві. Є багато літератури, у якій до вас висуюються певні вимоги, котрі, на мою думку, повинні бути самі собою зрозумілими, а отже, насправді принизливо просити. Використовувати таке миле, пухкеньке маленьке мишеня з великими, круглими, душевними очима було б ... неправильно» [2, с. 108]. І відмежування А. Шпігельмана від усталеної традиції сприйняття відбувається вже на рівні заголовка твору: англійськомовна назва коміксу Maus, яка лише звучить аналогічно зі словом «миша», але має відмінне написання, ніби натякає читачеві на інше прочитання знайомого образу. Лєтерінг назви остаточно відводить від сентиментального сприйняття зооморфної алегорії. Він нагадує антисемітські написи від руки, якими переслідували євреїв, а червоний колір із краплями фарби, що стікають, асоціюється з кров'ю. Окрім того, накреслення

літери *s* на обкладинці книги подібне до зигруни з емблеми СС. У такий спосіб назва книги, на думку Р. Левенталю, здійснює зміну конвенції: «Маус переписує культурні норми та винаходить новий дискурсивний простір для вирішення питань єврейської травми, провини, сорому та, можливо, найголовніше, передачі цих конфліктів від одного покоління до наступного, особливо у випадку, якщо вони недостатньо опрацьовані» [9].

Важливим для розуміння анімалізму коміксу А. Шпігельмана є те, що перед нами постають не тварини в ролі людей, а люди в масках тварин. Підкреслюється це не лише в епізодах, де Аня, Владек чи Мілош змушені прикидатися поляками, одягаючи маски свиней [1, с. 127, 138–143, 145 та ін.], а й там, де тварини показані у своїх звичних обрисах. Наприклад, Аня, переховуючись у пані Мотонової, бачить щурів (або мишей, як їх називає Владек) [1, с. 49], зустрічаються також собаки [1, с. 147, 159 тощо] й коти [1, с. 203]. Завдяки паралельному функціонуванню у творі образів тварин та однойменних масок автор указує на штучну природу стереотипів. Маски не перетворюють людину на тварину, але вони й не виражають справжню ідентичність людини – етнічну чи культурну, тим більше у тоталітарній державі, де маски постають конструктом пропаганди. М. Чейні вважав, що введення тваринних образів у графічних романах сприяє проблематизації людини, розмиванню онтологічних меж між нею та тваринами. Комікс як анклав інверсії, за словами дослідника, «завжди певною мірою працює, щоб відновити норми, які він так надійно, але тимчасово, перевертає» [12, с. 135]. Саме у цьому, на нашу думку, полягає роль зооморфних образів Арта Шпігельмана – спонукати читача за допомогою схематично зображених і позбавлених деталізації персонажів відчути расову логіку, яка ґрунтувалася на упередженнях і стереотипах, культивувала віру в різну цінність різних націй, давала змогу підносити одні з них і викорінювати інші, обезличуючи й розлюднюючи їх. Одягання маски – це спосіб відповідати політично сконструйованим стереотипам, необхідність публічно здаватися кимось заради виживання.

Метафора мишей і котів ідеально підійшла до передачі расової ідеології нацизму, проте, як зазначав А. Шпігельман, вона ускладнила зооморфне найменування представників інших націй. Як свідчить аналіз твору, авторський анімалізм далекий від усталеної семантики тваринних образів-символів.

Виняток тут може становити тваринний образ, закріплений коміксистом за представниками французької нації. Зображення їх в образі жаби може пояснюватися поширеним у англійськомов-

них країнах від часу наполеонівських війн етнофолізмом *frogeaters*, де в основі експресивної номінації лежить гастрономічна характеристика.

Щодо розуміння інших образів, слід звернутися до авторських тлумачень. Наприклад, американці представлені в образах собак за тим самим принципом антагонізму з німцями, що й євреї. Американці у творі перемагають німців так, як собаки зазвичай перемагають котів. Окрім того, за зізнаннями А. Шпігельмана, йому на пам'ять прийшло прізвисько *dogfaces* [3, с. 130], адже саме так називали солдат США, особливо рядових піхотинців, під час Другої світової війни. Точне походження його невідоме, але існує припущення, що «собачі» умови життя на війні – носіння жетона, спання в наметах, вишкіл тощо – зумовили появу в мілітарному сленгові прізвиська *собачі морди*, яке не вважалось образливим [7].

Чим більше персонажів різних національностей з'являлося у творі, тим складніше автору було втримуватися в межах метафори, тому деякі образи ґрунтуються на глибоко суб'єктивних асоціативно-семантичних полях. Наприклад, теплі почуття автора, пов'язані зі Швецією, яка гостинно прийняла Владека і Аню як переміщених осіб після війни, спонукають для позначення представників цієї країни вибрати тварину не лише репрезентативну для північного регіону, а й милу та благородну, – оленя. Британці натомість як представники острівної культури, постають у вигляді риб. Умовами творчого процесу пояснюється образ циганки-ворожки, до якої ходила Аня. Автор працював над цим епізодом уночі і спостерігав, як на світло лампи злітаються нічні метелики, які в англійській мові відомі як *gypsy moth* – циганська міль [див.: 3, с. 131]. Тому в коміксі А. Шпігельмана циганка зображена не звичайним метеликом чи бджолою, як помилково зазначається в окремих дослідженнях, а саме нічним метеликом, міллю.

Окрім вище згаданих, у коміксі «Маус» представлено й інші тваринні образи: кролики, кози, жирафи, смугасті мишенята, котрі народилися від змішаного шлюбу німкені й єврея. Не за кожним із них стоїть прозоре алегоричне значення чи символічне навантаження, але вони показують не лише антагонізм, а й мирне співіснування різних видів тварин.

Спостерігаючи, як ретельно автор добирав другорядні образи-репрезентанти представників тих чи інших національностей, культур і релігій, виникає питання щодо зооморфного образу, котрим наділені поляки. Адже свиня як тварина не вписується в запропоновану автором схему «жертва – хижак», оскільки знаходиться поза межами харчового ланцюга як котів, так і мишей. Це питання в більшості досліджень зводиться

до аналізу маски свині як засобу приховування персонажами твору єврейської ідентичності й проєктування польської. Зокрема, показовим є твердження А. Циммерман про маску як фіксатор ідентичності («миша дорівнює євреєві, свиня означає неєврея» [6, с. 4]). Проте трикутник «євреї – німці – поляки» є центральною ланкою образної системи твору, роль образу свині не зводиться в ньому лише до функції маскування. І якщо використання негативного стереотипу у випадку з французами якоюсь мірою нівелюється їх нечастою появою на сторінках коміксу, то поляки є персонажами, які значно більше взаємодіють з євреями. За винятком тих випадків, коли поляки допомагають євреям (наприклад, товариш Ільзецького рятує його сина; польська дружина Хаскелла переховує його всю війну; прибиральник Луковський та пані Мотонова рятують подружжя Шпігельманів, хоча акцентується, що жінка робить це не задарма; католицький священник у таборі підтримує Владека), вони постають не лише свідками, а й співучасниками та бенефіціарами Голокосту на майже 40 сторінках твору. Жорстокі капо в таборах, що носять уніформу з нацистськими знаками розрізнення й вітаються характерним жестом піднесеної вгору руки, піддають в'язнів тортурам. Гладкі і випещені, вони контрастують з образами виснажених та змарнілих євреїв. Окрім того, антисемітизм поляків неодноразово підкреслюється у творі. Наприклад, на репліку гувернантки-польки про те, що нацисти збудують суспільство проти євреїв, Владек відповідає: «Поляків і під'юджувати не треба, коли мова про євреїв» [1, с. 39]. Або вже після звільнення з концтабору Владек дізнається, що в Польщі продовжують вбивати євреїв, котрі повертаються у свої помешкання [1, с. 292], тощо.

Заради справедливості слід відзначити, що є й негативні образи євреїв, як, наприклад, член єврейської поліції, який бере коштовності у Владека, проте не допомагає звільнитися родині. Але вибір саме свині, котра має виключно негативні конотації (брудна, ненажерна, дурна та под.) та ще й із погляду іудаїзму є твариною нечистою, для представлення поляків не вбачається випадковим з огляду на пояснення автора. Обґрунтовуючи своє художнє рішення, письменник зізнався, що для нього важливим було відзначити менші загрози гітлерівської політики для поляків та врахувати позицію батька: «Слов'янські раси включно з поляками мали бути не знищені, як євреї, а радше повинні були працювати до смерті. Вони мали бути робочою силою панів, рабами. У моєму бестіарії свиней на фермі використовують на м'ясо... Тож моя метафора якимось чином змогла зберегти цю особливу позицію, водночас якимось визнаючи сумнівну думку мого батька

щодо поляків як групи» [3, с. 122]. І додає, що «враховуючи погані стосунки між поляками та євреями протягом останніх ста років у Польщі, здавалося правильним використовувати некошерну тварину» [3, с. 125].

З одного боку, слід розуміти, що, згідно з концепцією твору, ми маємо справу з етнічними стереотипами нацистської пропаганди, які автор намагається зруйнувати. Також у романі викладається історія не самого Арта, а батька, котрого автор не прагне ідеалізувати і витворити з нього мученика, адже досить відверто показує його до дріб'язковості скупим, емоційно нечутливим навіть до найближчих людей, схильним до моральної тиранії. Владек не був бездоганний і до війни, але пережиті ним страждання під час Голокосту тим більше не поліпшили його вдачу. У творі не приховується навіть така риса Владека, як расизм, що чи найскладніше піддається поясненню в характері батька, з огляду на його минуле. Опиняючись у салоні автомобіля разом із темношкірим американцем, він не здатен стримати роздратування, що «кольоровий», «шварцер», як він того називає, буде сидіти поряд [1, с. 258]. То ж чи варто від неідеального персонажа очікувати ідеального розуміння ситуації і ставлення до поляків? Але, з іншого боку, автор та наратор мають можливість викривати упередження і спотворення історичних фактів, які властиві головному героєві, як це було зроблено з інформацією про оркестр полонених в Аушвіці, якої не знав Владек, чи проявами расизму наприкінці коміксу.

Цілком природно, що найбільше питання репрезентації поляків у творі А. Шпігельмана збурило польську громадськість у країні та за її межами. Чи не найповніше позиція опонентів письменника представлена в матеріалах «Поляки як свині в «Маусі». Проблеми з «Маусом» Шпігельмана», що були підготовлені для Канадського конгресу поляків групою дослідників та перевірені істориками з Інституту світової політики, Вашингтон, округ Колумбія. Зокрема, у ньому вказано на неточність та суб'єктивність коміксиста в трактуванні історичного контексту й поляків як однієї з груп, що постраждала від гніту нацизму. Наприклад, вдаючись до анімалізму в зображенні поляків, автор вибирає образ, що використовувався не лише німецькою пропагандою, а й має проблематичні асоціації в польсько-єврейських взаєминах, бо вживався як образа на адресу поляків. Окрім того, автором ігнорується низка історичних даних, наприклад що Польща століттями надавала притулок євреям-вигнанцям з інших країн Європи, що вона – єдина з окупованих країн не створила колабораціоністського уряду, але організувала найбільше антинімецьке підпілля – Армію Крайову та найбільше збройне повстання – Варшавське повстання в серпні 1944 р. У «Маусі» замовчується,

що полякам за будь-яку допомогу євреям загрожувала смертна кара; що німці встановили для польського населення майже голодний пайок: у 1941 р. продовольчий наділ для єврея становив 253 калорії, для поляка – 669, для німця – 2 613. Твір майже не показує польських в'язнів в Аушвіці, хоча цей табір до 1943 р. містив переважно їх, а загальна кількість утримуваних там поляків-християн становила близько 150 тис осіб. Натомість негативні стереотипи, на які спирається А. Шпігельман, на думку авторів дослідження, показують поляків у непривабливому світлі [див.: 8].

Попри наявність критичних оцінок коміксу «Маус» А. Шпігельмана його поява актуалізувала не лише питання жанрової доречності, а й можливості використання зооморфних образів для передачі теми Голокосту. Навряд чи це питання колись отримає однозначну відповідь, але доречність будь-якої мистецької репрезентації теми Голокосту залежить не так від формальних чинників, як від художньої переконливості й етичної вираженості викладу. Побожування, що комікс як жанр може бути прикладом легкого ставлення до Голокосту, поступово минає, свідченням чого стала низка нових творів, найвідомішими з яких є «Йосель: 19 квітня 1943» (2003) Джо Куберта про повстання у Варшавському гетто; «Боксер» (2010) Райнхарда Кляйста, присвячений польському єврею Гаррі Гафту, який вижив в Освенцимі, перемігши в 76 боксерських поєдинках смерті; графічна біографія «Анна Франк» (2010) Сід Джейкобсон та Ерні Колон; «Лілі Рене, художниця втечі: від пережитого Голокосту до піонера коміксів» (2011) Тріни Роббінс та Енн Тіммонс про Лілі Рене Вільгельм, єврейську біженку, яка стала графічним художником коміксів про супергерінок у Нью-Йорку. Осібно стоїть автобіогра-

фічний роман «Ми самі по собі» (2006) Міріам Катін, котра дитиною пережила Шоа й намагалася проговорити власну травму.

Та травматичний досвід Голокосту переживався не лише поколінням свідків та жертв, а й поколіннями їхніх нащадків. Наступниками «Мауса» в демонстрації історичної травми стали твори «Я була дитиною тих, хто пережив Голокост» (2006) Берніс Айзенштейн та «Друге покоління» (2016) Мішеля Кічки про дитинство авторів у тіні травми Шоа. Свій візуальний простір Катастрофи творить і покоління онуків тих, хто вижив, як Руту Модан, яка війні й Голокосту в Варшаві присвятила комікс «Власність» (2013).

Висновки. Отже, поєднуючи різні часові площини, різні культурні контексти, твір запропонував нове десакралізоване сприйняття минулого, що руйнує узвичаєну історичну оптику, нову суб'єктивність, котра у випадку з коміксом виникає під час вибору того чи того факту, епізоду для подальшого історичного розгляду та інтерпретації. Вибрані автором образи тварин ще раз підкреслили як реальність упереджень людей, заснованих на культурних відмінностях, так і можливості пошуку для порозуміння. Проте, як доводить вставна повість «В'язень пекельної планети», написання твору для А. Шпігельмана – це й спроба опрацювати власну психологічну травму Голокосту, з якою він живе все життя. Небажання чи неспроможність народженого після Катастрофи письменника уникнути проблематичних асоціацій, пов'язаних з образом поляка, може свідчити, на нашу думку, про до кінця так і не усвідомлену багатомірність і за давності болісного досвіду переживання геноциду, котрий покоління дітей успадкувало від люблячих, але психологічно травмованих батьків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шпігельман А. Маус. Київ : Видавництво, 2020. 296 с.
2. Brown J. Of Mice and Memory. *The Oral History Review*. 1988. Vol. 16. № 1. P. 91–109.
3. Spiegelman A. *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic, Maus*. New York : Pantheon, 2011. 300 p.
4. Calvo E.-F., Dancette V., Zimmermann J. *La Bête est morte!* Paris : Gallimard Jeunesse, 2007. 78 p.
5. Eisner W. *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. Tamarac : Poorhouse Press, 1985. 164 p.
6. Zimmerman A. Maus, Masks, and the Performance of Identity. URL: <https://cutt.ly/rNM1LcN>
7. Dogface (military). URL: <https://cutt.ly/INM1NEh>.
8. Poles as Pigs in MAUS. The Problems with Spiegelman's MAUS. URL: <https://cutt.ly/PNM0n1u>
9. Leventhal R.S. Art Spiegelman's MAUS: Working-Through The Trauma of the Holocaust. URL: <https://cutt.ly/8NM7ei5>.
10. Weinberg G.L. *Germany, Hitler, and World War II: Essays in Modern German and World History*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 347 p.
11. Williams P., Denney J. *How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life*. Deerfield Beach : Health Communications Inc., 2004. 400 p.
12. Chaney M.A. Animal Subjects of the Graphic Novel. *College Literature*. 2011. Vol. 38. № 3. P. 129–149.

REFERENCES

1. Spiegelman, A. (2020). *Maus* [Maus]. Kyiv: Vydavnytstvo [in Ukrainian].
2. Brown, J. (1988). Of Mice and Memory. *The Oral History Review*. Vol. 16. № 1. 91–109.
3. Spiegelman, A. (2011). *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic, Maus*. New York: Pantheon.
4. Calvo, E.-F., Dancette, V., Zimmermann, J. (2007). *La Bête est morte!* Paris: Gallimard Jeunesse.
5. Eisner, W. (1985). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. Tamarac: Poorhouse Press.
6. Zimmerman, A. (2020). *Maus, Masks, and the Performance of Identity*. URL: <https://cutt.ly/rNM1LcN>
7. Dogface (military). Retrieved from: <https://cutt.ly/INM1NEh>
8. Poles as Pigs in MAUS. The Problems with Spiegelman's MAUS. (2019). Retrieved from: <https://cutt.ly/PNM0n1u>
9. Leventhal, R.S. (1995). *Art Spiegelman's MAUS: Working-Through The Trauma of the Holocaust*. Retrieved from: <https://cutt.ly/8NM7ei5>
10. Weinberg, G. L. *Germany, Hitler, and World War II: Essays in Modern German and World History*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Williams, P., Denney, J., (2004). *How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life*. Deerfield Beach: Health Communications Inc.
12. Chaney, M.A. (2011). Animal Subjects of the Graphic Novel. *College Literature*. Vol. 38. № 3. 129–149.