

**О. Г. Шестопал**, канд. філол. наук, асист.  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

## **МОТИВ "ПЕРЕСЛІДУВАННЯ" МИНУЛИМ У РОМАНІ "ЧАРІВНЕ СЯЙВО" ФЕРНАНДО МАРІАСА**

*Присвячено проблемі художньої реконструкції пам'яті в іспанській літературі доби постфранкізму на матеріалі роману "Чарівне сяйво" (1991) Фернандо Маріаса. Основну увагу приділено аналізу мотиву "переслідування" історичним минулим у контексті естетики хонтології.*

**Ключові слова:** Лорка, пам'ять, амнезія, хонтологія, "привид", "переслідування", наратив, громадянська війна.

Історико-культурна ситуація, що склалась в Іспанії наприкінці ХХ – початку ХХІ століть, засвідчила підвищення інтересу до проблеми реконструкції історичної пам'яті та її ролі у конструюванні національної ідентичності. Процес глобалізації та європейської інтеграції Іспанії, що розпочався після завершення Переходу країни до демократії (1975–1982) з її офіційною політикою "колективної амнезії", документально затвердженої "пактом забуття" трагічних подій громадянської війни та репресій періоду диктатури, з умовив ряд політичних, юридичних і соціальних рухів, котрі вимагали у прямому і переносному значеннях здійснити "розкопки минулого". Зокрема, про це яскраво свідчить створення на початку 2000-х років Асоціації з відновлення історичної пам'яті (АРМН), котра своєю діяльністю забезпечила здійснення розкопок спільних могил з тілами жертв франкістських репресій. Поступово цей процес перетворився в Іспанії на так звану "одержимість минулим" (термін Хьюссена, 1995), що у свою чергу спричинило наративний "memoryboom" у різних сферах іспанської культури.

Із 90-х років минулого століття в іспанській культурі з'являється цілий потік художніх творів та кінофільмів, присвячених спогадам про події громадянської війни та її наслідки у період диктатури. Спираючись на дослідження західноєвропейської іспаністики (Х. Кольмейро, Дж. Лабаньї, Х.М. Іскьердо та ін.),

цей потік умовно можна розділити на дві групи відповідно до способів реконструкції у них історичної пам'яті.

Першу групу складають твори, що за своїм стилем тяжіють до костюмбризму та реалізму, з властивими для них традиційними способами лінійної репрезентації оповіді. Здебільшого такий підхід характеризує кіно і телепродукцію, а також деякі кіноадаптації художніх творів<sup>7</sup>. Міметична репрезентація минулого дала змогу режисерам вдало поєднати розрізнені у часі фрагменти минулого, випадки замовчування і лакуни. Однак, створюючи рівний наратив, без тріщин, цей тип реконструкції пам'яті парадоксальним чином нагадує офіційні історичні наративи, дуже умовні і легкі, уникаючи зіткнення з проблемами сучасності. Тому більшість із них підлягають небезпеці продовжити офіційно авторизований дискурс примирення без пробачень, без репрезентації контр-дискурсів, натомість підсилюючи почуття ностальгії за минулим і підкреслюючи її невідповідність проблемам сучасності.

Друга група художніх наративів засвідчує застосування письменниками і кінорежисерами нелінійних підходів до репрезентації минулого, що дають змогу зосередитися на проблемах пам'яті, травматичного досвіду, замовчувань і лакун минулого. Для позначення методу художньої репрезентації (реконструкції) пам'яті у цих творах іспанські культурологи і літературні критики звертаються до терміну "хонтологія" (фонетичний каламбур у поєднанні двох слів "haunt" та "ontologie"), уведеного до дискурсу гуманітарних наук Ж. Дерріда в праці "Привиди Маркса" (1993). Зокрема, американська дослідниця Джо Лабань у своїх розвідках, присвячених проблемі пам'яті в іспанській культурі постфранкізму, наголошує на так званому мотиві "хонтінгу"

---

<sup>7</sup>Як приклад, можна назвати екранізації романів "Час мовчання" Вісенте Аранда (1986) Луїса Мартіна Сантоса, "Ай, Кармела" Карлоса Саури (1990) Х.С. Сіністерри, "Олівець теслі" Антона Рейкса (2002), а також кінострічки "Анархістки" В. Аранда (1995), "Подорож Керол" Іманоля Урібе (2002), "Порушена тиша" Мончо Армендариса (2001), "Прекрасна епоха" Фернандо Труеба (1992) – Оскар в 1994 р. за кращий іноземний фільм) та ін.

("переслідування привидами минулого") як одному з найбільш ефективних засобів художньої репрезентації пам'яті про війну, котрий функціонує швидше як припущення, ніж ствердження [6, с. 97]. Ця примарність історії вимагає у свою чергу процесу виявлення (вичитування) "знаків" травматичного минулого, і сприяє артикуляції пригнічених спогадів у фантазмагоричній формі за рахунок введення у оповідь образу або голосу "привида" минулого, котрий активує механізми роботи пам'яті, скеровуючи думки і вчинки наратора. Такий прийом дає змогу оприятити все те, що довгий час замовчувалось у нормативних історичних наративах, і водночас демонструє складний процес зіткнення з травматичним минулим, що потребує свого осмислення і терапевтичного підходу у теперішньому.

Численність прикладів залучення цього прийому у літературі і кінематографі періоду буму зумовлене насамперед віковою приналежністю авторів подібних текстів вже до другої, а інколи і третьої декад повоєнного періоду (1950–60-і роки), які своєю творчістю демонструють те, що Маріанна Хірш називає терміном *postmemory*: "досвід тих, хто зростає під впливом розповідей, що передували їх народженню, тих, чиї власні запізнілі історії витіснились історіями попереднього покоління, сформованого травматичними подіями, котрі неможливо ані зрозуміти, ані відтворити" [4, с. 22]. Ця група художніх текстів представлена такими визначними романами, як "Вовчий місяць" (1985) Х. Льямасареса, "Beatus Ille" (1986) та "Польський вершник" (1991) А.М. Моліни, "Олівець теслі" (1998) М. Ріваса, "Солдати Саламіна" (2001) Х. Серкаса, "Сплячий голос" Д. Чакон (2002), а також кінострічками "Хребет диявола" (2001), "Лабіринт фавна" (2006) Г. дель Торо, "Притулок" (2007) Х. А. Байона, однойменну кіноверсію "Солдати Саламіна" (2003) Д. Труеби тощо. Водночас зазначимо, що процес залучення мотиву переслідування " привидами " минулого у контекст репрезентації історичної пам'яті про події воєнної та повоєнної доби в іспанській культурі почався ще наприкінці доби франкізму, символічно завершивши її двома знаковими кінострічками – "Дух вулика" (1973) В. Ерісе та "Вигодуй ворона" (1976) К. Саури, в яких монстр Франкенш-

тейн (як алегорія насильства під час війни та численних репресій) у першому і образ померлої матері – жертви грубого поводження з нею чоловіка-військовослужбовця з фашистським минулим у другому – немов привиди переслідують нове покоління, репрезентоване образами двох дівчаток, ролі яких блискуче зіграла одна іспанська актриса Ана Торрент.

Повернення минулого у формі "привидів" в іспанській культурі стало симптомом колективної неспроможності правильного підходу до нього, але водночас зумовило можливість його виправлення, визнання та відновлення у теперішньому. У зв'язку з цим надзвичайно глибокого символізму набуває міфічна постать Ф. Г. Лорки як національного мученика іспанського фашизму, розстріляного у перші тижні розв'язання громадянського конфлікту, але тіло якого по сей день так і не знайдене<sup>8</sup>. Як привид, тінь Лорки стає потужним нагадуванням невирішеності проблеми колективного минулого, яке досі не дає спокою сьогоденню.

Постать Ф. Г. Лорки, а особливо проблема його смерті, майже відразу після трагічної події стала предметом міфологізації в іспанських історико-культурних наративах доби франкізму. У той час, як "офіційна" Іспанія, а також та частина культурної еліти, котра підтримувала режим, створювала "неполітичну" версію його вбивства, опозиційна їй частина, в основному представлена іспанськими культурологами та літераторами екзилу, а також іноземними дослідниками, пропонувала іншу версію, згідно з якою Лорка поставав жертвою політичної розправи. Найбільш резонансними та вагомими в цьому контексті стали праці відомого ірландського дослідника Яна Гібсона, котрі лише після смерті Франко відкрились іспанському читачеві, а згодом послуговували "благодатним" ґрунтом, на основі якого іспанська

---

<sup>8</sup>У жовтні 2008 були розпочаті пошуки тіла іспанського поета на основі постанови слідчого Національної суддівської палати Іспанії Бальтасара Гарсона. Через рік почались розкопки ймовірної могили Лорки, але вона виявилась порожньою. У 2012 році Суд виніс постанову про припинення пошуків решток поета на основі закону про амністію від 1977 року, котрий передбачає звільнення від суддівського переслідування всіх винуватців злочинів, здійснених у роки війни і диктатури.

література та кінематограф к. ХХ – поч. ХХІ століть створив ряд документальних і художніх фільмів, присвячених життю і трагічній смерті поета<sup>9</sup>.

Проте в контексті нашого дослідження особливий інтерес становить інший варіант художньої інтерпретації теми смерті Лорки, представлений у романі "Чарівне сяйво" (1991) іспанського прозаїка та кіносценариста Фернандо Маріаса. Варто також зазначити, що у 2003 році вийшла однойменна екранізація цього твору, здійснена М. Ермосо, сценарій до якої написав автор роману. Ці два тексти, літературний і кінематографічний, засвідчують два вище окреслених підходи до проблеми репрезентації та реконструкції історичної пам'яті в іспанській літературі та кіномистецтві періоду буму. У той час, як стрічка М. Ермосо, що вийшла через 12 років після публікації роману, пропонує традиційний реалістичний підхід до зображення історичного минулого, роман Маріаса засвідчує актуалізацію другої тенденції, демонструючи складний процес конструювання історичної пам'яті.

У своєму творі автор пропонує альтернативну історію смерті поета, згідно з якою Лорка не помер після страти у серпні 1936 року, а ще довгий час жив жалюгідним життям людини, яка, внаслідок отриманої кулею в голову травми, втратила пам'ять, орієнтири і власну ідентичність. Твір побудований у формі метаоповіді як спогади журналіста, котрий приїхав до Гранади робити репортаж про заходи, присвячені вшануванню п'ятдесятої річниці з дня смерті Лорки, про те, що йому розповів в одному з привокзальних барів міста старий чоловік, якому ще у далекому серпні 1936 року судилося, і як він сам пізніше назве це "єдиним виправданням мого життя" (141), врятувати життя іншій тяжко пораненій людині, що лежала скривавлена край дороги поблизу селища Віснар провінції Гранада (ймовірно місце розстрілу поета), і котра, як це з'ясується через багато років по тому, була ні ким іншим, як Федеріко Гарсія Лоркою.

---

<sup>9</sup>Згадаймо, зокрема, стрічку Маркоса Сурінагі "Зникнення Гарсія Лорки" (1996), побудовану у формі журналістського розслідування у 50-х роках минулого століття зникнення на початку Громадянської війни в Іспанії відомого поета і політичного агітатора Ф. Г. Лорки.

Залучення прийому подвійної нарації, одна з яких претендує на "свідчення" минулих подій (розповідь старого), а інша, – на їх "відновлення/відтворення" в теперішньому (переповіdana розповідь журналіста), таким чином, актуалізує у тексті Маріаса механізм дії "постпам'яті", розкриваючи опосередкований характер її зв'язку з предметом (Лорка) і джерелом (старий) спогадів, що здійснюється не стільки через безпосереднє пригадування, скільки за рахунок уяви та творчості, а також демонструє процес письма як засіб творення пам'яті і художньої правди.

Адже розповідь старого, достовірність якої хоч і видалась журналістові сумнівною, і він не збирався робити з неї сенсаційний репортаж, все ж зацікавила його настільки, що, в поїзді, від'їжджаючи з міста, він захотів спокійно прослухати це "ексклюзивне" інтерв'ю, запис якого, він начебто записав на плівку, але вона виявилася порожньою, залишивши репортера без жодних свідчень. Неможливість записати слова старого через несправність магнітофону зробила їх надзвичайно важливими, і щоб не втратити їх назавжди, він відкрив блокнот і став записувати його історію. І лише в процесі письма, він зробив дивне відкриття, яке вразило його, неначе удар блискавки: ця історія відбулась насправді.

Водночас актуальною призмою прочитання тексту Маріаса можна вважати й естетику хонтології, з характерним для неї мотивом переслідування привидами минулого як "буття-після-смерті" у теперішньому. Існування такої форми минулого у тексті уособлене в образі Лорки, котрий з'являється у житті наратора, буквально з могили (канавка край дороги), осяяний першим світлом нового дня. Спершу чоловік сприймає його за небіжчика, навіть уявляючи ймовірну сцену його вбивства, але згодом, коли виявляється, що той ще живий, забирає пораненого до себе додому. Після декількох тижнів догляду за ним, стає зрозуміло, що поранений втратив пам'ять. Йшов час, хворий фізично одужував, але не виявляв жодних ознак просвітлення, його відсутній погляд і німота свідчили про тяжку травму, отриману внаслідок пострілу в голову. Пошуки хоч бодай якоїсь інформації про хворого виявлялись марними, враховуючи ще й ризик ситуації, в якій опинився рятувальник (розпочалася війна, і Гранаду за-

хопили фалангісти, котрі ймовірно й здійснили розстріл), тому він вирішив переправити його до притулку і залишити на поручки черниці. Починаючи з цього моменту й надалі, після того, як поранений зникне з притулку, його образ, немов привид, постійно переслідуватиме оповідача: *"... часом я навіть відчував мовчазну присутність тієї людини, начебто він нікуди звідси не йшов – мені здавалось, що я можу до нього доторкнутися"* [1, с. 57]. Попри спроби забути цю історію і зажити "нормальним життям", Лорка, тоді ще просто хворий, наполегливо продовжував з'являтися у снах, спогадах, і думках чоловіка: *"...мені здавалось, що у повітрі віє його присутністю, і що він тільки і чекає того моменту, щоб з'явитися і знову ускладнити мені життя"* [1, с. 68].

Перетворення Лорки на "привида" водночас розкриває еліптичну природу цього образу (привида), що у свою чергу сприяє художній репрезентації і реконструкції травматичного минулого (зокрема, картин повоєнних репресій), підсилюючи драматизм його існування у теперішньому. Адже Лорка, котрий фігурує на сторінках роману у якості "живого мерця", водночас постає уособленням невиліковної колективної травми, яку отримало іспанське суспільство внаслідок громадянської війни, у той час як його амнезія, німота і механістичне існування метафорично передають стан, в якому перебувала країна протягом довгих років диктатури Франко.

Поява Лорки у житті наратора і хронологія наступних подій репрезентують процес ідентифікації його особистості, символічно відображаючи історико-культурні етапи конструювання колективної пам'яті в Іспанії, починаючи з моменту історичної травми до кінця XX ст. Умовно цей процес можна поділити на чотири темпоральні відрізки, які засвідчують чотири ключові "зустрічі" наратора з Лоркою, виявляючи різні аспекти його хонтологічної ідентичності у процесі її конструювання наратором.

Отже, з моменту їх першої зустрічі у серпні 1936 року і до його зникнення з притулку у 1947 році, – це травмована, хвора людина без імені і пам'яті. Вдруге доля їх зводить на початку 1960-років, коли, знедолений і все ще позбавлений пам'яті, бездомний бродяга на прізвисько "Португалець" блукає вулицями

занедбаного кварталу міста у пошуках їжі і притулку, перетворившись "у *дещо середнє між клоуном і талісманом для дівчат з бару*" (123). Звернімо увагу на те, що керований нагальною потребою *знати минуле* (відновити картину того, що відбулось з цим бідолохом за цю 15-річну перерву), цього разу вже оповідач є тим, хто переслідує "привида" минулого: він тінню ходить за Лоркою темними закутками і провулками кварталу, вдруге рятуючи йому життя, тільки вже від нападків і знущань дітей. Повторення історії засвідчує у свою чергу хонтологічний принцип постійного повернення минулого у теперішнє, їх злиття та вихід за межі темпоральності. Яскравим прикладом цього стає епізод, коли, забравши Лорку до себе додому після інциденту з дітьми, вже уві сні оповідач переживає щось на кшталт нічних видінь, у яких картини минулого змінюють одна одну, і йому здається, що, як і в той день 1936-го, коли вони були серед полів, вони парують з ним удвох у спеціальній капсулі, поза звичним часом і простором [1, с. 125].

Бажання допомогти знедоленому повернути пам'ять скеровує подальші дії наратора: він вирішує відвести його до психіатричної лікарні. Зупинившись по дорозі, і як він згодом зрозумів, на тому самому місці, у той же самий день, під впливом сліпучого нещадного сонця, оповідач стає свідком тимчасового, миттєвого пробудження пам'яті свого підопічного, котрий стояв перед ним, дивлячись йому прямо в обличчя вже не відсутнім, а блискучим, унаслідок низки осяянь, що спалахнули в його свідомості, поглядом. Він навіть почав ворухити губами, але, так і не промовивши ні слова, повернувся і квапливо попрямував дорогою, доки повністю не зник у далині. Побачена сцена настільки вразила оповідача, паралізувавши все його тіло, що, лише через деякий час, прийшовши до тями, він усвідомив, що чоловік зник безвісті, "наче крізь землю провалився". Відразу за цим у наратора з'явилось дивне відчуття, що нагадувало стан трансу, наче під час тієї сцени хтось загіпнотизував його і не поспішав клацнути пальцями, щоб розбудити.

Пробудження настане лише згодом, у середині 70-х років, завдяки документальній короткометражній стрічці про громадянську війну, що їх почали показувати перед основними фільмами в тогочасних кінотеатрах, де оповідач випадково виявляє, що



людина, яку він врятував – іспанський поет Федеріко Гарсія Лорка. Зазначений епізод демонструє ще одну онтологічну особливість, яка полягає у оприявненні певної таємниці минулого, котра відкривається далеко не всім. З огляду на те, що наратор – простий чоловік з народу, котрий до цього моменту ніколи не бачив Лорку, а також не був знайомий з його творчістю – постає уособленням колективної амнезії часів диктатури (чому зокрема сприяла заборона публікації творів Лорки в Іспанії, особливо у перші її декади), таємниця особистості Лорки відкривається йому не відразу, що у свою чергу метафорично відображає початок пробудження Іспанії від колективної амнезії після смерті Франко. Але водночас він є єдиним носієм іншої "таємниці" іспанського поета – його трагічного "буття-після-смерті" як "привида" минулого, розкриття якої непідвладне жодним творцям офіційних історичних наративів.

Ідентифікація Лорки зумовила новий етап знайомства наратора з поетом, його творчістю та численними працями, присвяченими його життю. Попри труднощі, з якими зіткнувся оповідач, у сприйнятті творчого доробку поета (вірші видались йому надто химерними, у п'єсах взагалі було важко стежити за ходом сюжету, а у статтях він майже нічого не розумів), він не полишав читати Лорку, захоплюючись відображенням думок людини, з якою його не раз зводила доля. Пізнання Лорки через його твори породжувало в наратора дивне відчуття виходу у позачасовість. Йому навіть здавалось, що вони разом з Лоркою перепливають бурхливу річку у одному маленькому човні, і коли поет втомлювався гребти, він передавав йому єдину свою силу, на яку був здатен: *"він наказував читати якусь із написаних ним сторінок або нашіптував свої вірші, і тоді літери оживали в тиші, і це справляло на мене дивовижний вплив: я продовжував гребти, я боровся з бурхливими водами за нас двох"* [1, с. 172]. Відчуття причетності наратора до конструювання історичної і культурної пам'яті спонукало його до здійснення спроб оприлюднити свою історію, що, на жаль, так і не завершилось успіхом. З одного боку, це пояснюється недостатністю доказів існування Лорки у сучасній дійсності, а з другого, – гірким усвідомленням непотрібності здійснення своїх поривань. У романі є сцена, коли, натхненний ідеєю нарешті відкрити світові "таємницю" Лор-

ки, наратор приходить на лекцію одного іноземного професора, всесвітньо визнаного авторитету в темі життя і особливо обставин смерті іспанського поета (образ, у якому читач відразу розпізнає Яна Гібсона). З надією бути почутим людиною, і як йому на перший погляд здалось, небайдужою до долі поета, у ході лекції він повністю розчаровується і відмовляється від своєї ідеї, зрозумівши, що все, написане про Лорку, насправді має мало спільного із самим Лоркою, а натомість відображає різні наукові погляди на так звану "проблему Лорки", слугуючи гарною рекламою для їх авторів: *"... іноземний професор говорив не про Лорку. Він говорив про себе. Він використав розстріл і громадянську війну зокрема як трампліни, з котрих злетів на крилах слави, і по ходу діла продав ще кілька екземплярів своєї нової книги, реклама якої, судячи з усього, і була головною метою його участі у виступах"* [1, с. 195–196]. Так і не дізнавшись під час цієї лекції, чи існують якісь безсумнівні і конкретні докази фізичної смерті Лорки, наратор, автоматично слідуючи за натовпом людей, все ж купує книгу професора і підносить йому для отримання автографу. Утім, прочитавши у книзі посвячення: *"Старому борцю за республіку, – яке, за його визначенням, – написав цей придурок"* [1, с. 204], він викидає книгу у смітник і прямує у свій квартал, залишаючи позаду і це місце, і гучне свято, і афішу, з якої на нього дивився той, хто повністю перевернув і ускладнив йому життя, той, кого він намагався розгадати впродовж багатьох років, сповнених драматичних подій, той, чия таємниця відкрилась йому одкровенням, і з якою він хотів поділитися зі світом, і нарешті той, за чие "життя-після-смерті" він боровся всі ці роки, пристрасно бажаючи, щоб у цієї історії був щасливий фінал, але цьому не судилося здійснитися. Остання зустріч з Лоркою, точніше його іконічним образом на афіші, після лекції професора, відкрила наратору приголомшливу істину: єдиний справжній порятунком, який він би міг надати цьому блукаючому світом "привиду" минулого, полягав у тому, щоб повернути йому його смерть: *"Він би не став чинити опір, адже це було те, чого він хотів: мертвий і щасливий, позбавлений, нарешті, від кошмарного сну"* [1, с. 203].

Отже, гіркий висновок, якого доходить наратор на завершення своєї історії, символічно відображає ситуацію "кризи пам'я-

"", яка виникла в Іспанії після переходу країни до демократії, засвідчуючи неспроможність вирішення проблеми травматичного минулого. З огляду на це, "друга" смерть Лорки означала б для наратора можливість повернути минуле на своє місце (дозволити мертвим залишатися мертвими), і тим самим позбутися "привидів" пам'яті. Утім, цього не сталося, адже як демонструє текст Маріаса, Лорка зник, а не помер, як власне й історія старого, запис якої зник із плівки, продовжуючи своє "життя-після-смерті" у культурній пам'яті сьогодення.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Mariás F.* Волшебный свет / Фернандо Мариас. – М. Махаон, 2004. – 224 с.
2. *Colmeiro J.* ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista [Електронний ресурс] / José Colmeiro // 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada. – 2011. – № 4. – Режим доступу: <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>.
3. *Cuñado I.* Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI [Електронний ресурс] / Isabel Cucado // Dissidences. Hispanic journal of Theory and Criticism. – 2007. – Vol. 2:Iss. 3, Article 8. – Режим доступу: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8/>.
4. *Hirsch M.* Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory / Marianne Hirsh. – Cambridge: Harvard University Press, 1997. – 306 p.
5. *Huyssen A.* Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia / Andreas Huyssen. – New York: Routledge, 1995. – P. 13–35.
6. *Labanyi J.* Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War [Електронний ресурс] / Jo Labanyi // Poetics Today. – 2007. – № 28.1. – Режим доступу: [http://cges.umn.edu/docs/Labanyi.Memory\\_and\\_Modernity\\_in\\_Democratic\\_Spain.pdf](http://cges.umn.edu/docs/Labanyi.Memory_and_Modernity_in_Democratic_Spain.pdf).

Стаття надійшла до редакції 06.04.16

**О. Г. Шестопад**, канд. філол. наук, асист.  
Институт филологии КНУ им. Тараса Шевченко, г. Киев

#### МОТИВ "ПРЕСЛЕДОВАНИЯ" ПРОШЛЫМ В РОМАНЕ "ВОЛШЕБНЫЙ СВЕТ" ФЕРНАНДО МАРИАСА

*Рассматривается проблема художественной реконструкции памяти в испанской литературе эпохи постфранкизма на материале романа "Волшебный свет" (1991) Фернандо Мариаса. Основное внимание уделяется анализу мотива "преследования" историческим прошлым в контексте эстетики хонтологии.*

**Ключевые слова:** Лорка, память, амнезия, хонтология, "преследование", "призрак", нарратив, гражданская война.

**O. Shestopal**, PhD, Assistant Professor  
Taras Shevchenko National University of Kyiv

### **THE MOTIF OF "HAUNTING" IN THE NOVEL LA LUZ PRODIGIOSA BY FERNANDO MARHAS**

*The article attempts an analysis of historical and cultural memory reconstruction in the post-Franco Spanish literature based on the F. Marias's novel "La luz prodigiosa" (1991). The focus is on the actualization of the motif of "haunting" by the historical past in the context of the aesthetics of hauntology.*

**Key words:** Lorca, memory, amnesia, hauntology, haunting, ghosts, narrative, Civil War.

**УДК: 821.161.2-225.09 Порфирій Горотак**

**Т. М. Шкарлута (Синьоок)**, асп.  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

### **"ТРИЄДИНА ІСТОТА" ПОРФИРІЯ ГОРОТАКА: СПІВТВОРЦІ МІСТИФІКАЦІЇ**

*Досліджено проблему співавторства Порфирія Горотака. Проаналізовано внесок Леоніда Мосендза, Юрія Клена й Мирона Левицького в містифікацію*

**Ключові слова:** містифікація, пародія, співавторство.

"Дияболічні параболи" як результат спільного творчого експерименту Леоніда Мосендза та Юрія Клена з'явилися наприкінці життєвого шляху обох письменників, коли їхні головні твори – "Останній пророк" і "Попіл імперій" – було написано. І хоч автори мали містифікаторські схильності ще до появи Порфирія Горотака – Леонід Мосендз містифікував деякі факти своєї біографії, а Юрій Клен друкував в еміграційній періодиці пародійні вірші під псевдонімом Роксоляна Черленівна, Порфирій Горотак народився випадково.

Автори містифікації по-різному ставилися до того, приховувати її, чи ні. Скажімо, Леонід Мосендз у листах говорив про Порфирія Горотака як про свого талановитого знайомого. У листі до Олекси Данського 1947 року він писав: "Мій знайомий "незнайомий" поет Порфирій Горотак, що недавно видав у Зальцбурзі свою першину несугірших віршів під назвою "Дия-