

УДК 821.111–31.09  
DOI <https://doi.org/10.26661/2414-9594-2023-1-15>

## «С» ТОМА МАККАРТІ ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН МЕТАМОДЕРНІЗМУ

**Стовба Г. С.**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
пл. Свободи, 4, Харків, Україна  
[orcid.org/0000-0001-8027-5941](https://orcid.org/0000-0001-8027-5941)  
[a.s.stovba@karazin.ua](mailto:a.s.stovba@karazin.ua)*

**Ключові слова:** модернізм, постмодернізм, англійська література, жанр, роман виховання.

Метою статті є дослідження жанрової специфіки роману Тома Маккарті «С» (2010) у контексті напрямку метамодернізму. Спираючись на визначення метамодернізму Т. Вермюленом і Р. ван ден Аккером як нової «структури почуття» і домінантної культурної логіки першої половини ХХІ ст., дослідження концентрується навколо відмінної риси нового періоду – осциляції, тобто коливання між модернізмом і постмодернізмом, яка передбачає одночасне застосування художніх стратегій обох напрямів у тексті. Незважаючи на присутність у тексті роману Маккарті ознак роману виховання, історичного роману, роману про митця, ми визначаємо його як інтелектуальний роман метамодернізму. Дослідження продемонструвало, що жанрова модель модерністського інтелектуального роману, яка була сформована у творчості німецьких письменників (Т. Манн, Г. Гессе та ін.), була переосмислена Маккарті під впливом постмодерністських ідей (смерті суб'єкта й автора, критики логоцентризму, ризоматичності замість структури тощо). У романі «С» з'являється деіндивідуалізований і травмований митець, який може бути лише ретранслятором безкінечно повторюваних сигналів, оспівуючи плаский простір смерті. Образ головного героя, Сержа, генералізований, позбавлений індивідуальних і психологічних рис, він сконструйований автором як знак відчуження людини початку ХХІ ст. У цьому постгуманістичному «художнику» втілились симптоми сучасності, витoki яких зародились ще на початку ХХ ст. і були сформовані сцієнтистським ставленням до природи і людини, безмежним прагненням до технічного прогресу. В романі наявні два типи художнього простору, що протиставляються один одному за принципом позитив/негатив, світ/антисвіт, буденність/задзеркалля: перший наділено динамікою, рухом і розвитком, другий характеризується нерухомістю, повторюваністю, рухом по колу. Втім цілеспрямований рух головного героя – це пошук шляху в царство смерті, ще одного топосу вічності, що притягує його не горизонтом можливого знання, а порожнечою безкінечно повторюваних сигналів, ретранслятором яких він стає наприкінці роману. Однією з характерних ознак інтелектуального роману є високий ступінь метатекстової рефлексії, який демонструє Маккарті в численних інтерв'ю і виступах, коментуючи задум і зміст роману «С».

## TOM MCCARTHY'S "C" AS INTELLECTUAL NOVEL OF METAMODERNISM

**Stovba G. S.**

*Candidate of Philology, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of History of Foreign Literature and Classic Philology  
V. N. Karazin Kharkiv National University  
Svobody sq., 4, Kharkiv, Ukraine  
orcid.org/0000-0001-8027-5941  
a.s.stovba@karazin.ua*

**Key words:** *modernism, postmodernism, English literature, genre, Bildungsroman.*

The article is devoted to the analysis of genre specificity of Tom McCarthy's novel "C" (2010) in the context of Metamodernism. Understanding Metamodernism (according to T. Vermeulen and P. van den Akker) as a "structure of feeling" and the dominant cultural logic in the first half of the XXI century, the study concentrates over the oscillation, the main feature of the new period. An oscillation means a simultaneous use of modernist and postmodernist artistic tropes and strategies in the literary text. Despite of the attributes of a Bildungsroman, a historical novel, a novel about an artist etc. the author defines the novel "C" as an intellectual novel of the Metamodernism. The study demonstrates that the genre model of the modernist intellectual novel which was formed in the oeuvres of German writers (T. Mann, H. Hesse etc.) have been rethought by McCarthy through postmodern ideas (Death of a Subject, Death of an Author, critique of logocentrism, rhizomatics instead of structure etc). In the novel "C" the image of the protagonist is generalized, devoid of individual and psychological features, it is constructed by the author as a sign of alienation of a human at the beginning of the XXI century. Deindividuated and traumatized Serge as an artist can be only a repeater of endlessly signals and praise the flat space of death. This posthumanistic artist embeds the symptoms of modernity the origins of which were formed at the beginning of the XX century by the scientific attitude to a nature and a human, by boundless aspiration to technical progress. There are two types of fictional space in the novel which are opposite to one another according to positive/negative, world/anti-world, everydayness/mirror-world principles. The first type of space is full of dynamic, move and evolution, the second one is static, full of repeatable actions, time in it moves in circles. But the protagonist is purposefully looking for a way to the underworld, to the kingdom of Death. This topos of eternity attracts him not by the horizon of potential knowledge but by the emptiness of endlessly repeating signals retranslator of which he becomes in the end of the novel. One of the main features of intellectual novel is a metatextual reflexivity which can be noticed in many McCarthy's interviews and reports about the conception and meaning of the novel "C".

**Постановка проблеми.** Том Маккарті – чи не найяскравіший представник британського мистецького і літературного горизонту перших двох десятиліть XXI ст. Насамперед він є автором п'яти романів: «Remainder», 2005; «Men in Space», 2007; «C», 2010; «Satin Island», 2015; «The Making of Incarnation», 2021, жодний з яких, на жаль, не перекладений українською. Окрім того, у 1999 р. разом із Саймоном Крітчлі Т. Маккарті заснував International Necronautical Society (INS) «Міжнародне некронавтичне товариство», в епа-

тажному маніфесті якого проголошується, що «Смерть – це тип простору, який ми збираємося картографувати, перетнути і нарешті заселити», артикуються наміри товариства оспівувати її красу у різних видах мистецтва і засобах масової інформації [1]. Також Маккарті є концептуальним художником, що часто репрезентує свої роботи (виставка, організована спільно з Родом Дікінсоном «Greenwich Degree Zero», 2006), влаштовує перформанси та інсталяції («Black Dox Installation», 2008, Stockholm) і т.ін. Він пише тео-

ретичні роботи та активно рефлексує над своєю творчістю: дає численні інтерв'ю, виступає з доповідями (наприклад, доповідь «Трансмiсія та iндивiдуальний ремiкс» потiм вийшла окремою книжкою [2]), пише лiтературно-критичнi роботи («Тiнтiн i таємниця лiтератури» [3]).

Масштабнiсть i провокативний стиль творчостi Маккартi нагадують критикам (Д. Данкан, Ю. Нiланд, А. Мантон [4; 5; 6]) екстравагантнi експерименти митцiв авангарду початку ХХ ст., що пiдтверджується самим митцем – в iнтерв'ю з Джеймсом Пардоном вiн визначає прiоритети лiтератури («<...> завдання сучасної лiтератури полягає у взаємодiї зi спадщиною модернiзму. Я не намагаюся бути модернiстом, але намагаюся зорiєнтуватися в уламках цього проєкту» [7]). Як зазначає один з дослідників творчості Тома Маккарті: «Незважаючи на те, що його точка зору сфокусована на модерністському авангарді, його твори критично сформовані постмодерністською деконструкцією, загалом спираються на думки Жоржа Батая, Моріса Бланшо, Еммануеля Левінаса, Ролана Барта і Жака Дерріда, а також Жана-Франсуа Ліотара і Мартіна Гайдеггера; визначні імена, чий вплив він відкрито визнає у більшості своїх літературно-критичних робіт та у своїй художній діяльності» [8, с. 33]. Отже, звичайно, на початку ХХІ ст. не може йтися про копіювання або реанімацію модерністських техник і прийомів – відбувається іронічне відтворення, переосмислення, гра культурними кодами залежно від певних настанов митця, що формують його світогляд. Тому у сучасному літературознавстві виникла дилема стосовно творчості Тома Маккарті: вписувати його доробок у межі постмодернізму (М. Девіс, К. Ланон, Ю. Нiланд, М.П. Ів [9; 10; 5; 11]) або розглядати його в контексті метамодернізму (Р.А. Карраседо, Д. Джеймс та У. Сешагири [8; 12]) – нового напрямку ХХІ ст., над визначенням якого працюють дедалі більше дослідників (А. Гіббонс, А. Кірбі, Т. Вермюлен, Р. ван ден Аккер та ін.).

Серед багатьох альтернативних теорій осмислення нового етапу культурного розвитку людства (дiджiмодернiзм, перформатизм, автeрпостмодернiзм, пост-постмодернiзм та iн.), найбільш обґрунтованою видається концепція Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера, які під метамодернізмом розуміють новий тип чуттєвості «<...> структуру почуття, що виникла у 2000-і роки і стала домінантною культурною логікою західних капіталістичних суспільств» [13, с. 4]. Вони вказують на три визначні риси, що відрізняють новий напрям від постмодернізму, – це глибина, афект та історичність. Подiбно до того, як префікс «пост-» безпосередньо вказував на структуру почуття, до якого звертався постмодернiзм – Джеймiсон

назвав його «вiдчуттям кiнця», – префікс «мета-» також встановлює специфічне розумiння теперiшнього сприйняття. Цей грецький префікс має три значення: з або *поряд*, *помiж* i *пiсля*» [13, с. 8]. Тобто метамодернiзм не вiдривається цiлком вiд свого безпосереднього попередника, а коливається мiж модернiзмом i постмодернiзмом, всотуючи риси обох «iзмiв», що дослідники назвали явищем осциляції [14, с. 2]. «Для багатьох творiв захiдноєвропейської i пiвнiчноамериканської лiтератури це, наприклад, означає, що вони, з одного боку, мiстять постмодернiстськi авторськi стратегiї, а з iншого – виходять за їх межi, парадоксальним чином повертаючись до форм модернiзму, реалiзму або бiльш раннiх» [13, с. 9].

Дослiдники новiтньої британської лiтератури також виявляють у художнiх текстах початку ХХІ ст. потужну тенденцiю наслiдування художнiм практикам модернiзму. «Зростаюча кiлькiсть сучасних романiстiв, серед яких – Джуліан Барнс, Джозеф М. Кутзее, Сiнтiя Озiк, Вiл Селф i Зедi Смит, розмiщують революцiйнi концепцiї модернiзму у саме серце своєї лiтератури, стилiзуючи власнi лiтературнi iнновацiї ХХІ ст. як експлiцитнi зустрiчi з iнновацiями письма раннього ХХ ст.», – зазначають Девiд Джеймс та Урмiла Сешагiри [12, с. 87]. На нашу думку, романнiй творчостi Т. Маккартi притаманна не лише увага до модернiзму, але та сама осциляцiя, яка найбiльш яскраво проступає у його романi «С».

Третiй роман Тома Маккартi «С», що потрапив у шортлист Букерiвської премiї 2010 року, насичений естетичними та фiлософськими iдеями автора. Iнтерпретацiя цього експериментального тексту, головним чином, вiдбувається завдяки пошуку вiдповiдностi мiж теоретичними поглядами Маккартi, фiлософськими iдеями, втiленими у його художньому доробку, та проблемно-тематичним та образним рiвнем роману. Теми трансмiсiї i медiа, криптографiї i шифрiв, таємних сигналiв, що оточують нас, технологiчного впливу на особистiсть i суспiльство, яким присвячена теоретична робота Маккартi «Трансмiсія та iндивiдуальний ремiкс» [2], видiляються й аналізуються у тексті роману «С» iз залученням згадуваних Маккартi теоретичних робіт (Ю. Нiланд i К. Ланон [5; 10]). Образ головного героя розумiється у координатах теорiї травми i психоаналiтичного пiдходу (описаний Фрейдом випадок «людини-вовка», а також вторинний аналіз цього випадка Н. Абрагамом i М. Торок, що базується на дешифруванні криптонiмiв (слiв, що приховують значення)) (Ю. Нiланд [5]).

Декларована заiкавленiсть автора в модернiстському дискурсі провокує до пошуку iмплiцитного й експлiцитного тексту доби модерну – дослiдники знаходять у ньому алюзiї

на твори В. Вулф, Ф.Т. Марінетті, Е.М. Фостера, В. Льюїса, Ф. Кафки та ін. Вони звертають увагу на технічні винаходи, що формують контекст доби – радіо, телеграф, кіно, авіація, народження ВВС, які також занурюють в атмосферу технічної революції кінця XIX – початку XX ст. (А. Мантон, Ю. Ніланд [6; 5]). Але, на думку К. Ланон, А. Мантона, Р.А. Карраседо та ін., модерністський текст осмислений у романі крізь призму постмодерністських ідей щодо неавтентичності Я, панмовної структури свідомості, що базується на роботах Ж.-Ф. Ліюгара, Р. Барта, М. Бланшо і Ж. Дерріда, М. Сєрра [10; 6; 8].

Разом з тим, незважаючи на численну кількість літературознавчих досліджень роману «С», його жанрова природа так і залишилась невизначеною. У більшості розвідок такий роман мимохідь визначають як Bildungsroman (роман виховання) [14, с. 3], un-Bildungsroman (роман виховання навпаки) [5, с. 571], як роман про митця [10, с.10], як історичний [8, с. 33] і квазіісторичний роман [11, с. 183]. У дисертаційній роботі Марк Девіс ґрунтовно розглядає жанрову специфіку роману, і, відмовляючись від матриць роману виховання та історичного роману, доходить висновку, що «С» – постмодерністський текст, що уникає будь-яких стилістичних або жанрових визначень [9, с. 17].

Отже, зважаючи на розмаїтість і суперечливість поглядів щодо визначення жанру досліджуваного роману, **метою роботи** є виявлення жанрової специфіки роману «С» Т. Маккарті в контексті нового напрямку метамодернізму.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В інтерв'ю зі Стівом Фінброу Маккарті називає свій третій роман «С» «дуже німецьким», бо в ньому відчувається потужний вплив творів Т. Манна, А. Дьобліна, Ф. Кафки і З. Фрейда [16]. В іншому радіоінтерв'ю письменник зізнається, що якимось усвідомив, що всі ідеї, які він втілював «<...> у проєктах візуального мистецтва із залученням радіо і трансмісії і т. п., можна пов'язати з одною вельми чіткою параболою дуже умовної наративної дуги від народження до смерті» [17]. Отже, авторська зацікавленість у модерністському дискурсі, багате теоретико-філософське тло роману, оголошена параболічність сюжету вказують на очевидні риси філософського твору. На нашу думку, роман «С» належить до інтелектуального роману, який народився в контексті німецької модерністської літератури і об'єднав під своєю жанровою парасолькою твори Т. Манна, Г. Гессе, А. Дьобліна та ін. Як відомо, сам термін «інтелектуальний роман» уперше був застосований Томасом Манном у статті «Про вчення Шпенглера» у 1924 р. Узагальнюючи теоретичні здобутки дослідників інтелектуального роману В. Бікульюса, Т. Гуріної, Ю. Давидова,

В. Дніпрова, Н. Павлової та інших, українська літературознавиця І. Куриленко зазначає, що цей жанровий різновид породжений процесом «конвергенції» художнього і філософського способів осягнення дійсності [18, с. 273], але, на відміну від класичного філософського роману XVIII ст., теорія не зводиться у ньому до тези, а є сукупністю ідей, системою авторських поглядів, що часто реалізуються у розгорнутих діалогах і монологах героїв. Споріднює інтелектуальний роман з філософським – умовність (автор відкрито пропонує свою конструкцію світу), підпорядкованість характерів і сюжету певній філософській ідеї [18, с. 273–275]. Продовжуючи дослідження Н. Павлової, українська дослідниця Л. Гапонова звертає увагу на структуру інтелектуального роману, яка в класичному німецькому тексті Т. Манна і Г. Гессе передбачає наявність кількох шарів дійсності, таких собі «поверхів буття», що співвідносяться один з одним. Ця багаторівнева структура зумовлює складну часово-просторову будову роману, у якій космічний, суспільний, світовий час історії або міфу протиставляються суб'єктивному особистому часу людини [19, с. 128–129]. Розгалужена мотивна і лейтмотивна організація тексту спирається на алегорії, притчі, міфи, музичні структури, сучасні філософські теорії (наприклад, здобутки психоаналізу З. Фрейда і К.Г. Юнга), художній інтертекст. «Інтерес автора зосереджений не стільки на висвітленні прихованого внутрішнього життя героя, скільки на зображенні людини як представника людства. Образ стає менш висвітленим психологічно, але досить розгорненим» [19, с. 129]. Німецький інтелектуальний роман XX ст. часто базується на традиційному для німецької літератури сюжеті Bildungsroman.

Отже, свій «дуже німецький роман» Т. Маккарті будує згідно з умовною схемою роману виховання, занурюючи читача в історичний контекст Англії к. XIX – поч. XX ст. Алан Мантон зазначає: «Дія роману охоплює час між 1898 і 1922 роками і триває від перших днів радіо до дивовижного року, коли було опубліковано «Улісс» і «Безплідну землю», а також закладено підґрунтя того, що мало стати ВВС» [6, с. 2]. Роман поділяється на чотири частини, у яких послідовно описується життєвий шлях головного героя Сержа Керрефакса. У першій частині «Caul» (англ. ковпак) розповідається про його народження у «щасливій сорочці», «ковпаку» і про роки його дитинства. Друга частина присвячена Першій світовій війні, де Серж на військовій службі виконує роль спостерігача та корегувальника вогню на літаку, який збивають «Chute» (від фр. chute – падіння, або скор. англ. parachute). Третя частина «Crash» концентрується на роках навчання в Архітектурній

асоціації й завершується автомобільною катастрофою, що буквально відтворює обставини аварії, яку пережив видатний футурист Марінетті [6, с. 2]. «Call» (англ. поклик) – остання частина – описує мандрівку до Єгипту (що, на думку К. Ланон, відтворено за повоєнним путівником Александрією Е.М. Форстера [10, с. 20]) і смерть Сержа через інфекцію, викликану укусом змії або невідомої комахи в єгипетському некрополі. Як видно, літера «С» повторюється у початкових літерах назв усіх частин і вказує на знак вуглецю (Carbon), основного елементу життя «Carbon: basic element of life» [20, гл. 12, ii]. Однак життя передбачає розвиток, а роман розпочинається епіграфом з висловлювання Омара Хайяма «Ourselves must we beneath the Couch of Earth // Descend, ourselves to make a Couch-for whom?» («Самі повинні зійти під ліжку землі, щоб бути ліжком – кому?»)[20] і завершується смертю протагоніста.

Коло, що утворюється омофонічними назвами першої і четвертої частин (Saul-Call), символізує часову петлю, яка охоплює життєвий шлях головного героя і повертає його до початку. Це повернення суперечить основній ідеї роману виховання, у якому має бути розвиток: герой, пройшовши низку випробувань, під впливом учителів-наставників повинен змінитися. Усі траєкторії розвитку, зацікавлення, уподобання Сержа Керрефакса формуються у, на перший погляд, ідилічному маєтку Версуа (фр. *ver soie* – шовкопряд), де його мати виготовляє шовк, а Едісоноподібний батько – Симеон Керрефакс – настільки захоплений винайденням бездротового телеграфу, що навіть забуває про народження першого сина. Атмосфера байдужості, відсутності людського тепла – кожний мешканець занурений у власні турботи – тиша (мати Сержа глуха, а Версуа – школа для глухих дітей, яких примусово вчить розмовляти Симеон) виховують відстороненість, порожнечу і байдужість Сержа. Зазвичай в інтелектуальному романі процес виховання пов'язаний з отриманням нового знання, тому в ньому першочергова роль відводиться вчителям. Незважаючи на наявність вчителя, справжньою вихователюю Сержа стає його старша сестра Софі, яка захоплена хімічними дослідженнями, природознавством, криптографією, грамофоном, кіно й усіма науково-технічними відкриттями початку ХХ ст. То вона милостиво приймає брата у гру, то жене його геть, і цей досвід спілкування із Софі, інцестуальна тяга до неї, її комахоподібний статевий акт з Відсаном, давнім другом батька (гра слів *incest-insect*), свідком якого стає Серж, а головне, її несподівана раптова смерть сформують травматичний досвід головного героя, визначать життєві вподобання і приведуть до смерті: у фінальному передсмертному видінні Серж одружується із Софі (Т. Маккарті,

а також низка критиків зазначають безперечний вплив на створення образу Сержа описаного Фрейдом випадку obsесивного неврозу Сергія Панкєєва – «людини-вовка» [5, с. 572; 8, с. 37]).

Дослідники звертають увагу на порожнечу, відсутність почуттів, байдужість Сержа, називають його «антигероєм і юним членистоногим» [5, с. 571], когерером [10, с. 18], людиною-радіоприймачем [9, с. 31]. Річ у тім, що внутрішній світ героя недосяжний для читача, свідомість Сержа непроникна. Оповідь ведеться недієгетичним наратором (згідно з класифікацією В. Шміда [21, с. 66]) від третьої особи у теперішньому часі, точка зору якого більшою мірою прикріплена до Сержа, але є і виключення – у першому розділі опис Версуа ми бачимо з точки зору доктора Лермона. Коли Серж артикулює власні думки, зазвичай вони співпадають з теоретичними поглядами Маккарті, він перетворюється на рупор ідей автора [22]. (Як слушно зазначає Марк Девіс, «<...> використання Маккарті теперішнього часу надає оповіді відчуття безпосередності, що дозволяє йому уникнути питання про почуття головного героя майже в усіх ситуаціях. Більшість описів стосуються зовнішніх подій у фізичному світі» [9, с. 14]. Д. Джеймс і У. Сешагірі вважають, що Маккарті звертається до новаторської техніки одного з родоначальників виртицизму, митця, теоретика модернізму Віндама Льюїса, який свідомо відмовлявся від технік імпресіоністичної, психологічної прози: «Маккарті не шукає глибини, багатозначності, напруги Джеймса і Фолкнера, він висуває своєрідний незручний екстерналізм, що відстоював Віндам Льюїс, який протиставив психологічній прозі нарративні техніки, що приділяють «більшу увагу», у термінах Льюїса, «зовнішньому в людях», так, що «панцирі» персонажів або «шкіри», або мова їх тілесних рухів стоятимуть на першому, а не на останньому місці» [12, с. 94]. Тобто дії, фізичні рухи, відсутність психологічної глибини персонажа свідчать про те, що Серж не лише рупор ідей автора, але конструкт, функція, що рухається заданою траєкторією у майстерно змодельованому світі інтелектуального роману.

Теоретична метатекстова рефлексія автора є визначною рисою не лише інтелектуального модерністського, але й постмодерністського роману. Такими метатекстами стають численні інтерв'ю та статті, де Маккарті артикулює ідеї щодо сутності літератури: «Є уявлення про літературу як про радіомережу, про технологію, що допомагає нам слухати «набір сигналів, що повторюються, пульсують, модулюються у повітряному просторі роману, вірша, п'єси – у їх рядках, поміж ними, навкруги них – з тих самих пір, як народилась кожна з цих форм». А ще є література

як склеп, окультна зона, де, як стверджували Ніколас Абрагам і Марія Торок у «Чарівному слові людини-вовка» (1976), закодовані й зберігаються недозволені й невисловлені втрати» [23, с. 658]. У другій доповіді для INS Маккарті пояснює, що склепом є «<...> таємне сховище або анклав, з якого виходять закодовані передачі, але сам він завжди залишається нечутним і невимовним» (Т. McCarthy, S. Crichtley «The Mattering of Matter: Documents from the Archive of the International Necronautical Society», 2012. Цит. за Р.А. Карраседо [8, с. 38]). Своєю чергою митець – це «людина-когерер», «радіоприймач», який перехоплює повідомлення і ретранслює їх.

Безумовно, ідеї Маккарті відштовхуються від постмодерністської теорії інтертекстуальності Ю. Крістєвої, концепції Р. Барта щодо митця-скриптора, які доповнені сучасними дослідженнями травми (trauma studies), а також психоаналітичними постфейдистськими розвідками Н. Абрагама і М. Торок. Головний герой роману «С», на думку Маккарті, є митцем – спеціалістом з комунікацій: з дитинства, затримавши подих, він прислухається до таємних сигналів, застосовуючи саморобне радіо; на військовому літаку він за допомогою бездротового передавача корегує артилерійський вогонь; у Єгипті – шукає місця для радіолокаційних веж, а перед смертю сплутана агонією свідомість породжує видіння – Серж перетворюється на радіоприймач, відчувачи потойбічний поклик «Call». Його цікавість трансмісією і радіосигналами формується у тиші Версуа, де замість людської мови чути цокіт і гудіння комах (бджіл і шовковиків), дзижчання телеграфу, побудованого батьком, клацання кінопроектора і цокіт ткальних машин. Серж здатний випадати в особливий позачасовий простір-сховище сигналів, яке асоціюється з криптою, склепом – сигнали там безкінечно відправляються, повторюються, відтворюються. Симптоматичним є те, що Серж бачить світ позбавленим глибини, плоским: він не розуміє і не сприймає перспективу на заняттях з малювання у дитинстві, коли стає студентом-архітектором, пілотом, геодезистом в Єгипті, який шукає місце для комунікаційного пілона. Він вихований на ідеях батька, що «людське тіло – це механізм», Сержу подобається війна як поле застосування нових технологій, для нього тіла вбитих солдатів – матерія, а таємниця життя криється у винайденому базовому елементі – вуглеці. Отже, такий деіндивідуалізований і травмований митець може бути лише ретранслятором безкінечно повторюваних сигналів, оспівуючи плоский простір смерті, що цілком відповідає маніфестам INS. Загалом, образ Сержа генералізований, позбавлений індивідуальних і психологічних рис, він сконструйований авто-

ром як знак відчуження людини початку XXI ст. У цьому постгуманістичному «художнику» втілились симптоми сучасності, витoki яких зародились ще на початку XX ст. і були сформовані сцієнтистським ставленням до природи і людини, безмежним прагненням до технічного прогресу.

Художній простір роману «С» неоднорідний і багатоплановий, кожному топосу притаманний власний плив часу. (Можна провести аналогію з німецьким інтелектуальним романом, художній простір якого поділявся на декілька якісно різних «поверхів буття» (наприклад, життя у долині й на Чарівній горі (Т. Манн), життя обивателів і республіка Касталія (Г. Гессе)). У романі «С» «великий історичний час» присутній як символічний рух технологічного прогресу, час Першої світової війни, прискорений час Лондона у студентські роки Сержа. Насичені життєвою динамікою відрізки життя Серж воліє проводити під дією наркотиків, як колись і його мати, яка зловживала опіумом. Вона не бажала бігти наввипередки з прогресом – «Навіщо мені робити вп'ятеро більше шовку? <...> Ми не потребуємо більше грошей, ми – не бідні» [20, гл. 3, ii], а він бажав власти у забуття, вибути з ритму оточуючого життя, вживаючи наркотики, навіть під час бойових завдань. Від метушливого життя Лондона Серж ховається у кав'ярні місіс Фокс: «Йому подобається атмосфера: відчуття перебування у якомусь підземному світі, повітря якого насичене сигналами» [20, гл. 10, ii]. У стрімкому русі літака й авто він шукає спокій. «Він приходить до розуміння, що метушня насправді є спробою досягнути своєї протилежності – стазиса. Немовби якщо він вдалась порухається, то світ навкруги стане на своє місце. У міру того, як усе проноситься повз і горизонт наближається до нього, здається, що він сам став нерухомим – в оці моменти він відчуває те саме заспокоєння, що він мав у гондолі Rumpitee або у кабіні RE8: відчуття нерухомої точки у світі руху» [20, гл. 10, ii].

Динамічному часу протиставляється час застиглий, притаманний «ідилічному» простору Версуа, казковому курорту Клодебради (алюзія на санаторій Бергоф із «Зачарованої гори» Т. Манна), куди їде Серж лікуватися після смерті сестри, німецькому полону у Гаммельбурзі. У цих топосах час зупинився, він рухається по колу, події щоденно повторюються. Це своєрідний антисвіт, автономний від звичайного повсякденного світу, він нагадує задзеркалля. По стінах будинку Версуа висять гобелени, що дзеркально відтворюють частини самого будинку і саду, доктор Лермон, що приїхав приймати пологи, довго блукає незнайомим лабіринтом саду і не може потрапити у маєток. Військовополонені, а також пацієнти санаторію – відокремлена каста тимчасових від-

відувачів, вони існують в окремішньому режимі порівняно з місцевими мешканцями. У цих хронотопах домінує символіка смерті: чорні птахи кружляють над Версуа [20, гл. 1], коли народжується Серж; Клодебради оточують гори видобутого чорного цистеїну, а Серж весь час відчуває запах сірки й гіркий присмак кіптяви [20, гл. 6], по дорозі до Гаммельбурга на домівках містян висять похоронні вінки й хрести, а вікна закриті чорними жалюзі [20, гл. 9, iv]. У цих топосах герой почуватися комфортно, отримує знання і досвід, але цей антисвіт спрямовує героя на пошук смерті.

Є в романі також й інфернальний простір вічності – інформаційний склеп– простір, де панує статика безкінечно повторюваних сигналів. Він еквівалентний хтонічному світу, що представлено просторовими образами склепу-парку у Версуа, лабіринту єгипетських поховань – світу смерті, куди прагне зануритися протагоніст. Ерос і Танатос тут переплітаються: Серж відчуває сексуальне збудження на похороні сестри [20, гл. 5, iii], у якійсь темній і вузькій могилі єгипетського некрополя він злягається з археологінею Лорую, у передсмертному видінні Серж одружується із Софі й т. ін. Простір смерті поглиблюється, здобуває риси універсальності завдяки міфологічним аналогіям. Він вабить протагоніста, бо існування можливе й у потойбічному світі, згідно з давньогрецьким міфом про Аїда і Персефону, на сюжет якого роблять дитячу виставу у Версуа. Остання мандрівка Сержа по Нілу, що нагадує шлях душі в потойбічний світ, супроводжується оповіддю Лори про смерть єгипетського бога Осіріса, порубаного на шматки і потім оживленого сестрою-дружиною Ісідою. Осіріс є не лише архетипом бога, що вмирає та відроджується, але і верховним правителем царства мертвих. Саме цю функцію Осіріса символічно обирає Серж – його зачаровує статика смерті. Смерть не відштовхує головного героя жахом небуття, це простір існування в іншій якості, який нагадує фотографію або фільм – вони є відбитками життя, якого вже давно немає.

Отже, в романі виділяються два типи художнього простору, що протиставляються один одному за принципом позитив/негатив, світ/антисвіт, буденність/задзеркалля: перший наділено динамікою, рухом і розвитком, другий характеризується нерухомістю, повторюваністю, рухом по колу. Але, незважаючи на якісну різницю між двома окресленими топо-

сами, цілеспрямований рух головного героя – це пошук шляху в царство смерті, ще одного топосу вічності, що притягує його не горизонтом можливого знання, а порожнечою безкінечно повторюваних сигналів, ретранслятором яких він стає наприкінці роману.

**Висновки.** Томас Манн у своїй лекції до студентів Принстонського університету сказав, що його інтелектуальний роман «Зачарована гора» «<...> про час у подвійному сенсі: в історичному, адже він намагається відтворити внутрішній світ повоєнної епохи в Європі, але також і тому, що сам час є предметом цього роману. Адже час виступає не лише досвідом романного героя, тут ідеться про час зсередини, про сам час» [24]. На відміну від «Зачарованої гори», у романі «С» фокус постмодерно зміщено на простір, поверхню, площину. Відповідно, тематичний каркас, утворений мотивами карти, сітки, лабіринту, склепу, некрополя, нав'язливо приводить читача до простору смерті. Історичний час початку ХХ ст. постає у романі як неблаганний рух технічного прогресу, який урівнює та знеособлює усіх його учасників та сплющує будь-які людські відносини до компенсацій травм та інцестуозних бажань. На зміну героєві інтелектуального роману, який бився над загадками свого розірваного часу, або митцю, що уособлював епохальний злам, в образі Сержа перед нами з'являється постгуманістичний митець, що «оспіває» без кінця повторювані сигнали минулого. Там, де немає нового, там панує смерть. У концептуальній діаді життя–смерть Т. Маккарті епатажно привертає увагу до другого члена, викликаючи шоківу реакцію читача, природне відторгнення і неприйняття, тобто афект, що народжується як нова реакція читача на тексти метамодернізму. Парадоксальним чином, акцентуючи постмодерністську поверхню, Т. Маккарті відкриває глибину, примушуючи читача міркувати стосовно наслідків тотальної технізації і медіатизації, що поглинула сучасний світ. Незважаючи на те, що інтерпретація роману свідомо закодована авторською теоретичною рефлексією, ми доходимо висновку, що роман є художнім експериментом, інтелектуальним романом доби метамодерну, що переосмислює жанрову модель модерністського інтелектуального роману і доводить до логічної межі багато положень філософської постмодерністської думки. У перспективі подальших досліджень – вивчення романів Т. Маккарті в контексті нового літературного напрямку – метамодернізму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. McCarthy T. INS Founding Manifesto. 1999. URL: <http://www.necronauts.org/index.htm> (дата звернення: 15.04.2023).
2. McCarthy T. Transmission and the Individual Remix. How Literature Works. New York : Vintage, 2012. 64 p.

3. McCarthy T. *Tintin and the Secret of Literature*. London : Granta Books, 2006. 212 p.
4. Duncan D. *Calling All Agents*. Introduction. Tom McCarthy: Critical Essays / ed. by Dennis Duncan. UK : Gylphi, 2016. P. 1–16.
5. Nieland J. *Dirty Media: Tom McCarthy and the Afterlife of Modernism*. *Modern Fiction Studies*. 2012. Vol. 58. № 3 (Fall 2012). P. 569–599. URL: <http://www.jstor.org/stable/26292921>
6. Munton A. *Tom McCarthy's C, Wyndham Lewis and New Tecnology*. Tom McCarthy. C. London : Jonathan Cape, 2010. P. 1–27. URL: <https://www.unirioja.es/wyndhamlewis/pdf/news/C.McCarthy-27.pdf>
7. Purdon J. Interview. Tom McCarthy: “To ignore the avant garde is akin to ignoring Darwin”. *The Gardian*. 2010. August 1. URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/01/tom-mccarthy-c-james-purdon>
8. Carracedo R.A. *Tom McCarthy and Metamodernism. An Uneasy Dialog. An Analysis of the Novel C and its Relation to the Metamodern Framework* : Master thesis, 2017. URL: [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/375/932/RUG01-002375932\\_2017\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/375/932/RUG01-002375932_2017_0001_AC.pdf)
9. Davies M. *Screening and the Self in C by Tom McCarthy* : PhD. Thesis. Université de Paris – Sorbonne Nouvelle. Institute du Monde Anglophone. Paris, 2013. 91 p. URL: [https://www.academia.edu/10952156/Screening\\_and\\_the\\_self\\_in\\_C\\_by\\_Tom\\_McCarthy](https://www.academia.edu/10952156/Screening_and_the_self_in_C_by_Tom_McCarthy)
10. Lanone C. “Only Connect”: Textual Space as Coherer in Tom McCarthy’s *C*. *Études Britanniques Contemporaines*. 2014: 47. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/1830>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ebc.1830>
11. Eve M.P. *Structures, Signposts, and Plays: Modernist Anxieties & Postmodern Influences in Tom McCarthy’s C*. Tom McCarthy: Critical Essays / ed. by Dennis Duncan. UK : Gylphi, 2016. P. 181–200.
12. James D., Seshagiri U. *Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution*. PMLA. 2014. Vol. 129. (January 2014). P. 87–100.
13. Akker van den R., Gibbons A., Vermeulen T. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism* / ed. by Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen. London–New York : Rowman & Littlefield Publishers, 2017. 260 p.
14. Vermeulen T., Akker van den R. *Notes on Metamodernism*. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1–14. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>
15. Wrethed J. “Where danger is, there rescue grows”: Technology, Time, and Dromology in Tom McCarthy’s *C*. *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings*. 2017. 5(3): 3. P. 1–28. DOI: <https://doi.org/10.16995/c21.26>
16. Finbrow S. “Literature doesn’t work, and that, ultra-paradoxically, is the condition of its possibility” – Steve Finbrow interviews Tom MacCarthy, author of *C*. *Bookmunch*. 2010. August 6. URL: <http://bookmunch.wordpress.com/2010/08/06>
17. Tom McCarthy in his interview with Michael Silverblatt. *KCRW*. Bookworm. Oct. 10, 2010. URL: [http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw101021tom\\_mccarthy\\_c](http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw101021tom_mccarthy_c)
18. Куриленко І.А. До питання про сутність та жанрові особливості українського інтелектуального роману. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Вип. V. С. 272–279.
19. Гапонова Л. Інтелектуальний роман Г. Гессе «Гра в бісер». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 46. Т. 1. С. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-1-19>
20. McCarthy T. C. London : Vintage, 2010. URL: [https://royallib.com/book/McCarthy\\_Tom/C.html](https://royallib.com/book/McCarthy_Tom/C.html)
21. Schmid W. *Narratology. An Introduction*. Berlin–New York : De Gruyter, 2010. 258 p.
22. Turner J. *Seeing Things Flat*. *London Review of Books*. 2010. Vol. 32. No. 17. Sep 9. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v32/n17/jenny-turner/seeing-things-flat>
23. Hart M., Jaffe A., Eburne J. *An Interview with Tom McCarthy*. *Contemporary Literature*. 2013. Winter. 54(4). P. 656–682. URL: <https://muse.jhu.edu/article/537956>
24. Манн Т. Вступ до «Зачарованої гори» (для студентів Принстонського університету). Т. 2. Т. Манн. *Зачарована гора: в 2 т. / Пер. з нім. Р. Осадчука*. Київ : Юніверс, 2009. 488 с. URL: <https://textbook.com.ua/zarubizhna-literatura/1548701599/s-4>

## REFERENCES

1. McCarthy, T. (1999). *INS Founding Manifesto*. Retrieved from: <http://www.necronauts.org/index.htm> (Last accessed: 15.04.2023).
2. McCarthy, T. (2012). *Transmission and the Individual Remix. How Literature Works*. New York: Vintage. 64 p.
3. McCarthy, T. (2006). *Tintin and the Secret of Literature*. London: Granta Books. 212 p.



4. Duncan, D. (2016). Calling All Agents. Introduction. Tom McCarthy: Critical Essays / ed. by Dennis Duncan. UK: Gylphi. P. 1–16.
5. Nieland, J. (2012). Dirty Media: Tom McCarthy and the Afterlife of Modernism. *Modern Fiction Studies*. Vol. 58. № 3 (Fall 2012). P. 569–599. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/26292921>
6. Munton, A. (2010). Tom McCarthy's *C*, Wyndham Lewis and New Tecnology. Tom McCarthy. *C*. London: Jonathan Cape. P. 1–27. Retrieved from: <https://www.unirioja.es/wyndhamlewis/pdf/news/C.McCarthy-27.pdf>
7. Purdon, J. (2010). Interview. Tom McCarthy: "To ignore the avant garde is akin to ignoring Darwin". The Guardian. August 1. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/01/tom-mccarthy-c-james-purdon>
8. Carracedo, R.A. (2017). Tom McCarthy and Metamodernism. An Uneasy Dialog. An Analysis of the Novel *C* and its Relation to the Metamodern Framework. Master thesis. Retrieved from: [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/375/932/RUG01-002375932\\_2017\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/375/932/RUG01-002375932_2017_0001_AC.pdf)
9. Davies, M. (2013). Screening and the Self in *C* by Tom McCarthy: PhD. Thesis. Université de Paris – Sorbonne Nouvelle. Institute du Monde Anglophone. 91 p. Retrieved from: [https://www.academia.edu/10952156/Screening\\_and\\_the\\_self\\_in\\_C\\_by\\_Tom\\_McCarthy](https://www.academia.edu/10952156/Screening_and_the_self_in_C_by_Tom_McCarthy)
10. Lanone, C. (2014). "Only Connect": Textual Space as Coherer in Tom McCarthy's *C*. *Études Britanniques Contemporaines*, 47. Retrieved from: <http://journals.openedition.org/ebc/1830>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ebc.1830>
11. Eve, M.P. (2016). Structures, Signposts, and Plays: Modernist Anxieties & Postmodern Influences in Tom McCarthy's *C*. Tom McCarthy : Critical Essays / ed. by Dennis Duncan. UK: Gylphi. P. 181–200.
12. James, D., Seshagiri, U. (2014). Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution. *PMLA*. Vol. 129 (January 2014). P. 87–100.
13. Akker van den, R., Gibbons, A., Vermeulen, T. (2017). Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism / ed. by Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen. London–New York: Rowman & Littlefield Publishers. 260 p.
14. Vermeulen, T., Akker van den R. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. Vol. 2. P. 1–14. Retrieved from: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>
15. Wrethed, J. (2017). "Where danger is, there rescue grows": Technology, Time, and Dromology in Tom McCarthy's *C*. *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings*. 5(3): 3. P. 1–28. DOI: <https://doi.org/10.16995/c21.26>.
16. Finbrow, S. (2010). "Literature doesn't work, and that, ultra-paradoxically, is the condition of its possibility" – Steve Finbrow interviews Tom MacCarthy, author of *C*. *Bookmunch*. August 6. Retrieved from: <http://bookmunch.wordpress.com/2010/08/06>
17. Tom McCarthy in his interview with Michael Silverblatt. *KCRW*. Bookworm. Oct. 10, 2010. Retrieved from: [http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw101021tom\\_mccarthy\\_c](http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw101021tom_mccarthy_c)
18. Kurylenko, I.A. (2015). Do pytannia pro sutnist ta zhanrovi osoblyvosti ukrainskoho intelektualnoho romanu [About the essence and the genre specificity of Ukrainian intellectual novel]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu*. Vol. V. S. 272–279.
19. Haponova, L. (2021). Intelektualnyi roman H. Hesse «Hra v biser» [The intellectual novel "The Glass Bead Game" by H. Hesse]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2021. Vol. 46. T. 1. S. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-1-19>
20. McCarthy, T. (2010). *C*. London: Vintage. Retrieved from: [https://royallib.com/book/McCarthy\\_Tom/C.html](https://royallib.com/book/McCarthy_Tom/C.html)
21. Schmid, W. (2010). Narratology. An Introduction. Berlin–New York: De Gruyter, 258 p.
22. Turner, J. (2010). Seeing Things Flat. *London Review of Books*. Vol. 32. No. 17. Sep 9. Retrieved from: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v32/n17/jenny-turner/seeing-things-flat>
23. Hart, M., Jaffe, A., Eburne, J. (2013). An Interview with Tom McCarthy. *Contemporary Literature*. Winter. 54(4). P. 656–682. Retrieved from: <https://muse.jhu.edu/article/537956>
24. Mann, T. (2009). Vstup do «Zacharovanoi hory» (dlia studentiv Prynstonskoho universytetu) [An introduction to *The Magic Mountain* (for the students of Princeton University)]. T. 2. T. Mann. Zacharovana hora: v 2 t. / Per. z nim. R. Osadchuka. Kyiv: Yunivers. 488 c. Retrieved from: <https://textbook.com.ua/zarubizhna-literatura/1548701599/s-4>