

Tetiana Monolatii

**BIBLICAL GLOCKALISM AS THE INTERTEXTUAL FEATURES
OF JOSEPH ROTH'S FICTION**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Тетяна Монолатій

**БІБЛІЙНИЙ ГЛОКАЛІЗМ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ
ПРОЗИ ЙОЗЕФА РОТА**

Abstract: This paper investigates the intertextual features in works of classic of the Austrian literature Joseph Roth. It explains the place of the Bible and biblical motifs in his prose. It is alleged that along with biblical themes J. Roth extensively used mythological and biblical (Old and New Testament) characters (Job, Joseph, Leviathan, Antichrist), characters, situations, psychological states, as well as allusions to biblical texts and citations (Books of Genesis, Job, Isaiah, Psalms, Revelation). It is stated that the novel *The Job* by its existence confirms the theory of biblical glockalism. Structure of novel contains allusions that refer to the biblical *Book of Job* and *The Legend of Joseph*. Eschatological perspective of the novel *The Job* logically and aesthetically continuing series of journalistic works J. Roth's *Antichrist*, which is characterized by an appeal to biblical symbolism and the use of religious rhetoric in the fight against Nazism. It is noted that with this parabola author portrays the image of Nazi Germany.

It's established that intertextual guides in the works of J. Roth got a special artistic blend of sacred and profane in idiostyle art space. Intertextual approach in this case makes it possible to create author's view of the world, and show the uniqueness of Jewish culture, mentality, Jewish religious and mythological dominant.

Keywords: intertext, narrative, paradigm, biblical glockalism, Joseph Roth

Упродовж багатьох століть Книга книг – Святе Письмо – була не тільки джерелом натхнення для поетів, письменників і мистців різних народів, а й «позичала» їм конкретні образи, мотиви, сюжети, які набули якості «вічних» і загальнолюдських. Саме тому біблійний глокалізм (термін Ігоря Набитовича) частково має ознаки як літературної традиції, так інтертекстуальності. Як зауважує

цей дослідник, «якщо інтертекстуальність передбачає взаємний діалог літературних творів як «сучасників», взаємовпливи на синхронному рівні, а літературна традиція – на рівні діяхронічному (від минулого у майбутнє), то біблійний глокалізм – це обернено-симетрична діяхронічному рівню бачення перспектива взаємодії Біблії та художнього твору (своєрідне повернення «назад-

у-майбутнє»)» [4, 544]. Разом з тим, біблійний глокалізм «як своєрідне «друге відлуння» (Григорій Кочур), є тим резонатором, який дає можливість шукати в художніх текстах повторний відгомін Святого Письма, дозволяє побачити його глибинну сутність у все нових теологічних, філософських, ідейно-естетичних, культурологічних ракурсах у письменстві, уможлиблює розширення перспективи бачення й літературної творчості, й літературного процесу» [4, 544].

У такому контексті пропонуємо розглянути найбільш репрезентативні твори клясика австрійської літератури ХХ ст. Йозефа Рота – роман *Йов* та новелу *Левіатан*, цикл есеїв *Антихрист* – зміст яких увиразнює місце Біблії та біблійних мотивів в інтертекстуальній перспективі творчості письменника. Адже включення цитат, алюзій зі Святого Письма у художній текст Й. Рота викликає асоціативні зв'язки з біблійними сюжетами, вносить додаткову образну, художню інформацію, дає можливість авторові побудувати унікальну концепцію.

На нашу думку, *Йов* Й. Рота – це біблійна притча про життя і долю звичайної людини, яка пройшла нелегкий шлях пізнання, про філософські проблеми й нерозв'язні конфлікти етичного змісту. Це лебедина пісня зниклого світу східних юдеїв. Дія відбувається майже виключно в цьому світі, спочатку – у волинському штетлі, а в другій частині – серед «простих», бідних нью-йоркських євреїв. Роман у вражаючих картинах демонструє устрій життя та вірування людей цього світу не як романтично-сентиментальний діючий

задній плян, а як центральні мотиви дії людей і як форми вираження їх переживань. Зміна події й, відповідно, зміна місця означає значний перелом у долі дійових осіб. У зв'язку з цим різні світи життя відображаються з цією зміною одночасно: старий світ Європи, точніше аграрний / традиційний світ Східної Галичини під впливом царської Росії та новий світ Америки, з його структурами індустріалізації та життям великого міста (Нью-Йорка), включаючи всі пов'язані з цим імплікації.

Через спільну східноєврейську долю бідности та загрози Мендель Зінгер і його сім'я пізнають тягар існування на еміграції: меламед має сина каліку, невиліковно хворого інваліда, який у своєму стражденному існуванні є найбільш вираженим *alter ego* батька, а також представляє в цілому метафору нещастя цієї сім'ї, символ, який не дає жодних відповідей. «Не покидай свого сина, навіть якщо він стане для тебе тягарем, не віддавай його від себе, він вийшов з тебе», – чує мати каліки від вундеррабі [18, 562]. Це означає не тільки «не покинь свого хворого сина напризволяще», але й «він даний тобі як завдання, стався до нього як до себе і до своєї долі, своїх страждань і до своєї ідентичности» [18, 563]. Так Менухім стає взагалі метафорою нужденности східноєврейського існування у вигнанні, яке дане цій сім'ї. Каліка буде втраченим символом ідентичности цієї родини: «[Мендель] почувався так, ніби він залишив у Цухнові самого себе» [18, 634].

Пророкування рабина-чудотворця зробило інваліда ще у першій главі роману містичною постаттю,

тому характеристика Йова, яку оповідач приховав при першому описі батька, тепер застосовується до нібито невиліковного сина: «Небагато буде в Ізраїлі таких як він» [18, 562]. Біблійно-літургійна мова рабина нагадує теологічні мотиви месіянського «стражденного Божого слуги» і разом з тим додатково підкреслює роль хворого Менухіма. Проте це очікуване «месіянство» не полягатиме в останній жертві самовідданості власного життя, а в представленій ним нововідкритій духовній поставі, яка сприймає страждання часу і страждання у часі, приймає їх і творчо перетворює в духовні засади нового світу: «Біль зробить його мудрим, потворність добрим, гіркота м'яким, а хвороба сильним» [18, 562]. Ця «мудрість» і ця «сила» не матимуть нічого спільного із владою і грошима, а «доброта» і «м'якість» не будуть дані зверху, а у тій формі, яка орієнтується на «любого Бога», який цікавиться навіть малим і піднімає над земним.

Проте містичне обрання Менухіма як іншого Йова відрізняється у вирішальному пункті від Йова у Біблії. Менухім від початку (через свої страждання) є мовчазним Йовом, безмовним і – згідно з єврейськими традиціями, у яких за дві тисячі років не було неграмотних – саме в цьому радикально / первісно безбожним Йовом. Його характеризує лише один «смуток», без сліду «святковості», яка йде від Тори. Батько намагається завершити творіння, несе сина з кутка, задає тон мелодії, з якою він навчав своїх учнів, і починає перше речення: «Спочатку створив Бог небо і землю». Спроба невдала, Менухім не реагує на моно-

тонний спів «біблійної музики», яка для двох інших синів, перш ніж вони покидають батьківський дім, означає «все» – небо та землю. І Менухім-Йов залишається безбожним аж до кінця, коли він з'являється як месіянський вундеркінд. До своєї матері він вимовляв тільки незрозумілі звуки, які вона порівняла (чи переплутала?) з *Одкровенням* і «небом і землею», а в контакті з батьком, який оспівував «небо і землю», він реагував тільки на «абсолютну музику», на брязкіт ложок. На цій безмовній, позбавленій Тори основі пізніше розвивається його музичний геній, з якого з'являється потім *Пісня Менухіма*. На нашу думку, роман Й. Рота *Йов* уже своїм існуванням підтверджує теорію біблійного глокалізму: якби не було *Книги Йова*, то не було б і *Йова* Й. Рота.

У Святому Письмі так мовиться про Йова: «Чоловік той був щирий і праведний, богобоязливий і цурався зла» (Іов. 1: 1) [2, 622]. Й. Рот описує Менделя Зінгера так само вже у другому реченні як «побожного і богобоязливого» [18, 553]. Уже ця відповідність у дослівному тексті робить протагоніста – у безпосередньому продовженні назви роману – від самого початку Йовом. Проте в тому ж вірші Святого Письма мовиться: «Нема бо на землі нікого, як він, [...]» (Іов. 1: 8) [2, 623]. Також на це посилається початок роману, проте тільки певною мірою, оскільки таке визначення щодо Менделя Зінгера є суперечливим: автор підкреслює і докладно роз'яснює «звичайність» Менделя, коли йдеться про «скромну професію», «сумнівний успіх», «непримітне існування», «звичний єврейський лапсердак», «неприміт-

не бліде обличчя», «звичайну чорну окладисту бороду», «сотні тисяч до нього так само жили і вчили» [18, 553]. Це відповідає підзаголовку книги – *Роман простого чоловіка*. Великий Йов перетворився тут на єврейського «кожного», який при всьому цьому зберігає свою гідність.

Мендель-Йов у Й. Рота не заможний, як біблійний чоловік з міста Уц, а належить до соціально другорядних груп – дрібний бюргер-інвалід і ортодоксальний юдей або східно-єврейський емігрант. У час, коли відбуваються події роману, – який веде до Першої світової війни – і в час, коли роман був написаний – це останні роки Ваймарської республіки, – принаймні в цю епоху мільйони «маленьких людей» є справжніми «Йовами». Тому більше не може йти мова про те, щоб зробити предметом роману долю «великого», навіть якщо б вона була жакливою долею Йова, а тільки про те, щоб зобразити в історії Йова, як приклад, участь мільйонів, які страждають у своєму часі й гинуть.

Сучасний Йов Й. Рота – це проста людина, яка не може висловити своїх думок, навіть і бунтівних. Тому вона перетворює їх на символічні дії, одягаючи молитовний ремінь чи збираючись знищити молитовне приладдя, наслідуючи таким чином біблійного Йова. Ця людина намагається, наприклад, розсердити Бога, «ідучи в італійський квартал, щоб поїсти свинини», як кажуть його сусіди, він не молиться, хоч це йому болить [18, 669]. Мендель поводить майже по-дитячому, щоб не сказати, що він здитинів. Проте він у жодному разі не є цілком статичним, покірно-пасивним страд-

ником, але бунт для нього є менш значимим, ніж для його біблійного прототипу. При всьому цьому покірний страдник спочатку доходить до межі бунту, але, зрозуміло, Мендель Зінгер не робить останнього кроку й залишає для себе двері відкритими, не спаливши, всупереч попередньому наміру, своє молитовне приладдя. Він не володіє інтелектуальним форматом і мовною силою біблійного Йова, якими той озброєний у своїх стражданнях і перед ударами долі. Мендель репрезентує непримітного, бідного юдея, він – тип сучасного Й. Ротіві ортодоксального східного юдея з Галичини, який утратив свою батьківщину.

Інша площина: біблійний Йов каже: «Господь дав, Господь і взяв. Нехай ім'я Господнє буде благословенне» (Іов. 1: 21) [2, 623]. У Менделя ця єдність «давати – брати» дихотомічно розділена. Бог не осипав Менделя, як Йова, численними дарами, його справи від початку йшли погано. Пізніше у нього забрали і те нечисленне, що у нього було, а саме його сім'ю. Дароване й відібране розподіляється тут на різних людей як нерівна міра непередбачуваної Божої незбагненності. Проте спочатку Мендель приймає нерівні умови пасивно, вважаючи, що все це тільки тимчасово, і що одного дня він отримає все по-справедливості. Протагоніст роману Й. Рота порівнюваний, але не співпадає повністю із старозавітним Йовом. Подібність роману до біблійного оригіналу є наближеною. Для роману характерними є й біблійні стилізації.

У деяких частинах роману посилення на біблійний текст є очевидним. Як і Йов, Мендель Зінгер втра-

час дружину і трьох здорових дітей, що з четвертим дитям – він не знає, але боїться найгіршого. Доведений до краю і впавши в розпач, він зрікається віри, а в одному з останніх спалахів горя він навіть хоче вкинути у вогонь тефілин і молитовники, проте так і не спалює їх. Один з його останніх приятелів-юдеїв у Нью-Йорку, Роттенберг, нагадує про старозавітного Йова, який міг би стати прикладом для Менделя в годину розпачу. Від Роттенберга, якого можна порівняти з сучасним Еліфазом, біблійним приятелем Йова, Мендель отримує предикат праведника, якого випробовує Бог [6, 76, 77].

Не можна говорити про цілковиту невинність Менделя, в той час як біблійний Йов представлений як бездоганна людина. Мендель духово сліпий, нечутливий до своєї дружини та дітей і покидає напризволяще свого наймолодшого сина, у нього є провини, але де є цілком невинна людина? Тому можна стверджувати, що Мендель зображений правдивіше й реалістичніше, ніж біблійний Йов. Мендель виходить спочатку, як і Йов, із взаємозв'язку «поведінка-стан речей» – яка моя поведінка, так я і житиму – із казуальності між виною та покаранням, він живе з девізом «якщо я не чиню несправедливо, зі мною не станеться нічого злого» [3, 155]. Він служив Богові – вірно ритуально, проте нічого не бачив серцем, тому недогледів як Бога, так і людей. Контекстуальний простір роману виражають й розлогі альязії на біблійні тексти, наприклад на жертву Ісаака «На обох руках вона простягала свого сина як підносять жертву» – причому це Менухім той син, якого мати жертвує – звичайно,

в переносному сенсі [18, 561]. Також інші альязії вказують на Святе Письмо: «Менухім був останнім плодом її тіла», «годинник вибив як звільнення», «вони соромились один одного (вкінці подружніх стосунків, а у Адама і Єви стосунки починались із сорому)», «слово мама з уст Менухіма Дебора сприйняла як одкровення» [18, 567–568].

Найстарший син Йонас – «сильний і повільний як ведмідь», молодший Шемар'я «хитрий і спритний як лис» [18, 554]. Це, знову ж таки, нагадує про констеляцію нерівних братів Ісава і Якова у Книзі Буття, і коли красива сестра Мір'ям з'являється у романі «як газель», то це нагадує про образну мову Пісні Пісень і жіночий тип Суламіти: «Вона мала чорне волосся і чорні, повільні й лагідні очі. Її руки були ніжні, її суглоби ламкі. Юна газель» [18, 554]. Подібною є і христологічна думка страждання одного за всіх: «Але у сім'ї Менделя Зінгера здавалось, ніби маленький Менухім узяв на себе всі людські страждання, які ласкава природа інакше легко розподілила б між усіма членами сім'ї» [18, 571].

Еміграція в Америку з'являється як паралель до виходу юдеїв з Єгипту у землю обітовану. Іронічні рефракції помічаємо вже у тому, що Америку називають «Божою землею», Росію, до складу якої входила тоді Волинь, – «землею суму», Америка – вільна, радісна країна, «благословенна країна», прямо-таки земля обітована, проте вона не справджує надій. Пізніше Америка виявляється навіть «смертоносною батьківщиною».

Час від часу Й. Рот у стилістично легких і дещо іронічних відтін-

ках нарації грається з біблійними і єврейськими традиціями та ви- словами. Наприклад, сцена, у якій Мендель Зінгер впізнає свого давно втраченого сина Менухіма, відбу- вається під час пасхальної вечері, Мендель був там «найнезначнішим з усіх присутніх» [18, 686], Менухім дає впізнати себе тільки після дов- гої оповіді. У цьому можна побачити алюзію на воскресіння Христа, тоді як поява Менухіма під час святку- вання Пасхи є очевидним натяком на прихід Месії. Письменник вико- ристовує як єврейську, так і христи- янську символіку. Як вважає німець- ка дослідниця Г. Гервіг, на кризовий досвід, пов'язаний із втратою надій на асиміляцію європейських євреїв, текст відповідає формою актуаліза- ції біблійних легенд, яка їх деміто- логізує і так само відкидає відхід до ортодоксії як розв'язання, як і націо- нальну асиміляцію [11, 265].

Юдей врятований людиною, яка виросла серед не-юдеїв або, інакше кажучи, син Менделя Менухім – не «простий чоловік» – духово готовий до нового світу й унаслідок цього може навіть – як месіянська постать – врятувати свого батька-Йова. Те, що Й. Рот закінчує свій роман свя- том Песах у 1919 р. в Нью-Йорку, також не є випадковим. У розв'язці роману Менделя чекає «диво», зу- стріч зі свої сином, якого він вважав уже давно мертвим. Німецький до- слідник Б. Гюппауф відзначає, що мудрість, яку здобуває Зінгер, коли руйнується його система життя та система світу (втрата сім'ї й батьків- щини, сумніви щодо юдаїзму), є му- дрістю скептика, який усвідомлює, що становище людини у світі нена- дійне, майбутнє невідоме, а індивід

є нічим у загальному розвитку подій [12, 324].

У *Йові* Й. Рота, як і у біблійного Йова, у розв'язці стаються справжні чуда. Обидві історії мають щасливий кінець, однак чудесне зцілення сина не переконало багатьох крити- ків. Наприклад, німецько-американ- ський філософ і письменник Л. Мар- кузе вважає закінчення роману невдалим, «композиційним утруд- ненням» [14, 187]. Німецький філо- соф Г. Блюменберг, навпаки, вбачає у цьому літературно переконливу акцію проти «дискримінації утіхи» [9, 357]. Слід приймати розраду, яка пропонується Святим Письмом, ре- лігією чи іншими людьми. Для Мен- деля те, що відбувається, є цілком незрозумілим, тим, чого він більше не очікував. Г. Нюрнбергер навіть вважає, що роман не виражає повер- нення автора до віри в Бога, швидше зневіру у можливості людини змі- нити долю своїми силами [15, 73]. Можна сперечатися з щодо цього висновку, але незаперечним є те, що людина залишається залежною від Бога, хоч іноді більше говорять про везіння чи милостиву долю. Пропо- новане назвою роману розуміння Менделя Зінгера як постаті Йова ре- лятивується у тій мірі, у якій інтер- текстуальне відношення до *Легенди про Йосифа* витісняє *Книгу Йова*. До того ж своєрідний інтертекстуаль- ний ланцюжок можна віднайти й у романі-тетралогії німецького пись- менника Томаса Манна *Йосиф і його брати* (1933-1943), яку він почав писати через три роки після Ротово- го *Йова*.

І хоча алюзії та цитати з *Легенди про Йосифа* не є найчисельнішими у романі, проте цей зв'язок відіграє

значну роль у його змісті. Головний герой роману Й. Рота Менухім має свій прототип у *Легенді про Йосифа* – Йосифа, а епізоди роману *Йов* прив'язані до певних епізодів легенди. Для підкреслення цих зв'язків у кожному епізоді роману розсіяні невеликі алюзії, що відсилають читача до відповідних біблійних уривків. Менухім був наймолодшим сином Менделя Зінгера, і його, так само як і біблійного Йосифа, ненавиділи брати. Вони навіть хотіли його вбити, наприклад: «Одного літнього дощового дня діти витягли Менухіма з хати і засунули його в чан, [...] Вони тримали його за криві ноги і засували його велику голову десятки разів у воду» [18, 565]. Наведена алюзія роману відсилає до епізоду з *Легенди про Йосифа*: «Вони [...] змовилися на нього, щоб його (Йосифа – Т. М.) вбити (Бут. 37: 18) [...] взяли його та й вкинули в копанку (Бут. 37: 24)» [1, 43].

Пригадаймо, що брати продали Йосифа за двадцять срібняків ізмаїльтянам у Єгипет. Сім'я Менделя Зінгера також заплатила певну ціну за можливість поїхати в Америку – вони залишили Менухіма молодій сім'ї, яка поселилася у їх будинку. Проте він був там недовго, оскільки хата згоріла, Менухім покинув рідний штетль і потрапив у лікарню, до чужих людей: «Потім [...] я потрапив у велике місто, у громадський медичний інститут» [18, 692]. Цей епізод має паралель у легенді: «Йосифа ж приведено в Єгипет, де купив його Потіфар, двірський вельможа фараона, начальник вартових, єгиптянин, у ізмаїльтян, що привели його туди (Бут. 39: 1)» [1, 45]. Менухім ріс у сім'ї лікаря, де до нього добре стави-

лись, і у де він навчився музики: «До мене добре ставились, один лікар мене дуже полюбив, я одужав, і лікар забрав мене у свій дім» [18, 692]. Наведена алюзія роману відсилає до цитати з біблійної легенди: «А Господь був з Йосифом, і щастило йому в усьому; він був у домі свого пана, єгиптянина. Бачив же його пан, що Господь був з ним і що щастив йому Господь у всьому, що робив, тож Йосиф знайшов ласку в очах свого пана й слугував йому...» (Бут. 39: 2-4) [1, 45].

Менухімові вдалося досягти успіху, стати відомим композитором і диригентом: «Війна була моїм щастям. Тому що я грав військову музику і став диригентом невеликого оркестру, [...] кілька разів грав для царя» [18, 692]. Цей епізод прив'язаний до відповідного епізоду зі Святого Письма: «І знявши фараон з руки своєї перстень з печаткою, настроїв його Йосифові на руку, вдягнув його в шати вісонові, вклав золотий ланцюг йому на шию і повелів йому їхати в другій після своєї колісниці (Бут. 41: 42-43)» [1, 48]. Менухім змінив ім'я, взяв дівоче прізвище своєї матері й був відомий як Алексей Коссак; так само Йосифові фараон дав інше ім'я – Цефенат-Панеах. (Тут одночасно йдеться, очевидно, й про один із елементів ініціації: нове ім'я стає символом смерті для колишнього життя й воскресіння в іншому, новому житті). Менухім одужав і змінився, тепер це «красивий, молодий чоловік» [18, 684] («Йосиф же був поставний і гарний з виду (Бут. 39: 6)» [1, 45]). Коли Менухім приїжджає у єврейський квартал Нью-Йорка на свято Песах, його батько не впізнає його. Також і Йосиф неві-

наний своїми братами, коли вони приходять у Єгипет, щоб купити хліба. Обидва герої до кінця розповіді не відкриваються своїм рідним. Менухім з'являється, щоб врятувати свого батька. Так само Йосиф рятує своїх рідних, батька і братів від жахливого голоду.

Оскільки у Ротовому романі є алюзії, які відсилають до *Книги Йова* та *Легенди про Йосифа*, то, послугуючись міркуваннями Ришарда Нича, можна зв'язки між літературним текстом та його суспільним, історичним, культурним контекстом розглядати у спільній методологічній перспективі та з однорідним поняттєвим апаратом. Ця категорія також вказує, як на свою основу, на спільну сферу мовно-поняттєвих форм вираження повсякденного знання, що становить мережу конструкторів-посередників між нами, текстами та всесвітом культури [5, 84].

Ще одним, знаковим, твором Й. Рота, який відсилає читача до старо-заповітних мотивів, є його остання, видана посмертно, новела *Левіятан*. У ній письменник послугується мітом та легендою – маловідомим біблійним мотивом Левіятана, який з'являється вже у назві, виконуючи функцію ляйтмотиву авторського тексту.

Місце, де відбуваються події – волинське містечко Прогроди. Головний герой – ремісник і продавець коралів Вошивко Печеник, який переконаний, що коралі, які є найбільшою утіхою його життя, – живі істоти, яких пильнує володар моря Левіятан. Вже на початку оповіді наратор стилізує самого Печеника як праобраз Левіятана: «всередині

панували чарівні, таємничі сутінки, які так нагадували дно моря, мовби корали там щойно росли, а не йшли на продаж» [8, 15]. Опис самого ж Печеника не має нічого спільного з Левіятаном як потворою, драконом чи прарибою, він є більше істотою антропоморфною, таким собі Посейдоном-Нептуном з греко-римської мітології: «Вошивко Печеник, продавець коралів, був рудим євреєм; його міцна цапина борідка скидалася на якісь червоні водорості, різьче вподібнюючи його до морського божества. Здавалося, то він сам вирощував чи бодай садив та збирав коралі, якими потім торгував» [8, 15–16].

Письменницька уява, творячи власну мітологію Левіятана в особі Печеника, ніби «пересувається» у бік Книги Буття, представляючи власне біблійного Левіятана: «Авжеж, Бог Ягве все створив сам, землю і живність, моря і рухливий світ на дні. Однак Левіятанові, який звивався в глибинах глибин, Господь на короткий час, доки зійде Месія, довірив владу над тваринним і рослинним світом морів-океанів, насамперед над коралами» [8, 17]. Ім'я «Левіятан» з'являється у такому розумінні ще двічі, спершу як «прариба», а потім у мові продавця коралів, який дивується «що такий могутній Бог, як Ягве, довірив коралі такій дурисвітній рибі, як Левіятан» [8, 18]. Відтак Ротовий Левіятан не має біблійних ознак морської потвори, а радше є партнером Божих ігрищ.

Долю Вошивка Печеника автор демонструє сюжетами його замилювання до моря і усього, що живе на морському дні, з коралами на першому пляні. В першому сюжеті нара-

торові вистачає ходіння на болото, яким було оточене містечко і віри, що «буцім існує таємний зв'язок між водами, схованими в мочарах, та клекотливими водами великих морів, і що там, глибоко у баговинні, теж можуть бути коралі» [8, 19]. Натішившись виглядом моря і довідавшись якнайбільше про морське життя, протагоніст повертається додому.

Після смерти дружини та банкрутства фірми, до якого призвів його короткочасний пакт з дияволом, Печеник купує за усі свої заощадження квиток до Канади й відпливає на кораблі з мітологічною, не біблійною назвою «Фенікс», яка символізує відродження, нове життя. Щоправда, відбувається катастрофа, внаслідок якої усі пасажери гинуть. Але, як стверджує наратор, Печеник не втопився, як інші, а добровільно скочив у море, до своїх коралів: він «повернувся до коралів, на дно океану, де зивається могутній Левіятан» [8, 52]. Тому лаятмотивом новели стає ніби молитва наратора: «його місце там, де корали, [...] його єдина батьківщина – дно океану. Хай земля йому буде легка поруч з Левіятаном, до прищестя Месії» [8, 52]. Таким чином, Печеник виступає і як поруч Левіятана, і одночасно як той, що грає його роль. Тут власне Левіятан є тією біблійною фі-урою, реінтерпретованою у позитивному світлі, яка набуває функції, яку відігравав у середньоземноморській мітології Посейдон.

Інший сюжет Ротового *Левіятана* пов'язаний більшою мірою з народною легендою, аніж з Біблією, хоча й ґрунтується на вірі у диявола та його антропоморфізації. Вошивко

Печеник, який у першій частині новели представлений як продавець коралів *par excellence* і взірцевий торговець, піддається спокусі, уособленій дияволом – угорським купцем Єньо Лакатошем. Той гендлює целюлоїдними коралями, дешевшими й кращими, ніж справжні, які продає Печеник, а тому стає для протагоніста конкурентом. Погодившись розповісти продавцеві коралів з Прогродів свій секрет, Лакатош спокусив Печеника – і той погодився продавати целюлоїдні коралі, а до того ж почав змішувати справжні коралі з фальшивими. Це останнє показано у новелі ще більшим гріхом Печеника: коралі приносять щастя (на відміну від перлів), зокрема охороняють від злого ока. А коли ж після продажу заможному селянинові наміста для онуки дитина помирає від дифтерії, а у селі вибухає епідемія цієї хвороби, яка забирає життя у дітей, люди починають вірити, що коралі Печеника приносять нещастя, і, зрештою, відвертаються від нього. Унаслідок цього торговець спалює усі фальшиві коралі, зриває взаємини з дияволом (Лакатошем) і, користуючись отриманою свободою, вибирається до Америки. Цю подорож він розуміє як мандрівку до коралів, тому смерть є не покаранням, а сповненням його мрій і прагнень. Зауважмо, що відразу Й. Рота до штучних коралів задекларована й у циклі есеїв *Антихрист*, де увага звертається на нехіль до досягнень сучасності, техніки чи мистецтва. Відтак у романі *Гробівець капуцинів* присутній мотив штучних прикрас, які, згідно з письменницькою уявою, є негативними цінностями [13, 350; 7, 461].

Цей сюжет *Левіятана* безпосередньо пов'язаний з Ротовим розумінням усього того, що не автентичне, насамперед у царині мистецтва чи масової культури, протиставленням справжньому мистецтву, яке символізують справжні коралі. Біблійною ремінісценцією є й трактування у релігійних категоріях гріха як не тільки як обману, який полягає у продажу штучних коралів як справжніх, але й крадіжки справжніх коралів. Так автор наближає читача до екзотичного світу східноєвропейських юдеїв, зокрема їх вірувань, які пов'язані з уявленнями про Левіятана.

Есхатологічну перспективу роману *Йов* логічно та естетично продовжує й публіцистична серія *Й. Рота Антихрист*, яка характерна звертанням автора до біблійної символіки та використанням релігійної риторики у боротьбі з нацизмом [16, 563–566]. Цю постать, яка функціонує у серії Ротових публікацій як певний символ, письменник запозичує з Біблії, що зображує Антихриста як головного ворога Христа, а відтак і самого Бога. Ця дефініція з'являється у Новому Заповіті у посланнях св. Івана Богослова, який пишучи про «антихристів» у множині, використовує це поняття для окреслення осіб, релігійний вплив яких загрожує Церкві (Од. 2: 18-29, 4: 1-6). Оскільки юдейські мислителі вірили, що прихід Месії означатиме кінець грецьких чи римських переслідувань, а тим самим – кінець імперії, то раннє християнство прийняло цю ідею, уявляючи ворога людиною або звіром, яких переміг Христос у новому пришестві [13, 342].

Ротовий *Антихрист* лишень у

певних фрагментах (як анекдот чи притча) є твором фабулярним, адже він, загалом, твір публіцистичний. Авторське поняття «Антихриста», усупереч очікуванням читача, має не тільки політичне значення, але й пов'язане з критикою культури, песимістичною оцінкою технічного розвитку й масової культури без одночасного етичного розвитку. В релігійному сенсі поняття Антихриста відноситься як до нацизму, так і до советського комунізму, щоправда, більше до першої ідеології, бо, як витлумачує нараторові один з цадиків, заперечення Бога є меншим гріхом, аніж поширення неправди про Його істоту, а от Антихрист не керує революціонерами, а спокушає консерваторів. З іншого боку, письменник вже у своїх репортажах *Подорож по Росії* стверджував, що боротьба з ідеєю Бога буде причиною поразки комуністичної революції [13, 343-344]. У тексті *Червона земля з Антихриста* наратор протиставляє гордині революціонерів, які вірять в абсолютну силу розуму, науки і техніки – терпеливість і покору віруючих, які на насилля відповідають молитвою, і яким допомагає вічність [16, 598, 600-601, 603, 610-611].

В есеї *Й. Рота*, згідно із приписами юдаїзму і постулатами християнства, Антихрист виступає в особовій формі, як персоніфікація зла, яке вже з'явилося на землі, однак перебуває у одежі дрібноміщанина, а людські очі, згідно з біблійними категоріями, покарані сліпотою, – то ж люди не зауважили його появи [16, 566]. Головною причиною прибуття Антихриста наратор вказує *hybris*, людську пиху, яка заперечує існування Бога: «А забули, якими є,

деякі з нас думають, що можемо заперечувати Його існування, власне з причини неможливості Його пізнання. Мстимося так за його суворість. Оскільки не уділяє нам ласки пізнання Його, говоримо, що Його немає» [16, 569]. Власне тут, як підкреслює Д. Бронзен, виразним є авторське розуміння Бога, як істоти, котра приховується перед людиною, *е deus absconditus* [10, 244].

В *Антихристі* письменник не виступає проти людського раціоналізму й сенсуалізму як джерел пізнання, тільки проти гордості, що її вважаємо абсолютною. Початки такого розуміння знаходимо у Реформації, яка знищила єдність західної Церкви, не давши, на його думку, нічого позитивного. Оскільки доба Просвітництва є, на думку письменника, епохою чисто прагматичною, то він апелює до пізнання у покорі, що технічний поступ не поєднується з моральним і діє тільки горизонтально, а не вертикально, що, врешті, позбавляє людину єднання з Абсолютом. Звідси – його осуд індустріалізації, урбанізації, і навіть засобів масової інформації. У політичній царині цей *hybris* виражається в нацизмі й расизмі, а Господь Бог створив кожную людину на образ і подобу Божу.

До найцікавіших текстів циклу належить *Залізний Бог*, який прив'язує уяву до пісні Ернста Моріца Анрдта епохи наполеонівських війн «Бог, який наказав рости залізу» [13, 345]. Той Бог, який був Богом нацистів, то, згідно з Ротовим розумінням, не Бог, а лишень божок, золотий телець з Біблії. За допомогою цієї параболи, автор змальовує образ гітлерівської Німеччини. При

цьому важливим риторичним чинником є контраст між Богом любови юдео-християнської традиції та «залізним богом» нацистів, якому відповідає протиставлення між хрестом та свастикою як хрестом спотвореним і покаліченим. Визнавець цієї «нової» поганської релігії говорить про нього: «Це, власне, наш Бог. Наш власний Бог. Бог нашого народу. Бог, якому усі моляться, Бог любові, є жалюгідним створінням. Але наш Бог – сильний. Є Богом сили. Він наказав рости залізу. Це залізний Бог» [16, 648].

Авторська уява у цьому місці безпосередньо впроваджує тему Антихриста. Вказуючи на служіння «панові тисячі мов», під яким можемо здогадуватися про гітлерівського міністра пропаганди Й. Гебельса, наратор застерігає, що більшим гріхом від атеїзму є лицемірство та признавання Богові при одночасному запереченні таких юдео-християнських вартостей, як любов до ближнього, покора і віра у рівність людей перед Богом. Атеїст, твердить наратор, може повернутися і звернути свій ідеалізм до Господа, який йому об'явився. Натомість хто говорить про Бога, а на серці має ненависть, той знаходиться на службі в Антихриста. Письменник об'єднує мотив Антихриста з плямою Каїна, посиляючись одночасно на євангеліє від св. Йоанна: «а знаю, що в євангелії Йоановій написано, що слуги Антихриста будуть носити на чолі і на правій руці пляму. У цій державі люди вже носять ту пляму» [16, 649]. Відтак провина німців періоду Третього Райху, які молилися до золотого чи залізного тельця є, згідно з оповідчачем, більшою від вини юдеїв, які,

скориставшись відсутністю Мойсея, зробили й собі золотого тельця і почали до нього молитися. Той факт, що ті останні не знали ще тоді Заповіту, то «тепер, коли діти Божої держави моляться до золотого тельця, Заповіт зобов'язує вже від 5000 років, а 2000 років хрест вже ясніє над світом» [16, 649].

Зауважмо, що Йозеф Рот послуговується біблійною символікою і риторикою з одного боку для того, щоби унаочнити універсальний вимір зла, який ніс нацизм, а з іншого – щоби пригадати більшості християнських читачів, що Христос помер за усіх людей, які є братами і що гітлерівці, за визначенням, є ворогами єдиного Бога.

Для письменника єдиною силою, поряд з Габсбургами, яка б могла стати супроти неопоган зі свастикою, був Ватикан. Однак укладення останнім конкордату з Третім Рейхом стало для Й. Рота прикрою несподіванкою і нещастям [13, 346]. Саме тому, щоби підштовхнути австрійські монархічні кола до боротьби з Гітлером, він подавав себе щирим католиком, потрохи вірячи у це. Зокрема його фейлетон *Vizija*, опублікований в австрійському консервативному журналі *Der christliche Ständestaat* (Християнська станова держава) демонстрував апотеоз замордованого у 1934 р. нацистськими бойовиками канцлера Австрії Е. Дольфуса, який, як пише Й. Рот, помирає, дивлячись на фігурку Богородиці з Ісусом [19, 679, 682]. А остання, видана за життя письменника, новела *Легенда про святого пияка*, хоча й не ґрунтується на біблійних мотивах, містить мотив св. Терези від Дитятка Ісуса, є прохан-

ням того «святого пияка» про добру смерть [17, 543].

Отже, висновуємо, що більшість інтертекстуальних алюзій, ремінісценцій, тропів у творах Й. Рота ґрунтується на художньому переосмисленні Святого Письма й апокрифічних легенд. Своїми оригінальними трансформаціями біблійних мотивів письменник вносить в їх інтерпретацію нові акценти, пов'язує їх з актуальними проблемами свого часу. Біблійні префігурації і символи у творах Й. Рота показують світ в універсальних категоріях біблійних вартостей (Йов, Левітан), а новозаповітні мотиви (Антихрист) слугували письменникові для показу Божого милосердя, засад покути і пробачення. Так інтертекстуальні напрямні у творчості письменника набувають особливого художнього поєднання сакрального та профанного в ідіостильовому художньому просторі: тут відбувається мітологізація сучасного авторові життя, а поєднання сучасних подій з біблійними дає змогу творити нову, насичену новими семіотико-семантичними параметрами художню реальність, що надає нарації метафоричного й параболічного характеру.

Bibliography and Notes

1. Книга Буття, [у:] *Святе Письмо Старого та Нового Завіту* / Пер. о. І. Хоменка, Львів: Видавництво отців василіян «Місіонер» 2007, с. 1–60.

2. Книга Іова, [у:] *Святе Письмо Старого та Нового Завіту* / Пер. о. І. Хоменка, Львів: Видавництво отців василіян «Місіонер» 2007, с. 622–654.

3. Монолатій Тетяна, *Інтертекстуальна основа роману Йозефа Рота Йов*, [w:] *Studia Ingardeniana*, Том 1: In-

interpretacja tekstu literackiego / Red. I. Nabytowycz, T. Hundorowa, M. Ołdakowska-Kuflowa (*Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, Vol. IV), Lublin: Oddział PAN w Lublinie 2009, s. 151–160.

4. Набитович Ігор, *Універсум сакруту в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич–Львів: Посвіт 2008, 600 с.

5. Нич Ришард, *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство* / Пер. з польської О. Галети, Львів: Літопис 2007, 316 с.

6. Ніфангер Д., «Йов» і герої. Роман Йозефа Рота і тогочасна мода на біографії, [у:] Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / Упор. Т. Гаврилів, Львів: ВНТЛ-Класика 2007, с. 76–90.

7. Рот Йозеф, *Гробівець капуцинів* / Пер. з нім. І. Андрущенко, [у:] *Idem, Марш Радецького та інші романи*, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2014, с. 455–582.

8. Рот Йозеф, *Левіатан*, [у:] *Idem, Тріумф краси. Новели* / Пер. з нім. Т. Гавриліва, Львів: ВНТЛ-Класика 2006, с. 13–52.

9. Blumenberg H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, 698 S.

10. Bronsen D., *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993, 421 S.

11. Herwig H., *Intertextualität als Mittel der Assimilations- und Orthodoxiekritik in Joseph Roths "Hiob"*, [in:] *Intertextualität. Zeitschrift für Semiotik*, Band 24, Heft 2–3, Berlin 2002, s. 261–277.

12. Hüppauf B., *Joseph Roth. "Hiob" – Der Mythos des Skeptikers*, [in:] *Im Zeichen*

Hiobs / Grimm G. und Bayerdörfer H. P. (Hrsg.), Kronberg 1984, s. 310–326.

13. Kłanska Maria, *"I odpoczywał od ciężaru szczęścia i od gromu cudów". Biblia w twórczości Josepha Rotha*, [w:] „Cóż za księga!”. *Biblia w literaturze niemieckojęzycznej od Oświecenia po współczesność* / Pod red. Marii Kłańskiej, Jadwigi Kity-Huber, Pawła Zarychty, Kraków: Wydawnictwo Homini 2010, s. 335–353.

14. Marcuse L., *Die Philosophie des Glücks von Hiob bis Freud*, Zürich: Europa Verlag 1949, 351 S.

15. Nürnberger H., *Joseph Roth: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlts Monographien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, 149 S.

16. Roth Joseph, *Der Antichrist*, [in:] *Joseph Roth Werke, Dritter Band: Das journalistische Werk 1929 – 1939* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, s. 563–665.

17. Roth Joseph, *Die Legende vom heiligen Trinker*, [in:] *Joseph Roth Werke, Sechster Band: Romane und Erzählungen 1936 – 1940* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, s. 514–543.

18. Roth Joseph, *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, [in:] *Idem, Die Rebellion. Frühe Romane*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1984, s. 551–702.

19. Roth Joseph, *Vision*, [in:] *Joseph Roth Werke, Dritter Band: Das journalistische Werk 1929 – 1939* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, s. 679–682.