

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЇВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему:

«СИНЕСТЕЗІЯ ЕСЕЮ МЕГІ НЕЛЬСОН “BLUETS”»

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Беркут Вікторії Дмитрівни

Керівник: Веретельник Р. М.,
доктор філософії, доцент

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020 р.

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. РЕЦЕПЦІЯ КОЛЬОРУ: ГУМАНІТАРНИЙ ТА ПРИРОДНИЧИЙ ВИМІРИ. ЯВИЩЕ СИНЕСТЕЗІЇ	
1.1 “Оптика” І. Ньютона та “Теорія кольорів” Й. В. фон Гете як два свідчення знання Нової доби.....	
1.2 Аналітичний підхід Людвіга Вітгенштайна та новий історизм Мішеля Пастуро.....	
1.3 Феномен синестезії.....	
РОЗДІЛ II. СИНЕСТЕЗІЯ ТЕКСТУ “BLUETS” МЕРІ НЕЛЬСОН	
2.1 Контекст творчості Мері Нельсон. Поява “Bluets”.....	
2.2 Жанрова дифузія “Bluets”.....	
2.2.1 Західноєвропейські культурні впливи.....	
2.2.2 Вкоріненість в американську традицію письма.....	
2.3 Есей як форма нарації приватних і публічних досвідів.....	
2.3.1 Колір і тілесність.....	
2.3.1.1 Пристає до синього та потяг до злягання.....	
2.3.1.2 Жовтий і хвороби: фізичний та ментальний аспекти.....	
2.3.2 Візуальна синестезія есею.....	
2.3.3 Аудіальні образи есею.....	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	

ВСТУП

Кольоровий слух та візуальний смак, здатність одних сенсорів спонукати інші рецептори до відгуку. Явище синестезії вже давно відоме людству, але досі воно залишається феноменом, прикладів якого в мистецтві не так багато, хоча ті, які є, здобувають найвищий відгук у реципієнтів. Схожа ситуація і з проєктами, присвяченими кольорам: постійно оточені ними, часто навіть пересичені, ми рідко коли замислюємося про їхню сутність. Звичайно, ми знаємо про кольори веселки та те, що колір, пігменти вивчають різні науки переважно природничого спрямування. Але ми рідко звертаємо увагу на позафізичні якості кольорів та ті культурні й історичні значення, якими вони наповнені і медіумами для яких виступають. Також ми фактично не маємо прикладів і того, як часові мистецтва працюють з кольором, адже барва традиційно атрибутується до просторових мистецтв.

Без перебільшення найприкметніший та найбільш експериментальний із сучасних текстів, присвячених питанню кольору та його синестезійному виміру створила американська письменниця Мері Нельсон. В есеї “Bluets” вона окреслює головну тему своїх культурологічних пошуків – синій колір, який стає і провідником для психоемоційних станів, і утверджується як повноцінний феномен.

Актуальність теми магістерської роботи зумовлена тим, що вітчизняне літературознавство та українська література не пропонують тексти, у яких природа кольору осмислювалася б через філософсько-культурологічну синестезійність, хоча, безперечно, є поезія та проза, у якій кольори мають особливе значення. Наприклад, у творах модерністів (М. Хвильового, П. Тичини, М. Вороного, М. Зерова та ін.) та представників Київської школи поезії (В. Кордуна, В. Голобородька, М. Воробйова, В. Рубана).

Новизна даного дослідження полягає в тому, що зацікавлення кольором або іншими мистецькими не текстуальними практиками в українській літературі є радше спорадичним. Серед іншого це може бути пов'язано і з недостатньо розвиненим інтермедіальним підходом, і зі складністю комплексного вивчення

не споріднених мистецтв, адже для аудіальних та візуальних практик, наприклад, необхідно застосовувати різну методологію. Також у вітчизняному науковому просторі бракує і розвідок, які би пояснювали біологічну сутність синестезії, а такі праці є підґрунтям для наступних креативних напрацювань у цій сфері.

Наразі в Україні тільки з'являються перші переклади текстів, які наближають мистецько-культурний вимір синестезії з різними медіумами. Таким є раніше видане дослідження Мішеля Пастуро “Кольори наших споминів” та переклад “Зауваг про кольори” Людвіга Вітгенштацна, який зараз готується до друку.

Метою дипломної роботи є комплексний аналіз явища синестезії та феномену синього кольору в культурі на прикладі есею Мегі Нельсон. А оскільки дана авторка не представлена у вітчизняному літературознавчому дискурсі, про неї відсутні згадки в фахових виданнях чи масмедійних матеріалах, у даній роботі також стоїть за мету спровокувати зацікавлення читачів творчістю письменниці та додатково заохотити до перекладу її текстів через їхні мовно-стилістичні особливості.

Для досягнення цієї мети визначено наступні **завдання**:

- дослідити основні етапи вивчення кольору (природнича та гуманітарна сфери) в модерній історії;
- проаналізувати ключові праці з теорії кольору та виявити розбіжності й тотожності в трактуванні цього феномену;
- контекстуалізувати джерела форми твору;
- розглянути інтертекстуальність та автоінтертекстуальність есею “Bluets”;
- виявити особливості авторського стилю Мегі Нельсон та ключові теми у творчості письменниці;
- окреслити загальну природу синестезії та продемонструвати її на конкретних прикладах з тексту.

Об'єктом дослідження є есей американської письменниці та дослідниці в сфері мистецтв і гуманітарних наук Мегі Нельсон “Bluets”.

Предметом дослідження визначено синестезію в її широкому розумінні, тобто це передбачає вивчення синестезії різних типів, що представлені в тексті.

Оскільки колір не належить до сфери безпосередніх зацікавлень літератури, до нього застосовується **методологія** споріднених дисциплін.

Провідним є **аналітичний підхід** Людвіга Вітгенштайна, через який він встановлює сутність мовних ігор у “Логіко-філософському трактаті”, а в останній праці “Зауваги про кольори” намагається окреслити власну теорію колориметрії також на основі мовних ігор. Допоміжною є теорія кольорів Йогана Вольфганга фон Гете, викладена ним у трактаті “Теорія кольорів”.

Для глибшого розуміння контекстів долучаються елементи інтерпретації **новоісторичного** підходу у викладі Мішеля Пастуро з його досліджень про асоціативну природу спогадів та кольорів, зокрема синього кольору, у візуальній західноєвропейській традиції.

До деяких супутніх текстів на кшталт Генрі Міллера та Сільвії Плат застосовуються окремі напрацювання представниці **другої хвилі фемінізму** Кейт Мілет.

Магістерська робота складається зі вступу, основної частини (теоретичний та практичний розділи), висновків та списку використаних джерел і літератури.

РОЗДІЛ I

РЕЦЕПЦІЯ КОЛЬОРУ: ГУМАНІТАРНИЙ ТА ПРИРОДНИЧИЙ ВИМІРИ. ЯВИЩЕ СИНЕСТЕЗІЇ

1.1 “Оптика” І. Ньютона та “Теорія кольорів” Й. В. фон Гете як два свідчення знання Нової доби

Зацікавлення темою кольору можна знайти в усі історичні періоди та на територіях різних культур. Але така увага є вибірковою та майже завжди стосується побутового рівня розуміння цього феномену (**колір** – це не якісна категорія, а саме **феномен**, який має свої атрибуції та специфічні для нього способи інтерпретації, про що йдеться в наступних підрозділах даної роботи).

Колір – це те, що ми сприймаємо автоматично, переважно не замислюючись ні про природу його появи, ні про соціально-культурні значення, яких колір набуває впродовж тисячоліть. Ми маємо уявлення про кольори з найменшого віку, ще до народження ми вже включені в середовище кольорів (гендерно дискримінаційне та стереотипне атрибутування рожевого та блакитного), а після появи на світ вони є для нас настільки природними, що далі найпоширенішого дитячого питання “Чому небо синє?” ми не розглядаємо цю тему як варту уваги на різних рівнях та в різних сферах буття.

Але також обмеження в розумінні кольорів і відсутність достатнього зацікавлення ними як темою для досліджень спричинені й тим, що пошуки в сфері кольорів переважно породжені лише потребою їхнього практичного використання та існування в нашій свідомості.

Колір – це явище, про природу якого ми дізнаємося з його перш за все фізичних характеристик та за рахунок його прикладних вимірів. Найчастіше звернення до нього відбувається через потребу застосовувати барвники.

Для того, щоб створити певні фарби та використати їх, необхідні знання зі сфери природничих наук, а саме біології, хімії та фізики. Умовно знання про

колір можна розділити на дві групи, сфери кожної з яких будуть поєднуватися залежно від цілей використання кольору.

Перша група – це первинні галузі та науки, спрямовані на розуміння природи кольору: оптика, світлотехніка та колориметрія. В основі цих дисциплін лежить теорія кольорів, яку розробляють для практичного застосування дисциплін другої групи. Тобто друга група – це похідні галузі практичного призначення: хімія барвників, поліграфія, фотографія та інші.

Основне пояснення, чим є колір та як людський зір фіксує його, подає **Ісаак Ньютон** у трактаті “**Оптика**” [“Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light”]. Однак ще до англійського вченого застосовували закони оптики, намагаючись з’ясувати, як саме вони працюють. Про це пише й Мері Нельсон, згадуючи для прикладу постаті античних діячів: Піфагора, Аристотеля, Платона, Епікура, Евкліда, Гіппарха [32]. Для античності важливим у розумінні кольору була ідея, що в основі барв – поєднання темноти та світла, чорного та білого (такої майже чорно-білої, а без деталізації виходить, що ахроматичної позиції дотримувався Аристотель). Таким було розуміння кольору і в ренесансні часи, але воно не мало наукового обґрунтування, що й стало однією з причин досліджень у сфері оптики [22].

Доньютонівське знання про оптику було позначене фрагментарністю та вибірковістю, хоча і були здійснені важливі відкриття, про які вчений знав і які врахував у своїх експериментах. Такими є відкриті в 1665 році явища дифракції (дослідив Франческо Грімальді) та інтерференції (описане Робертом Гуком, найвідоміший приклад – кільця Ньютона, які отримали свою назву завдяки детальному дослідженню вченим їхньої будови), а також відкрита в 1669 році Расмусом Бартоліном бірефракція.

У 1706 році виходить “Оптика” І. Ньютона, матеріал для якої вчений збирав ще з часів свого навчання в Кембриджі в 1660-х рр. Основні ідеї книги, які стосувалися теми кольору, викладено в трьох розділах розвідки. А найважливішим для розуміння природи кольорів, а згодом і появи теорії кольорів, є експеримент із прозорою призмою, проходячи крізь яку, біле світло

розпадається на сім кольорів, таким чином утворюючи спектр. У наступні століття саме ньютонівський спектр з незначними варіаціями стане основою для багатьох кольірних схем у дизайні різного типу (найчастіше застосовуваним у промисловому дизайні є кольорове коло Йоганнеса Іттена).

Так після відкриття Ньютоном спектру сформувалося уявлення, що є три основні кольори – червоний, жовтий і синій, а інші кольори є похідними. Таке фізичне розуміння кольорів є домінуючим і достовірним (адже воно експериментально підтверджене), але пізніших дослідників воно не задовольняло саме через цей суто природничий характер знання, яке не враховувало соціально-культурних конотацій. На противагу, а проте не без розширення ньютонівських теорій, у 1810 р., через століття після публікації “Оптики”, вийшла інша праця з теми – **“Теорія кольорів”** [“Zur Farbenlehre”] **Йогана Вольфганга фон Гете**. Це була спроба дослідити фізику з позиції гуманітарного знання, досягнути та пояснити суто природничі явища через оптику постпросвітництва, коли винятково раціоналістське знання вже не видавалося універсальним та придатним до вичерпного пояснення.

“Теорія кольорів” Гете – ідейно опозиційна “Оптиці” Ньютона, хоча він також пише про рефракцію та хроматичні аберації, експериментує зі спектром. Так Гете трактує темноту не як відсутність світла (за Ньютоном), а як протилежність до світла, тобто між світлом та темнотою відбувається взаємодія. Якщо в Ньютона кольірне коло складається з семи кольорів і є асиметричним, то в Гете воно шестиколірне (симетричне). А проте чистими, первинними кольорами для німецького дослідника є тільки два – синій і жовтий (така дихотомія стає визначальною на всіх рівнях і для Мері Нельсон), інші він вважає їхніми мірами, ступенями (однак про відтінки не йдеться, тільки про чисті кольори).

Для Гете важливо було дослідити не лише як працює колір через світло, а саме як кольори сприймаються людиною: яких трансформацій зазнають під впливом різних станів та ситуацій. Тобто до суто фізичних величин, які можна описати ньютонівськими формулами, письменник і дослідник додає шар

інтерпретації, перетворюючи ці формульні величини ще не на повністю приватні досвіди, але вже на значно ближчі до сфери гуманітарного знання.

Він розглядає і питання змішування кольорів, виходячи на наступний рівень досліджень. Гете йдеться не лише про кольори як фізичне явище або властивість: колір у його пошуках часто ототожнюється з барвником, зі світлового явища перетворюється на матеріальне втілення. Пишучи про змішуванні та первинні барви, дослідник звертається до теми пігментів, яка цікавила художників та текстильників, ширше – людей, які мали справу з фарбуванням та забарвленням, для яких колір має абсолютно практичне (виробниче та творче) значення. Так ідею, запропоновану Гете, у наші часи розвинув Мішель Пастуро, про що йтиметься в наступному підрозділі.

Інший гуманітарний аспект праці Гете полягав у тому, що він запропонував асоціації кольорів з конкретними психічними станами та емоціями, і деякі із запропонованих асоціацій закріпилися в західній культурі. Наприклад, червоний є кольором красивого, а синій – це звичайний, нейтральний колір, фіолетовий – неприємний для ока, бентежний.

З досліджень Пастуро стає зрозуміло, що Гете не так зафіксував поширені на той час кольорові інтерпретації, як подав колористику власних станів. Тобто з такого погляду підхід Гете є суб'єктивним, і цей аспект досі залишається чи не найприкметнішим у студіях кольору: саме суб'єктивне, приватне знання, його інтенційність та вибірковість – рушій у дослідженнях на цю тему. Так само і для Мегі Нельсон вибір кольору є приватним, інтимним актом, про що і йдеться в її есеї “Bluets”.

І Ньютон, і Гете здійснили дві революції в питанні кольору. Якщо вчений-фізик систематизував та розширив засадничі оптичні принципи кольору, то німецький дослідник розпочав дискусію про рецепцію кольору. У цих підходах є спільне: знання про колір неможливе без фізичного знання. Але також вони підтверджують, що природниче опертя, логічне, раціоналістське може мати дуже обмежений характер через те, що воно не враховує соціальні

аспекти. Водночас знання, в основі якого полягає рецепція, стає маркером як для конкретної особи, так і для груп людей, суспільств.

Інший важливий аспект праць Ісаака Ньютона та Йогана фон Гете – це увага до вживання слів. Оскільки Ньютону йдеться про важливість дослідити загальну природу кольору, а не лише якогось конкретного, то він у своїй праці переважно послуговується іменником *колір* в однині. Століття після нього Гете пише теорію не одного кольору, а саме кольорів. Цю деталь можна проігнорувати, але саме вона свідчить про зміну, яка відбулася за сто років.

Фізичну сутність усіх кольорів можна звести до одного експерименту з призмою, зредукувавши його до рівнянь та формули. У випадку Ньютонових експериментів не важливо, чи йдеться про жовтий, чи про зелений (звісно, якщо довжина світлової хвилі кожного кольору не визначальна, як це є в певних ситуація), адже він проводить подібний аналіз для всіх кольорів спектру, тож замість жовтого може бути синій, а замість зеленого ми можемо обрати червоний, підставивши для кожного свої довжину хвилі та, відповідно, показник заломлення. І в кожному випадку, говорячи про конкретний колір, ми таким чином описуємо загальне явище (виходить своєрідна синекдоха від оптики).

Гете ж аналізує кольори всього симетричного спектру, аби запропонувати новий спосіб говоріння про колір. Уже не як фізичне явище, а як носія доданих значень, а також як барву. Саме як барву у її найпрактичнішому застосуванні. Колір – це не тільки світлове явище, кольори – це пігменти, їхня суть у множинності та можливості її практичного застосування. А інтерпретації різноманітних кольорів, тонкощі їхнього використання та особливості побутування з маргінального й досі не досліджуваного поступово потрапили до сфери наукових зацікавлень. І хоча теорія, яку запропонував Гете, виявилася не придатною для фізиків (через відсутність достатнього обґрунтування), вона мала великий вплив на гуманітаристику, зокрема на філософію Людвіга Вітгенштайна.

1.2 Аналітичний підхід Людвіга Вітгенштайна та новий історизм Мішеля Пастуро

Абсолютно новий спосіб говоріння про кольори запропонував уже в ХХ ст. австрійський філософ Людвіг Вітгенштайн, відомий своїми дослідженнями з філософії мови, математики та логіки. Вітгенштайн здійснив лінгвістичний поворот – революцію у сфері філософії, а водночас і в усіх інших науках, які мають справу з мовою. Але ключовим є те, що пошуки Вітгенштайна призвели до ідеї вивчення побутової мови та критики класичної філософії за нехтування цими побутовими конотаціями та значеннями слів. Під впливом праць раннього Вітгенштайна сформувалося уявлення про мову як маскувальну та демаскувальну систему, яка, не будучи логічно досконалою та структурованою, стає підставою для хибних інтерпретацій та розбіжностей між різними філософськими підходами [1, с. 36].

У 1921 р. вийшов **“Логіко-філософський трактат”** [“Logisch-Philosophische Abhandlung”] **Людвіга Вітгенштайна** (в українському перекладі Євгена Поповича збережено назву англomовного видання – “Tractatus Logico-Philosophicus”), у якому філософ у семи тезах із розширеними доповненнями-підпунктами виклав основні позиції щодо зв’язку мови та світу, а також диференціював об’єкти (речі) та факти.

Так він встановив, що “світ є сукупністю фактів, а не речей” [1, с. 24] (для постання яких у свою чергу потрібні об’єкти) і визначається саме через мову. Наприклад, прості факти подаються через прості речення, а для складних фактів необхідні складні речення. Мова ж, будучи виразником цих фактів, є водночас і дескриптором, і дескрипцією світу. Світ та мова перебувають у нерозривному зв’язку одне з одним, в якому однак існують хибні трактування, і саме вони зокрема призводять до того, що якщо речення йдуть всупереч законам логіки, їхнє існування ставиться під сумнів. “Чого ми не можемо думати, того не можемо думати; отже, ми не можемо й *казати* того, чого не можемо думати” [1, с. 71]. Вітгенштайну йдеться про систему досяжності та обмеженості нашого мислення, оприявленого через мову, а також про функціонування в межах цієї

мови обмежень, тому що “ми не можемо думати ні про що нелогічне, бо інакше мали б думати нелогічно” [1, с. 29].

Утворюється видимий горизонт, який неможливо подолати завдяки можливостям тільки однієї мови. Особливо гостро це питання постає в момент перекладу, коли ми зіштовхуємося зі значеннями, які не мають вичерпного пояснення в одній із мов, але які ми можемо помислити. Але це не значить, що цього факту не існує в іншій мові. У ній може бракувати лише потрібного означника, адже попри неможливість використати до цього факту слово в інтерпретації, ми мислимо цей факт. Часто це осмислення проходить через означник мови, з якої ми перекладаємо, і залишається саме в такому вигляді. З цим явищем зіштовхується Мегі Нельсон, працюючи над називанням свого есею, і вона діє саме за Вітгенштайновою логікою, про що йдеться далі.

Висновки, до яких прийшов Вітгенштайн у своїх пошуках, особливо в другий період своєї діяльності, позначені ще більшим зацікавленням “мовними іграми” [1, с. 95] (цей концепт він розвинув у пізніх “Філософських дослідженнях”, посмертно виданих у 1953 р.) та їхнім новим структуруванням і трактуванням під впливом хибних інтерпретацій свого “Логіко-філософського трактату”. І так, пишучи про мовні ігри, розкладаючи їх на приклади фактів та об’єктів, аналізуючи їхні форму та зміст, знакові значення, філософ нерідко використовує як приклади кольори та експерименти з ними (які дуже нагадують інтерферентні кільця Ньютона; також Вітгенштайн не випадково покликається й на класичну механіку або ж закони Ньютона [1, с. 80]).

Колір як приклад – це чи не найпростіше явище або ж факт, якщо йти за термінологією Вітгенштайна, у його філософії. Неодноразово колір стає способом пояснити підпункти котроїсь тези і в “Логіко-філософському трактаті”, і в “Філософських дослідженнях”. Це може бути пов’язано з поширеним розумінням цього феномену на побутовому рівні (пам’ятаємо про побутову мову та лінгвістичний поворот), тобто нам легко уявити чи то колір, чи то спектр. І не в останню чергу це стосується того, що Вітгенштайн не узагальнює, і нам не потрібно буквально розшифровувати його, підбираючи

власні приклади. У випадку з кольором він прямо називає те, про що йдеться. Це один із небагатьох моментів ясності в текстах філософа та конкретно в “Логіко-філософському трактаті”, адже без перебільшення, його може зрозуміти “тільки той, хто вже сам колись передумав висловлені у ній [книзі; ідеться про “Логіко-філософський трактат”] чи принаймні подібні до них думки” [1, с. 22]. Чи значать ці слова, так само як і остання теза книги, що Вітгенштайн припускав хибне потрактування своєї праці або ж те, що вона не буде рецептована належним чином? Імовірно, так.

Однак зацікавлення кольором було для Вітгенштайна не чимось ситуативним або придатним для низових інтерпретацій. В останні роки свого життя філософ прицільно звертався до теми кольорів, про що ми знаємо з його записок та незавершених текстів. Щоправда, питання кольорів виразно окреслюється вже в період кембриджських лекцій Вітгенштайна, свідчення цього – збірка лекцій **“Синя та коричнева книги”**, яку філософ писав та доповнював у 1933-1935 рр., а видано її було, як і “Логіко-філософські дослідження”, посмертно (1958 р.). Назва книги може ввести в оману, що Вітгенштайн присвятив свої лекції всуціль двом кольорам. Але в даному випадку така назва пов’язана з кольором зошитів, у які надиктовано конспекти: до 1934 р. це був синій нотатник, а потім його змінив коричневий. У цих лекціях філософ починає роботу над темою мовних ігор, тому такий збіг із назвою друкованого видання видається ще більш прикметним та цікавим.

Але в “Синій та коричневій книзі” все ж ідеться про кольори: як і в “Трактаті”, вони є фактами. Найприкметнішим прикладом кольору є втілення основної ідеї Вітгенштайна про здатність до навчання, рецепції за вказівкою і те, що ми пізнаємо світ внаслідок вказаного (або ж навченого другою особою) знання. Як умовний модератор ситуації Вітгенштайн говорить асистенту, щоб той витягнув з мішка жовту кулю. Але як асистент визначає, що саме цей предмет є жовтим? Які супутні атрибуції та сторонні знання він задіює? Це, стверджує філософ, і є свідченням вказуючої природи знання, адже асистент

дізнався в минулому про жовтий колір на основі співставлень форм, предметів чи явищ, які існують з іншими носіями цієї барви.

Вітгенштайн міг вибрати будь-який інший факт чи об'єкт для пояснення своїх позицій, але він працює з кольором. Тому не дивно, що остання його праця (фрагментарна, незавершена) присвячена кольорам. **“Зауваги про кольори”** [“Bemerkungen über die Farben”] створювалися в останній рік життя, а були опубліковані аж у 1977 р. Ця книжечка нотаток розробляє тему кольорів у напрямку, який цікавив Гете. Адже хоча фізиками його досліди й не були сприйняті, для гуманітарних наук вони стали серйозним завдатком, аби працювати над темою множинності інтерпретацій та рецепції.

У “Заувагах про кольори” Людвіг Вітгенштайн продовжує свої пошуки в мовних іграх, але тепер з поправкою на кольори, у контексті яких вони відбуваються, які в них функціонують та які мова не здатна передати. Філософ намічає лінії своїх пошуків: це психологія, соціологія та лінгвістика кольору. Останнє йому вдалося окреслити найбільш повно, наскільки це можливо в незавершеній праці. Він ставить питання про колір мови та мову кольору, проводячи різницю між цими категоріями. Серед іншого він зауважує, що дальтоніки не можуть бути учасниками мовних ігор, які стосуються кольорів, адже їхнє знання про колір є неповним (відсутність і неможливість власного досвіду рецепції та вказуючого навчання про колір).

Також Вітгенштайн стверджує, що природа кольору – емпірична, а деякі його спостереження стосуються не так кольору як феномену, як барви, тобто пігмента. Адже говорячи про кольори видимого спектру, наводячи приклад про відсутність чистого білого та справжнього світло-блакитного (тим самим підважуючи думку про чисті та нечисті кольори), він заходить на територію фарб та повертається до питання змішування, яке цікавило й Йогана фон Гете. Вітгенштайн майже говорить про первинні та вторинні кольори, але знову робить характерну для нього заувагу щодо вказуючого навчання, коли знання (у даному випадку це знання про колір) передається через інтерпретацію. Наслідком цього є те, що за різних світлових умов предмет типово одного

кольору має інше забарвлення, хоча насправді колір у своїй суті (міра його насиченості) не змінювався, лише змінився рівень освітлення, тобто був вплив на яскравість.

Якщо порівнювати з теорією кольорів Ньютона, то як і Гете, Вітгенштайн визначає зелений не похідним кольором внаслідок змішування жовтого з синім, а первинним (пізніше Мішель Пастуро також пише про зелений як антипод червоному в ньютонівському спектрі [8, с. 65]). Метафора та явище зеленого є прикметним у студіях кольору, адже дозволяє одразу зрозуміти, якої традиції інтерпретації кольору дотримується певний автор або дослідник. Філософу йдеться про специфічні соціокультурні контексти, які значною мірою формують поняття кольору, і в цьому він також продовжує лінію, задану Гете. Таким чином Вітгенштайн іде не за фізичною природою кольору, а за гуманітарним аспектом феномену.

Людвіг Вітгенштайн закладає повноцінну філософську основу розуміння кольору в новітній час. Промисловий вимір кольору Вітгенштайн оминає увагою, також він не інтерпретує кольори, як це зробив Гете (кожна барва є носієм емоційного значення, розподіл на хороші та погані кольори за настроями та станами). Філософ почав створювати систему, яка вперше не розділяла колір (у розумінні явища в дослідях Ньютона) та фарби (як матеріальний медіум кольору). Можна зауважити, що і в Гете перше та друге часто є тотожними. Але в німецького автора це радше відсутність артикуляції відмінностей у значеннях, коли фарбник ототожнюється з кольором. У Вітгенштайна ж колір повертається до своєї позаматеріальної сутності, виходить на рівень логіки та розкладання на елементи сприйняття, на частини вітгенштайнівського факту. Філософ чітко розмежовує факт кольору та предмет пігменту. Так колір у нього сягає своєї універсальної ньютонівської сутності, але природнича домінанта в розумінні феномену поступається місцем гуманітарній.

Після Вітгенштайна запропонувати новий наратив кольору видається неможливим. Однак якщо філософське осмислення феномену відбулося, то

фіксація його практичного виміру довго залишалася нездійсненою. Це питання, яке турбує нашого сучасника – французького вченого **Мішеля Пастуро**.

Пастуро – історик-медієвіст, геральдист (його профіль – тварини, їхні образи в культурі) та дослідник кольору. Він спеціалізується на темі барв та пігментів не з погляду хімії, а їхнього практичного застосування в промисловості та мистецтвах. Пастуро знається на традиції інтерпретації та рецепції кольорів і Ньютона, і Гете, але розвиває саме вітгенштайнівський підхід. Історик написав близько десяти книг про кольори та їхнє значення в різні епохи, усього в його доробку більше сорока наукових праць, але для аналізу синього есею Мері Нельсон найкраще надаються дві його розвідки – **“Синій. Історія одного кольору”** [“Bleu: Histoire d'une couleur”] (2003 р.) та **“Кольори наших споминів”** (2010 р.).

Якщо Людвіг Вітгенштайн працював у напрямку аналітичної філософії, то Мішель Пастуро, хоч і застосовує до своїх пошуків методологію Вітгенштайна, є представником нового історизму, або як називали інші історики дослідження в сфері кольору – “малої історії” [8, с. 99]. Французький вчений фіксує, що візуальні спогади позбавлені кольору, він же ставить собі за мету перепрочитати безколірну історію через барви, а для досягнення цієї цілі зосереджується на темі колірної пам’яті через приклади мовної гри Л. Вітгенштайна.

Пастуро виводить ключові твердження щодо кольорів:

- 1) кольори – це одночасно і нематеріальна, і матеріальна сутність. Така двоїстість дозволяє розглядати колір з позиції Ісаака Ньютона, барви й кольори з погляду Йогана ф. Гете й Людвіга Вітгенштайна та підтверджує спостереження філософів про те, що потрібно розрізняти оптично-біологічний етап рецепції (зір) та культурний (власне сприйняття мозком) [8, с. 197];
- 2) кольори можна пояснювати з суто раціоналістської позиції природничих наук, а можна включити їх у сферу зацікавлень історії, літератури, психології, психіатрії, фотографії, живопису, моди та інших наук і галузей. У такому випадку кольори функціонують як “реальні й наміряні”

[8, с. 14] (тобто кольори в мисленнєвих процесах), як “фізичні об’єкти” та “концептуальні образи” [8, с. 147], а колірні коди утворюються на основі природних і культурних зв’язків, унаслідок довільного вибору (залишковий принцип [8, с. 121]). Після усвідомлення кольорових кодів їхнє використання на практиці стає контрольованим та результативним, якщо ми прагнемо досягти через них певного ефекту. За цим принципом працюють промисловий та інший дизайни, реклама, живопис, фотографія та інші візуальні сфери;

- 3) суть роботи кольорової пам’яті близька до оптичної синекдохи Ньютона: “у кольорах [...] пам’ять досить часто задовольняється частиною замість цілого” [8, с. 54];
- 4) колір – це не стабільна категорія, а феномен, який постійно змінюється під впливом історичних періодів, територій побутування та з урахуванням особливостей соціальних груп і суспільств. Прикладом цього є різне розуміння кольорових кіл. Кольори веселки, спектр Ньютона та Гете, первинна тріада (чорний, білий, червоний) в західних країнах та символічні кольори для Сходу, сувора колористика школи Іттена – не тотожні у своїх значеннях. Тобто кольоровий спектр – це не те саме, що семантичний спектр кольору. Цим пояснюється різний принцип розташування кольорів всередині цих кіл.

Синтезуючи різні підходи у вивченні феномену кольорів, Пастуро створює комплексну систему, у якій колір функціонує на різних рівнях: колір як оптичне явище, колір як сукупність барв, колір як вітгенштайнівський факт. Так історик проводить проміжну риску та узагальнює три основні теорії кольору. Прикметно, що, працюючи в полі інтерпретацій, вчений використовує поняття *синестезія* лише раз, коли згадує “Голосівки” Артюра Рембо. Але саме про синестезійну природу колірного знання йдеться і Мішелю Пастуро, і Людвігу Вітгенштайну, і Йогану В. фон Гете.

1.3 Феномен синестезії

Синестезія – це феномен, коли одна група рецепторів реагує на стимул, і це провокує іншу групу рецепторів на реакцію. Цей процес відбувається в організмі людини під час контакту як з матеріальними об'єктами, так і нематеріальними явищами.

Синестезію розглядають як доповнене відчуття, коли безпосередні рецептори не тільки взаємодіють з подразником, а стають посередником для специфічного зв'язку між різного роду відчуттями, тобто призводять до відгуку наступних рецепторів. Таке явище є предметом для вивчення багатьох наук, відповідно, кожна з них по-різному трактує синестезію. Однак можна виділити два основних погляди та зацікавлення в цьому явищі: перше (його також можна назвати первинним за порядком включеності в ланцюжок реакцій) спрямоване на вивчення біологічного аспекту, друге встановлює креативні фактори (їх можна означити як вторинні на підставі того, що вони виникають як результат реакції не безпосередньо задіяних рецепторів).

Найбільш авторитетні праці про феномен синестезії належать американським ученим **Ричарду Сайтовіку** (**“Синестезія: поєднання почуттів”** [“Synesthesia: A Union of The Senses”], 2002 р., **“Середа індигова”** [“Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia”], 2009 р.) та **Лін Робертсон** (**“Синестезія: перспективи когнітивної нейронауки”** [“Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience”], 2005 р.).

В Україні дослідження синестезії є поверховими, ґрунтовних праць на цю тему немає ні оригінальних, ні перекладених. Частково це пов'язано з тим, про що йшлося у вступі: розгляд цього феномену часто вимагає інтердисциплінарного підходу, який у вітчизняній науці не розвинений. Також українських дослідників цікавить не когнітивна чи, ширше, біологічна природа цього явища, а синестезія як естетичний феномен, джерело та результат творчої сублімації. З такої позиції про синестезію пишуть у своїх статтях К. Штанько, Г. Савчин, Л. Мініч, Т. Семигінівська, Б. Чубенко, О. Сарнавська та інші.

У 1980-х рр. невролог Ричард Сайтовик завдяки своїм розвідкам повернув синестезію до кола уваги нейронауки, а докторка нейропсихології Лін Робертсон зацентрувала увагу науковців на когнітивному аспекті явища синестезії. Дослідники зосередилися на біологічній природі цього процесу, що дозволило виокремити Робертсон більше 35 типів синестезії, з яких найпоширенішими є графеми–кольори (є в 68,8% з 572 учасників дослідження), кольори–одиниці часу (23,4%), кольори–музикальні звуки (18,5%), кольори–звуки (14,3%) кольори–ноти (10,8%) [42, с. 25]. Також вчена звернула увагу на те, що одна людина може мати декілька видів синестезії, які або завжди накладаються один на один (два та більше типи одночасно), або залежно від типу отриманої первинної інформації (три та більше поєднань).

І Лін, і Сайтовик зазначають, що природа появи синестезії точно не встановлена, але вони поділяють думку, що в певних ситуаціях та станах людина наближається до цього явища. Так Сайтовик помічає кореляцію синестезії з наркотичними станами, травмами головного мозку, стресовими ситуаціями та генетичною схильністю до цього явища.

Точно встановлено, що синестезія не належить до категорії розладів. Лише в деяких випадках вона може посилювати розсіяність уваги, ускладнювати концентрацію, спричиняти дисоціацію або непорозуміння в комунікації. Проте такі факти не свідчать, що саме синестезія є джерелом цих станів, адже чіткої кореляції між ними не виявлено.

Але, як доводять приклади з історії та мистецтва, досвіди синестезії є продуктивними для творчості. У своїй книзі “Середа індигова” Ричард Сайтовик присвячує розділ аналізу кольорового слуху в музикантів, смакового зору в художників, світлу через дотик у скульпторів. Він також ставить питання про те, чи можливо пояснити реципієнтам, не здатним до синестезії, що відчуває людина з таким сприйняттям?

Одним із таких способів допоміжної синестезійної комунікації й виступають мистецтва: твори (а в їхній основі завжди залишаються метафори різного роду) створюють простір для інтерпретації, а портрети або сюжетні лінії

часто розкриваються через символічні деталі, які мають або ж риси синестезійного трактування, або ж є цілком міжсенсорними. Навіть прийоми олюднення або оречевлення контекстуально теж можуть ставати частиною синестезії саме за рахунок трансформації, адже зміна станів, перетворення форм має свої рецепторні особливості. Процес переходу серед інших дозволяє додати ще один шар інтерпретації або ж зробити її доступнішою для реципієнта. Такі способи переконливо працюють у літературі, коли потрібно передати саме код, а не подати його вичерпне тлумачення.

Синестезійні асоціації працюють одночасно і на маскування, і на демаскування, дозволяючи автору промовляти через текст рівно стільки, скільки читач здатен осягнути його мови та зіставити її зі своїми навчено-вказаними знаннями. Це не випадкове нагадування тези Вітгенштайна про те, що *“межі моєї мови означають межі мого світу”* [1, с. 70]. Саме для розширення цих комунікативних кордонів потрібно перейти рубіж споріднених систем знаків або сенсорних обмежень, запропонувати колір замість психічного стану, емоції, цілої людини, зрештою перетворити колір з метафори на живу сутність. Такий принцип і пропонує Meri Нельсон у своєму есеї “Bluets”.

РОЗДІЛ II

СИНЕСТЕЗИЯ ТЕКСТУ “BLUETS” МЕГІ НЕЛЬСОН

2.1 Контекст творчості Мегі Нельсон. Поява “Bluets”

Мегі Нельсон – американська авторка, яка створює поезію та художню прозу, але найвідомішими її роботами є есеїстика та документалістика. Її тексти погано надаються до визначення жанру: Нельсон свідомо змішує жанри, конструюючи унікальний наратив через форму та характерну стилістику. Сама авторка так описує своє письмо: “Я поєдную багато різних дисциплін: від критики до філософії, журналістики, поезії, сучасні проблеми: сексуальне насильство, природа краси. [...] Іноді це набуває форми художньої автобіографії, іноді стає критикою культури. Це залежить від проблеми, з якою маю справу” [26]. До сфер зацікавлень Нельсон як науковиці та письменниці належать також, природно, літературознавство, мистецтвознавство, філософія, фемінізм та квір студії, про що йдеться на університетській сторінці авторки [27].

Творчість Мегі Нельсон не лише визнана читачами та критиками, а й пошанована престижними нагородами, найвідоміші з яких такі: письменницький грант Фундації візуальних мистецтв Енді Воргола (2007 р.), грант Гугенгайма у категорії нонфікшену (2010 р.), Премія Національного кола книжкових критиків за мемуари **“Аргонавти”** [“The Argonauts”] (2016), стипендія Мак-Артура за письменство (2016 р.). З 2019 р. авторка також включена до складу Американської академії мистецтв та літератури, а з 2004 має науковий ступінь PhD з англійської та викладає в Південно-Каліфорнійському університеті.

Автобіографізм та інтермедіальність – це ті дві ключові риси, які знаменують усю творчість Мегі Нельсон. Також для її текстів характерна інтенційність та високий рівень емпатії до чужих досвідів. У книзі **“Джейн: Убивство”** [“Jane: A Murder”] (2005 р.) та продовженні **“Червоні частини”** [“The Red Parts”] (2007 р.) авторка досліджує питання втрати, насильства, смерті білої жінки. Працюючи в техніці колажу (письменниця komponує

поетичні та прозові частини, документи, щоденникові записи героїні), Нельсон створює не стандартний детектив-хроніку злочину та пошуку відповідей, а підбурює аудиторію до широкого діалогу та перегляду суспільної угоди мовчання й неприйняття. Описаний у цих збірках випадок та його розслідування спонукав авторку до іншої праці – дослідження **“Мистецтво жорстокості”** [“The Art of Cruelty: A Reckoning”] (2011 р.). У ньому вона, подібно до С’юзен Зонтаг в есеї **“Дивлячись на страждання інших”** [“Regarding the Pain of Others”] (2003 р.), ставить питання про соціальні та культурні межі норми, доцільність аполітичності та потребу репрезентацію жорстокості. А в “Аргонавтах” на прикладі своєї сім’ї вона препарує сексуальність, гендерну флюїдність та з’ясовує, чи радикальний індивідуалізм актуальний для концепту сім’ї та ідеї народження дітей. У цій праці Мегі Нельсон уже відверто говорить про Ролана Барта та С’юзен Зонтаг, які в минулих текстах не були прямо названі, але попередні есеї вже були позначені впливом їхніх ідей.

Одним із найяскравіших та найбільш експериментальним текстом Мегі Нельсон стає есей **“Bluets”**, написаний у 2003-2006 рр. та виданий у 2009 р. У ньому авторка закладає основу свого автобіографічно-культурологічного стилю, визначає напрямки пошуків, а для ширшого контексту – пропонує новий наратив кольору в не академічних текстах. Авторка сублімує приватні переживання, історії та колекції, випадковою учасницею яких стала, а колір перетворює на метафору для артикуляції різноманітних досвідів: починаючи з відразливих моментів злягання – і до митей прийняття кінечності пошуків та інтерпретацій.

2.2 Жанрова дифузія “Bluets”

2.2.1 Західноєвропейські культурні впливи

Докторка літературознавства, Мегі Нельсон чудово знається як на американській літературі, так і на європейській. Саме тому її есей про колір значно більше, ніж про колір чи барву. Це історія контекстів та конотацій,

культурних кодів, наративних табу і правил, а тому авторка заглиблюється в тему кольорових інтерпретацій, аби показати, чим є колір сьогодні для жінки, яких символічних значень він набуває в суспільстві тілесного споживацтва та заборон на психоемоційні стани.

У випадку “Bluets” починати розшифровувати кольорове послання та соціально-культурні нашарування всередині тексту потрібно з назви, яка свідчить про кілька речей.

По-перше, Мегі Нельсон продовжує традицію вітгенштайнівського пізнання природи кольору: в есеї вона зосереджується на універсальному трактуванні кольору, а не на суто фізичній спектральній природі чи матеріальному вияві. Так вона одразу виходить не лише на символічні значення, а зіштовхується з тим, про що писав Вітгенштайн і що згодом у своїх пошуках кольорової історії підтвердив Пастуро. Ідеться не про колір, а про мову, а якщо точно, то про лінгвістичний поворот Людвіга Вітгенштайна та про його розуміння мови не просто як гри, а як формульної системи.

Слово *bluets* перекладається з англійської як *волошки*. Воно має й синонім – *cornflowers*, яке однак авторка не використовує. І це свідомий вибір, адже *cornflower* не несе такого смислового навантаження. Ми читаємо *bluets* – і одразу зчитуємо покликання на колір (дуже конкретна й однозначна вказівка, але якби були *cornflowers*, такого сильного кольорового враження вже не вдалося б створити) та блюзову музику. Сама ж Нельсон опинилася в ситуації хитрішої, хоч і не навмисної, мовної загадки. У французькій *les bluets* значить *чорниці* й вимовляється слово по-іншому, ніж в англійській мові. Назва книги – це те, з чого для читача починається історія безпосередньої рецепції, але у випадку з есеєм Нельсон авторка виявляє секрет тільки наприкінці.

Для Мегі Нельсон важливо зберегти багатство асоціацій у слові. Волошки, чорниці, синява – усе це в перекладах двох мов відображає єдину суть – колір (хай і в різних відтінках). Адже якщо ми не можемо досконало передати назву кольору, ми можемо залишити його значення, яке зчитуватиметься завдяки слову тієї мови, у якій ми його сприйняли.

“Переклад з однієї мови на іншу полягає не в тому, що кожне *речення* однієї мови перекладають *реченням* іншої” [1, с. 38], – стверджує Л. Вітгенштайн. Він наголошує, і приклад називання “*Bluets*” це підтверджує: немає впевненості, що слово на позначення певної сутності в одній мові абсолютно тотожне слову про цю саму сутність в іншій мові. У такому випадку нам залишається тільки передавати слово з мови в мову, тоді ж воно починає функціонувати як символ з додатковими значеннями, яких його неможливо позбавити. Такий спосіб – найкращий підхід і для перекладача Мері Нельсон, адже це свідчить, що переклад відбуватиметься в смисл, а не букву, отже, авторська інтенція збережеться. Письменниця створює вітгенштайнівську систему символів, коли важлива система, а не її складники. Тільки як *bluets* асоціації стають можливими в усьому багатстві спогадів та величині своєї привабливості. Адже хоч “мова маскує думку” [1, с. 38], має свої межі, у неї залишається можливість розширитися за рахунок інших мов, а в такий спосіб і демаскуватися.

Мішель Пастуро у своїй царині також спостерігає мовні ігри навколо синього кольору: “непросто знайти в класичній латині слова, що позначають синій колір” [8, с. 199]. Він фіксує, що *bleu* прийшло з німецької, а улюблений Малларме лазуровий – з арабської (*azur*).

Другий важливий елемент, який зустрічається в Нельсон і підтверджує превалювання Вітгенштайнового підходу – це форма письма та формульність. Загалом “*Bluets*” найпродуктивніше інтерпретувати через згаданих у ній практиків письма та філософів, авторка сама пропонує нам їхні підходи. Але вона ні прямо говорить, що це спосіб до розуміння, ні приховує це в тексті. Есеїстка залишає їхні імена, щоб ми могли простежити, чию традицію вона переймає. Так авторка окрім застосування теорії кольору та мовних інтерпретацій з раннього та пізнього Вітгенштайна запозичує іксове значення формули, приховуючи на самому початку есею за Х чи то людину, чи то сам синій колір як метафору психоемоційного стану. А нумерування смислово завершених частин – це додаткова вказівка на концептуальне джерело

– незавершені “Нотатки про колір” (Вітгенштайн також ділив і ці записи на логічно завершені сегменти).

Але знання традиції письма про колір для Мегі Нельсон – це також і Ньютон, і Гете. Щоправда, її, як і інших згаданих авторів, спектральне розкладання кольорів не влаштовує, адже воно позбавлене людського фактору, не пропонує можливостей для порівняння та інтерпретацій. Ньютонів спектр у Нельсон – абсолютне втілення холодного раціоналістського знання, не здатного наблизитися до світу ральних кольоровідчуттів, до рівня синестезії. І тому вона йде за Гете та повторює його слова про збудливість кольору, у її випадку – синього, який стає тригером як для позитивних, так і негативних асоціацій.

Весь есей – це нагода спостерегти, як негативні конотації, неприємні змісти наповнюють колір, а насправді як колір стає майже випадковим способом говоріння про неприйнятні досвіди, травми та традиції, прописані зокрема й через літературу. Німецький письменник не тільки зауважує психоемоційну порожнечу Ньютонівського спектру, а й закладає свою основу історії кольору, і ця традиція кольорової синестезії зі знаком мінус продовжиться в усі наступні століття. Найсильніші емоції, які ми відчуваємо, стани, які найкраще запам’ятовуємо, пов’язані з неприємними досвідами – і з них починається розмова про соціальну історію кольору. Мегі Нельсон лише знаходить вдалий колір, який має стабільну історію трактувань, щоб можна було порівняти різницю закладених у нього конотацій.

У випадку з Йоганом фон Гете синій асоціюється з синім пальтом юного Вертера, у якому той танцює з коханою, а потім помирає (перша ідея синього як кольору любовних переживань і трагічного фіналу). Авторка помічає зв’язок, що саме під впливом такої подачі кольору в Гете американський поет Джон Ешбері також писатиме про синій відтінок мови, коли синій виступає метафорою чогось бентежного, до кінця не усвідомлюючого свою тривожну природу (ідея Гете про синій як колір, який дає нам неспокій), ідею розчарування.

З такого погляду і згадка Шопенгауера видається не випадковою, адже філософ теж знав про теорію кольорів Гете та про його власні інтерпретації кольорів, подані в праці як узагальнення абсолютно всіх досвідів західної культури (наприклад, коли Гете називає синій хоч і живим кольором, але позбавленим радості [32, с. 14]). Але Шопенгауер додає інший акцент до розуміння сині: Нельсон вводить його в есей тоді, коли їй потрібно проговорити жіночі досвіди депресії, прискіпливу увагу до норми й девіації саме в жінок. Шопенгауер у неї стає спостерігачем сині, констататором неприйняття та надмірної пильності [32, с. 34].

Інший приклад постання синього як кольору з негативним значенням – це ситуації самотності та довгої агонії, коли відчуття загроженості сусідить із описом кольору. Стефан Малларме згадує лазуровий як синонім до визначення того, що стосується неба в широкому розумінні, а Нельсон же зауважує, що лазуровий замінив для Малларме всю синь, а також навіть ті явища природи, які не є цілковито синіми [32, с. 2, 45]! Чи в даному випадку може йтися про вибірковість зору, який переносить значення, форми та головно колір із конкретного одиничного предмету або явища на цілі згальні плани розуміння та множинні середовища? Чи можна зробити висновок, що одноколірне бачення (якщо навіть не буквально, але синестезійне відчуття через лазур) полонить Малларме, хай і на короткий період? Найімовірніше, лазур залишається у сфері уявного, а домінує вона лише в процесі рецепції та під час вибіркового опрацювання фактів пам'яттю. А проте лазуровий Малларме як відтінок синього з доданими значеннями залишається в історії кольору, адже оскільки синестезія спонукає до конструювання креативних образів, така увага до відтінку синього спричинила появу характерних текстів.

Наступні покоління авторів, яких вибрала Нельсон для своєї історії синього кольору, можна умовно об'єднати навколо ідеї болю та досвідів травми. Але ці стани менше пов'язані з кольором: вони зосереджуються самі на собі, закриваючись для інших переживань та супутніх медіумів. Це не значить, що інші факти реального буття цілковито ігноруються. Це лише свідчить про

масштаб переживань, із якими доводиться вчитися жити. Адже для Нельсон так само співмірна та важлива як травма цілого покоління, так і індивідуальна втрата. У першому випадку йдеться про текст Вінфріда Г. Зебальда “Емігранти”, а прикладом для другого може бути “Хрома” Дерека Джармана.

Розуміння синього кольору виходить за рамки спектру та пігменту. Він функціонує на іншому рівні – як метафора, близька до олюднення. Синій уже чітко асоціюється з найпотаємнішими станами, які людина воліла б або приховати, або ігнорувати, або й зовсім не говорити про них. Але колір перетворюється на біль, його неможливо уникнути – тільки піддатися йому та створити свою систему інтерпретації станів, яка б засвідчила, що синій – це не лише про відразливі значення, а й про можливість вийти з них, позбутися негативної інтерпретації, накинutoї іншими.

Також розмова про колір не виключає й не пов’язаних безпосередньо з ним тем. Адже в “Емігрантах” Зебальда не йдеться про кольори, а проте емоційний реєстр та питання, до якого автор підштовхує і Мегі Нельсон, і нас важливе: скільки нам потрібно часу, аби пережити травму? як змінюється наше сприйняття суспільства та суспільством під впливом трагедій? Синій колір, можливість вільних асоціацій і неприхованого говоріння на різні теми дозволяє вивільнити ті почуття та стани, які ми самі приховуємо, а також відчитати їх у текстах, які попри тематичну та ідейну близькість до цього не пропонували нам такого рівня їхнього розуміння.

Нельсон написала книгу про колір не тільки в ім’я кольору, як це робить Пастуро в усіх своїх дослідженнях. Нельсон значно уважніша до глибинних переживань, особливо до тих, які ми самі боїмося в собі відчитати. У такому випадку текст і для авторки, і для читача перетворюється з ряду напівдовільних кольорових асоціацій у щось багаторівневе, здатне відкрити нам нас самих, наші замовчані здатності до емпатії, уміння бачити та відчувати біль інших.

Не випадково особливе місце Нельсон відводить жіночим досвідам синього кольору або ж синестезії загалом. З європейських авторок вона виокремлює Мергеріт Дюрас, Катрін Міле, Сімону Вейль та Ісабель Ебергардт.

Кожна з них і по-своєму підсвітила тему синестезії, і вплинула на форму та міру відвертості письма Нельсон. Також вони спричинилися й до вибору тем, які есеїстка включає до своєї синьої книги. Як і у випадку з авторами вище, для можливості інтерпретації Нельсон не принципово було писати конкретно про синій колір чи навіть про барви. Спільний досвід, особливо якщо це переживання негативного, дозволяє Нельсон включати постатей з кола свого приватного читання (не варто забувати, що письменниця активна читачка, яка знається не лише на власних вподобаннях у цій справі, а й вимірено вибирає читання для своїх друкованих текстів, орієнтується на суголосну їй традицію та продовжує її [25, 27]) до кола аналізу.

Так Нельсон простежує цілу умовну сюжетну лінію алкоголю в **“Коханці” Маргеріт Дюрас** (1984 р.), а в тих частинах нарації **“Bluets”**, які стосуються інтимних досвідів, алкогольна тема виринає між іншим, у якості неонов'язково, а проте влучного, гострого й точного акценту.

Алкогольна лінія починається із зовсім іншої теми та предмету, ніяк не пов'язаного зі станами зміненої свідомості. Нельсон виводить її з історії книги про депресію. **“Глибокий синій: як жінки стикаються з депресією та долають її”** [“The deepest blue: How Women Face & Overcome Depression”] (2001 р.) Лорен Докет – це вторинне видання з категорії ринково успішних та з маркетингової сторони добре зроблених селфгелп книг. Випадково в книгарні нараторка натрапляє на це видання, її зацікавлює ідея порівняння синього кольору та соціально неприйнятного й неприємного психічного стану, тож вона починає читати книгу. Одразу з'ясовується, що з неї не можна взяти ні корисні поради для ментального здоров'я, ні синій не функціонує повноцінно як метафора, його роль радше зводиться до функції гарної назви. І саме за назву (уже не вперше) береться Нельсон.

Письменниця ставить питання: якщо є глибокий синій (*deepest blue*), то, імовірно, є недостатньо глибокий? тобто глибина = інтенсивність, насичення (*saturation*), міра чогось? Наступне питання ще більш практичне в контексті досліджень Нельсон: як можна виміряти інтенсивність кольору? Для цього нам

необхідно знову звернутися до природничих наук, а сама ж авторка описує **ціанометр** – прилад для визначення міри блакитності неба, винайдений ще у XVIII ст. **Орасом Бенедиктом де Соссюром**. Річ прикладного призначення, вона мала свої нюанси. Один із них – те, що перший ціанометр охоплював 53 кольори та лише відтінки від майже білого кольору до майже чорного синього, тобто в основі кола – блакитна та синя барва. У такого приладу є кілька недоліків.

Перше: пам'ятаючи Вітгенштайнове твердження про неможливість чистого кольору, кожен ціанометр, виготовлений у ті часи, буде відрізнятися за відтінками та тонами, до яких він схильний. Тобто сьогодні, маючи досвід роботи в програмах для обробки фотографій і послуговуючись відповідною термінологією, ми могли б сказати, що ціанометри того часу відрізнялися за тінтом, про температуру, насиченість та яскравість (про що також писав Вітгенштайн у “Заувагах про кольори”) мови не йде хоча б тому, що на них найлегше вплинути навіть самим неправильним зберіганням ціанометра.

Друге: перші ціанометри були придатні для використання лише в конкретних природних середовищах, адже місце від місця відрізнялося. Тобто те, що було можливе для аналізу в одному місці (небо), на іншій території, так само зберігаючи свою сутність, уже було поза класифікацією. Якщо небо асоціюється в нас з синявою, то спостерігаючи за пурпуровим небом чи багряним призахідним, ми спостерігаємо за чимось іншим, за чимось, що опиняється поза класифікаціями. Цьому зарадив абсолютний ціанометр, адже на відміну від попереднього (відносного) типу ціанометра він включав більше кольорів. І не просто відтінків, а саме кольорів. Це також зробило зручнішим і використання ціанометра для визначення рівня води в морі.

Отже, способи аналізу рівнів параметрів кольору (і не будь-якого, а саме синього) відомі людству принаймні кілька останніх століть. Але що таке знання додає до гуманітарного підходу в розумінні кольору? З тексту Мегі Нельсон зрозуміло, що хоча їй і йдеться про колір, він все ж має різні виміри та коди, функції. Так само в дипломній роботі не випадково згадувалися приклади

метафори, адже одна з іпостасей синього в есеї – це метафора ментального здоров'я, можливості його досягнути та протиставити знанню про фізичні розлади та порушення, хвороби, які не вимагають заметафоризованої мови. Детальніше про це в окремих підрозділах.

Звісно, є ще й інші способи заміряти колір, про практичне втілення цього пише Йоганнес Іттен або Мішель Пастуро [3, 36]. Але, очевидно, Нельсон ідеться про вимірювання кольору не з його фізичних основ, не в символічних значеннях, а наскільки інтенсивно колір рецептується людиною та чи сприймає людина його повністю, тобто до якої міри відбувається його усвідомлення. І також, чи можливо, щоб книга була такою ж концентрованою (і чи придатне це слово до використання в цьому контексті), як і колір, про який у ній ідеться. Така постановка питання цілком відповідає вітгенштайнівському підходу, а Нельсон таким чином підважує своє ж письмо, перевіряючи, чи її робота – це не черговий безпідставний колірний хід, “хроматична примха” [8, с. 111].

Подані вище дескрипції стосуються параметру *інтенсивності (saturation)*. У колористиці це співвідноситься зі зменшенням параметру яскравості. Тобто коли алкоголь стає міцнішим, градус піднімається. А коли колір наближається до все темнішого ступеня, він стає абсолютним *dark blue*. І вже на цьому етапі відтінок кольору та сенсів повертають до “спиртного” наративу, про що свідчить навіть не одна мова.

У 145 тезі Мегі Нельсон збирає синь алкоголю воедино. У німецькій мові вона знаходить *blau sein* – це *бути п'яним* (можна додати, що в український одне зі значень “*посиніти*” стосується високої міри сп'яніння). Також *біла гарячка* англійською – це *blue devils*; *щасливі години* в англійських пабах – це “*the blue hour*”. Шотландський поет Роберт Бернз фіксує “*my bitter hours of blue-devilism*” [32, с. 56].

Проте синій колір стає парадоксом: будучи так вкорінений у називання алкогольних і близьких до них досвідів, він є й “*holy*” [32 с. 56]. Але до XII ст. індиго вважався кольором Антихриста, допоки ультрамарин не заповнив скляні поверхні та буквально не осяяв паству своїм небесним промінням.

“Blue gives way to darkness – and then how, without warning, the darkness grows up into a cone of light” [32, с. 56].

Але повертаючись до питання алкоголю в письмі Дюрас. Вона зосереджується на тому, як п'ють жінки та якими їх через це бачить суспільство. Французька авторка дуже розкуто й відверто, не дошукуючись псевдопристойних виразів, називає це тваринним видовищем. Дюрас дає ляпаса суспільству та пропонує власний рівень безкомпромісності, який і перебирає в неї Нельсон.

Схоже працюють і цитування з текстів іншої французької письменниці **Катрін Міле**, а саме з її найвідомішої автобіографічної книги **“Сексуальне життя Катрін М.”** [“La Vie sexuelle de Catherine M.”] (2001 р.). Коли Міле пише, що “I love to gaze at a promising-looking cock” [32, с. 18; переклад з французької – Мегі Нельсон], одразу стає зрозуміло, чий спосіб гранично відвертого говоріння про тілесність, непоступливість і затятість у конструюванні нової мови Нельсон також продовжує.

Мегі Нельсон багато запозичує в різних авторів та авторок. Але її письмо не є компілятивним. Вона вибирає лише ті біографічні та текстуальні сюжетні лінії, які надаються до її власних пошуків, що їх вона й хоче виповісти. Так есеїстка перетворює приватну оповідь на історію, у якій шар за шаром відкриваються нові способи розуміння творів, чие місце в літературному процесі вже закріпилося. Щоденні практики, найзвичніші суспільно-культурні ритуали, банальність кольору та несерйозність теми – це те, на основі чого вона створює спільну мовну гру зі своїми попередниками та сучасниками. І ця мовна гра позначена особливою увагою до деталей, які вона запозичує. Нельсон не просто акумулює знання, а за рахунок досі не пропрацьованої в літературі синестезії знаходить нові форми та методи говорити про ці всім відомі, а тому часто зневажені досвіди. Вибір кольору в якості основного медіуму для інтерпретації, синтез попередніх художніх та майже публіцистичних жанрів з постанням нової форми, яку важко класифікувати через її тісні зв'язки з первинними формотворчими текстами. Мовно-стилістична гра Мегі Нельсон

тим цікавіша, що авторка точно знає, коли саме потрібно додати до тексту акцент на європейську мистецько-культурну традицію, а коли зашифрувати кликання на американських авторів та авторок.

Хоча точніше буде зазначити, що Нельсон нічого не приховує: вона називає імена не тільки тих, чию колірну традицію продовжує, через кого роботи її самої проінтерпретують, а й вказує, у кого шукати джерела її мови та форми. Авторка запрошує читачів бути уважними до мови (вітгенштайнівське напучування), адже помічаючи такі тонкі зв'язки, ми вчимося не просто відчитувати наратора чи його первинну інтенцію, а вчимося інтерпретувати самих себе, підбирати наші власні медіуми (кольори, авторів, стани).

2.2.2 Вкоріненість в американську традицію письма

Найбільший вплив на естетику, стиль на форму “Bluets” справили два автори – уже згаданий Людвіг Вітгенштайн та Генрі Міллер. У попередньому підрозділі йшлося про те, наскільки європейські контексти важливі для Нельсон, але не можна забувати і про традицію, безпосередньо в якій авторка сформувалася. З цього погляду найбільше спільних рис і в “Аргонавтах”, і в діалогії про Джейн простежується з американським письменником, який перейняв нові риси доби та культурні уклади, що протягом 1920-1940 рр. формувалися в Парижі. На цьому рівні між авторами вже є схожість, але під час зіставлення їхніх текстів вона вражає ще більше.

Основне, у чому Нельсон та Міллер близькі (але не тотожні!) – це спосіб говорити про тілесність. У **“Тропіку Рака”** (1934 р.), **“Тропіку Козорога”** [Tropic of Capricorn] (1939 р.), **“Сексусі”** [Sexus] (1949), **“Плексусі”** [Plexus] (1953 р.), **“Нексусі”** [Nexus] (1960) та окремо в **“Тихих днях в Кліші”** (1956 р.) Міллер, як і Вітгенштайн чи Міле у своїх жанрово-стилістичних рамках, творить нову мову. Ця мова балансує на межі з “непристойністю” [7, с. 471], а ще нею вперше проговорено те, що до цього табувалося: неприхована сексуальність та злягання (*fucking*). Звичайно, можна згадати Девіда Г. Лоуренса з його **“Коханцем леді Чатерлей”** (1928 р.), але спосіб

говоріння англійського письменника не був таким радикальним ні на рівні лексем, ні на рівні деталей, на яких зацентовано увагу.

У “Сексуальній політиці” (1969 р.) Кейт Мілет детально пояснює, у чому Міллер та Лоуренс подібні, а в чому відрізняються. У контексті дослідження есею Мегі Нельсон важливими є наступні моменти:

- 1) тотожність типу нарації. Зв'язок наратор-адресат що в Міллера, що в Нельсон не остаточний: у “Тропіку Рака”, наприклад, оповідач не звертається ні до кого конкретно. Так виникає відчуття, що хоча в моменти найбільшого смутку чи піднесення він і промовляє до Бориса чи Тані, може вигукувати їхні імена, вони залишаються недосяжними для його повідомлень, зрештою звертання самого наратора й не передбачають відповіді. У “Bluets” також не вдається визначити, до кого з двох “він” промовляє нараторка. Або ж чи є тільки один “він”, чи не існує жодного адресата, а читач функціонує як випадковий свідок (порівняння з вуаєристом у даному випадку опиняється найближче до суті). Кейт Мілет визначає це як “надто тісну ідентифікацію з особою автора” [7, с. 473], тому в певних моментах замість терміна *нараторка* знову зринає *авторка*;
- 2) сексуальна відвертість. І Міллер, і Нельсон послідовно використовують слово *fucking*, чим підкреслюють природу такого зв'язку. У ньому відсутні романтичні почуття, але є чітке розуміння фізіологічності злягання та розподілу ролей у ньому. Описувані Міллером партнерки редукуються до їхніх вагін, наратор очікує від них лише виконання сексуальних функцій підпорядкування. У такому тваринному зляганні партнери легко надаються до заміни, адже як і в ситуації з не встановленими адресатами нарації, вони не виконують жодної суб'єктної ролі. Нараторка в Нельсон свідомо такої позиції своїх партнерів, разом з тим вона діє з аналогічної інтенції. Оповідачка не артикулює свою позицію чітко, як герой Міллера. Натомість для підтвердження усвідомлення об'єктності злягання вона використовує інтимні портрети з “Сексуального життя Катрін М.” Міле.

Нельсон вдається до промовляння через слова інших авторів не лише в епізодах, пов'язаних зі зляганням. Так вона цитує **Генрі Девіда Торо**, аби словами інших пояснити стан власної самотності [32, с. 41]. Для неї перенесення на основі асоціацій є таким же способом вивільнення синіх метафор, як і пряме вживання слова *синій*. Це нагадує тезу Кейт Мілет про те, що “жінка – це плавуча метонімія” [7, с. 481]. Нельсон не обов'язково прописувати досвіди винятково своєї нараторки, вона досягає ще більшого успіху комунікацією через неприхований натяк;

- 3) Міллер, “представник авангарду, дуже винахідливий художник” [7, с. 459], мав винайти свою мову, щоб дати голос досвідам, які раніше були позбавлені права на публічний дискурс. Ця мова, позначена вульгарністю, брутальністю, перверсивністю, була потрібна на той момент, аби почати розмову про іншу сексуальність. Але говорячи про роль жінки в новій системі злягання, Міллер не може здійснити такого ж перевороту, як він зробив це з мовою. Його розуміння об'єктності індивідів, ставлення до них не як до тіл, а фокус лише на частинах цих тіл – усе це показало жінку з іншого погляду. Але це досі чоловіча візія, тобто в загальному це той же спосіб говорити про жінок не жінками. Якщо б жінка створила наратив своєї об'єктності не з позиції жертви, а з позиції цілковитого усвідомлення такого статусу та його прийняття, це могла би бути ще більш радикальна позиція. Такий погляд на речі і пропонує Мері Нельсон: чітке усвідомлення не внаслідок навчання й потреби підкоритися, а через добровільне бажання. Проте в “*Bluets*” така стратегія не має успіху: потреба суб'єктності виявляється для нараторки вищою.

Інша представниця американської традиції, чий вплив на письмо Нельсон виразно помітний, – це **Сильвія Плат**. У “*Bluets*” жодного разу не згадуються її поезії, ні щоденники, ні роман, ні саме її ім'я. Але це й не потрібно, адже подібності смислів та переданих станів в обох авторок вражають. Між нараторкою есею Нельсон, героїнею Естер Грінвуд з роману “**Під скляним ковпаком**” (посмертно виданий у 1963 р.) та самою Сильвією Плат багато

подібного, адже всі вони доходять до передкритичного психоемоційного стану, вдаються до крайньої відвертості перед лицем трагічного, а їхні пошуки не мають кінцевої мети, тобто для них важливий лише рух, у випадку нараторки “Bluets” цей рух не настільки хаотичний, як у героїні роману Плат.

Для Нельсон та Плат є спільним і використання синестезійної метафорики. Естер Грінвуд проходить через стан опредметнення себе та олюднення оточуючих її явищ. Так під час танцю з Бадді Віллардом вона відчуває себе предметом у його руках, як нараторка в “Bluets” почувається річчю в процесі злягання. Дуже приватні досвіди стають джерелом неприємних відчуттів, а дисоціація позначена синестезійними відчуттями навіть більше, ніж тоді, коли Естер спостерігає за дощем [9].

2.3 Есей як форма нарації приватних і публічних досвідів

2.3.1 Колір і тілесність

2.3.1.1 Пристає до синього та потяг до злягання

Тема тілесності та сексуальності в “Bluets” – це пряме продовження трактування Генрі Міллера з акцентами на досвіди Мегі Нельсон. Але до цих досвідів додається значення найважливішого кола інтерпретації – синього кольору. Саме він є основним образом тексту, а наприкінці есею концентрація кольору сягає рівня, коли всі цитування, розрізнені образи та сюжетні мікролінії об’єднуються та утворюють єдиний колір з усіма основними та побічними значеннями.

Чому авторка вибирає саме синій колір для рефлексії, трактувань та означень найважливіших (часто найважливішими, найбільш виразними є негативні переживання) станів? Нараторка не може цього ні пояснити, ні зрозуміти. Видається, що колір – це не свідомий вибір, а довільна дія, яка відбулася поза людською волею та без врахування бажань. Така манія (Нельсон неодноразово зводить усе до *синефілії*, як Пастуро – до *хромофілії*) кольору – це те, як закохуються. Нараторка проживає апогеї колірних пошуків та спади в

стосунках одночасно, описуючи все, що відбувається, як дві головні, майже єдині любові всього її життя [32, с. 1].

Але, як і у випадку героїні Сильвії Платт, нараторка “*Bluets*” опиняється в пастці: найсокровенніші досвіди не приносять очікуваної розради чи хоча б мінімального задоволення. Навіть у міллерівському зляганні більше пристрасті, хай це й тільки контакт частин тіла.

У цей час синій супроводжує Нельсон в усьому навіть у такій приватній сфері. Синій – це колір його білизни, готелю, де вони зупиняються, татуювання, яке ймовірний уже інший, другий він робить, аби вразити жінку. Синій для нараторки – у всьому. Але все, чого ця майже жива барва, окрема сутність сягає, набуває негативних конотацій. Особливо сильний контраст спостерігається тоді, коли усвідомлення синього настає після злягання. Якщо простежити за текстом, то завжди негативна емоція приходить після сексу. І така емоція позначається синім кольором. Проте в самому сексі синього немає.

Синій – настільки приватний і особливий колір, що нараторка не ділиться ним з партнерами. А проте синій давно вже не просто колір: це набір глибоких асоціацій, тих самих станів, до яких не може бути допущений будь-хто, до яких не можна допустити взагалі нікого, адже навіть саму жінку синій всередині її може відштовхнути.

Визначаються основні лінії синього, його функції та ролі, які насправді існують та є дійсно важливими тільки для Нельсон; її синій, будучи на видноті в кожного, є повністю прихованим. Синій набуває сакрального значення, уже не романтичні чи інтимні стосунки є найціннішим скарбом, що дає миті розради. Колір буквально перетворюється на філософський камінь: для того, хто зможе з ним дати лад, синій стане життєдайним.

Але така поетична та патетична, майже казкова інтерпретація є хибною. Як би самій Нельсон не хотілося, вимріяний і вишукуваний нею синій світ так і залишається синім=недосяжним. Постійне розчарування, нерозуміння, самотність замість усамітнення, натомість з єдиного синього залишаються

тільки камінці та дрібнички, “blue reports from the field”, які їй приносять “blue correspondents” [32, с. 6]. Так синій стає ще й утіленням плинності.

На позір зв'язок злягання та синього кольору не простежується, а сприйняття все через фільтр одного кольору, який стає маркером, такою собі перевіркою, видається як забаганка дорослого, ще одна гра, щоб замаскувати в словах і за їхнім первинним значенням те, що не має вийти назовні. Стороннім спостерігачам синій видається також чимось ефемерним: таке зацікавлення, синефілія як не має опертя ні на що, так і не може запропонувати нічого. Колір сприймається не як життєво необхідна метафора, яка виконує функцію камертона, а як забаганка.

З такої позиції сексуальність може бути схожою на щось єдино реальне, та єдино важливе, адже свого тіла можна торкнутися, партнера відчувати, отже, він “спражніший”, ніж колір.

Але на відміну від партнерів синій не стає причиною розчарувань та не робить боляче: він не приходить – синій залишається, він завжди є частиною твоєї сутності. Синій – спроба матеріального (або хоча б мінімально реального) представлення своїх страхів і справжніх станів, приховуваних від усіх.

Для нараторки колір стає мотивацією до пошуку та руху, хоча колір і не ототожнюється з усім життям, але він, очевидно, є однією з небагатьох констант у ньому. У той час як злягання окрім механічних рухів, позбавлених навіть примітивної насолоди частин тіла (так, за Міллером, усього тіла не може бути, лише частини, які мають здійснити контакт), не дає сподіваного, а навпаки викликає відчуття байдужості, глибокої самотності, огиди до себе та партнерів, біль. Колір – найбільш ефемерне та плинне в досвідах героїні стає її опертям, своєрідною жагою до життя.

Врахувавши це, стає зрозуміло, що злягання перетворюється на мовчазне насилля над самою собою, хай до нього й відчувається бажання, воно залишається деструктивним. Попри те, що на самому початку злягання видавалося спробою до комунікації, мова програє цю гру, зрештою виявляючись абсолютно безсилою [32, с. 8]. . Аби захистити свій синій колір, потрібно піти, і

це рішення дарує нараторці більше спокою, аніж усі спроби відчутти колір у сексі.

То чим синій є насправді? Мегі Нельсон залишає багато підказок у тексті, чим колір стає для неї. Це пристрасть, божевілля, самовладність та найвища міра індивідуального. Синій – це абсолютно прозора, по-вітгенштайнівськи безбарвна ємність, яка наповнюється власними кодами.

2.3.1.2 Жовтий і хвороби: фізичний та ментальний аспекти

Опозиція синього та жовтого, яку Мегі Нельсон виводить у своєму есеї, є чи не найцікавішою для всього тексту. Кольори, які й так яскраві та виразні, мають довгу та неоднозначну традицію інтерпретації. Сама ж авторка свідомо дуже конкретних значень, які протиставляє в синіх та жовтих барвах. Для неї це не лише пара кольорів, які вигідно поєднуються з собою та мають історично різні культурні конотації. Для Нельсон жовтий і синій – це буквально втілення ї дружби та втрати.

Нараторка прибирає на себе роль та соціокультурні конотації синього кольору. Синій історично асоціювався зі стабільністю, сталістю, унормованістю й відсутністю будь-яких потрясінь. Синій – це колір з умовно позитивною репутацією загалом попри те, що до XII ст. він і вважався в Західній Європі кольором Антихриста. Цей колір у своїй суті є дуже безпечним, позбавленим екстрем та хибних трактувань. Наприклад, Мішель Пастуро фіксує, що на побутовому рівні синій сприймається вкрай позитивно саме за рахунок своєї нейтральності [8, с. 22–23, 119], такої собі соціальної безбарвності (але не безбарвності у вітгенштайнівському розумінні чистоти та придатності до наповнення різними сенсами). Так виходить зокрема й через те, що синій є найпопулярнішим кольором серед дорослих в одязі, відповідно, ми протягом усього життя звикаємо до нього та вчимося сприймати його як нульовий вимір кольору; ми не реагуємо на нього як на щось провокативне [8, с. 31].

Навіть якщо придивитися уважніше до останніх конотацій синього, яких йому додала Новітня доба, репутація цього кольору залишається досить

позитивною. Справді, Мішель Пастуро також зауважує, найчастіше седативні препарати забарвлюють у відтінки синього (знову ж через ідею розуміння цього кольору як виразника стабільності та спокійності) [8, с. 47], а от синьої їжі природного походження майже не знайти [8, с. 70]: цей колір має застерігати від раптового вживання. У даному випадку спрацьовує принцип фармакону, також згадуваний Мегі Нельсон: те, що може зцілити, здатне вбити. У прикладі з їжею та ліками фармаконом у широкому розумінні є сині предмети, можливі до споживання.

Жовтий же колір попри те, що в античності вважався кольором радості та благополуччя [8, с. 113], бу носієм позитивних смислів, протягом століть перетворився на один із найменш улюблених. Тепер, якщо потрібно дізнатися, яка барва отримує найменше уваги серед дорослих, варто запам'ятати один колір – жовтий, антипод синього.

Приблизно на такому рівні Мегі Нельсон і вибудовує власні міжколірні стосунки з подругою, яка потрапила в аварію та, паралізована, довго перебуває в жовтій палаті. Нельсон вибирає розповісти про фізичні травми своєї подруги не для того, аби “відтінити” своє синє благополуччя. Авторка-нараторка опиняється в пркметній ситуації.

Підтверджувати історично погану репутацію жовтого кольору не має сенсу: уявлення про цей колір попри спроби митців та промисловців різного роду запропонувати жовтий як винятково позитивний на найближчі роки однозначно закріпилося в масовій свідомості. Так само як, наприклад, у нас не виникає сумнівів, чи людина дійсно хвора, коли ця хвороба фізично виразна.

Якщо ми почнемо розглядати історії ментальних, психічних розладів, то швидко переконаємося, що часто через неможливість візуально визначити, чи має людина певні розлади чи ні ми не сприймаємо її як таку, що має їх. І так само хвороби, які ми не можемо одразу візуально ідентифікувати, для нас залишаються переважно поза можливістю сприйняття чи емпатії.

Для чого Нельсон це? Весь есей вона розробляє тему психоемоційних станів, описує досвіди, які суспільство намагається не помічати. Авторка прагне

зробити їх такими ж видимими, які і фізичні хвороби, щоб з ними також рахувалися. Їй ідеться про те, аби бути репрезентованими, позбутися статусу “життя у шафі”. І для того, аби нормалізувати питання ментального здоров’я, Нельсон використовує метафору історично надійного кольору, вона буквально послуговується репутацією кольору стабільності, урівноваженості та норми (гетівська індивідуальна інтерпретація кольорів и через століття залишилася в західній культурі). Вона хоче через асоціацію з нейтральною барвою зробити конвенційно неоднозначні досвіди прийнятими.

Давно сформована репутація жовтого кольору не вимагає таких же дій. Тому коли зрештою авторка, яка досі відштовхувала всі речі та оточення жовтих кольорів одягає пончо цього забарвлення, цей жест має особливе значення. Він свідчить про те, що сині пошуки без кінцевої мети, для яких важливим був шлях, а результат видавався далеким, якщо взагалі не неможливим, завершилися в такому вигляді. Чи свідчить це про кінець синефілії? Ні, лише про те, що ця інтерпретація досягла своєї межі.

2.3.2 Візуальна синестезія есею

У своєму есеї Мегі Нельсон також згадує митців візуальних жанрів. Їхній вибір, так само як і вибір письменників та методології є інтенційним, і тим більш цікавим. Авторці не йдеться репрезентувати всіх тих, хто працював і працює з синіми сюжетами, але для неї важливо обрати тих, хто найкраще відповідає її власному задуму. Так, наприклад, серед митців слова немає Шарля Бодлера, і дехто з дослідників міг би цьому заперечити.

Подібні тексти нагадують кураторську роботу, адже потрібно не просто вибрати тих, через кого йтиме інтерпретація, а й зрозуміти, чи працюють вони в контексті? чи варто змінити підбір?

Такий підхід у формуванні свого кола кольорової рефлексії дуже вмотивований, а щодо візуальних практик він працює ще більш ефективно, тому що замість багатьох митців Нельсон запропонувала менше десяти, з яких

особливо вирізняється **Енді Воргол** зі стрічкою **“Синє кіно”** [“Blue Movie”] (1968 р.) та Ів Кляйн.

Формат Ворголової стрічки нагадує стиль “Bluets” Нельсон: позбавлена сюжету картина працює за принципом візуального есею. Персонажі розмовляють про В’єтнамську війну, ведуть звичайне життя та займаються сексом. Побутові досвіди втоми, естетика відразливого та прийом колажування працюють на те, щоб викликати в глядача не так впізнавання, як огиду та знудження. Саме такий стан важливо було передати Ворголу та саме такі емоції були в нього від перегляду стрічки.

Нельсон обрала цей фільм з тієї ж причини, що й деякі інші твори без виразного синього шару інтерпретації. Для неї значно важливіше виділити ці емоції та стани, які її нараторка загортає в синій та намагається нормалізувати, аніж просто подати текст лише через його поверхову спорідненість з темою.

З такого погляду вона й вибирає картини **Іва Кляйна**, художника, який у 1950-х рр. заклав основу монохроматичного живопису. Прикметно, що його роботи всуціль сині, а він є автором власного відтінку синього –

ВИСНОВКИ

Після комплексного аналізу есею було з'ясовано низку особливостей авторської стилістики.....

Ньютон відкрив дорогу новим дослідженням, а універсальність природничого знання поставлена під сумнів, що й стало причиною пошуків у сфері гуманітаристики.

Отже, у процесі дослідження виявили, що у вітчизняній рецепції Нельсон відсутня, а інтермедіальний підхід, особливо з акцентом на візуальні практики, не розвинений так, як це є в західних країнах

/// виходить, що і колір, і синестезія – це зовсім не літературознавчі категорії для аналізу, але вони виявляються продуктивними для говоріння про творчі досвіди як сублімацію психічних та емоційних станів, які і передують появі подібних текстів або ж найчастіше призводять до цього. Так є і з есеєм “Bluets” Мегі Нельсон

Нельсон, як і ЛВ, чию теорію кольорів вона розвиває та відповідно до якої проаналізовано есей, не вдається в фізичну природу кольору: авторка зосереджується на соціокультурних кодах та особливостях жіночого письма.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

1. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження / пер. з нім. Є. Попович. Київ : Основи, 1995. 320 с.
2. Дюрас М. Коханець / пер. з фр. Р. Осадчук ; післямова І. Березовський. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2009. 128 с.
3. Іттен Й. Мистецтво кольору: Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва / пер. з нім. С. Святенко. Київ : ArtHuss, 2022. 96 с.
4. Лип'ятських А. "Під скляним ковпаком" Сильвії Плат: мистецтво вмирання. *chytomo.com*. URL: <https://chytomo.com/pid-sklyany-m-kovpakom-sy-l-viyyi-plat-m/> (дата звернення: 01.06.2023).
5. Літературознавча енциклопедія / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ "Академія", 2007. Т. 1 : М–Я. 624 с.
6. Міллер Г. Тихі дні в Кліші / пер. з англ. П. Швед. Київ : Komubook, 2020. 160 с.
7. Мілет К. Сексуальна політика / пер. з англ. У. Потятиник, П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 624 с.
8. Пастуро М. Кольори наших споминів / пер. з фр. А. Репа. Київ : Ніка-Центр, Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2020.
9. Плат С. Під скляним ковпаком / пер. з англ. О. Любарська. Львів : Вид-во Старого Лева, 2018. 360 с.
10. Савчин Г. В. Проблема синестезії в системі філософських наук. *Молодь і ринок*. 2012. № 8. С. 136–138. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mir_2012_8_34 (дата звернення: 01.06.2023).
11. Савчин Г. В. Синестезія як принцип розвитку художньо-естетичної свідомості. *Молодий вчений*. 2018. № 3 (55). С. 263–267. URL:

- <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/3/60.pdf> (дата звернення: 01.06.2023).
12. Сарнавська О. В. Інваріантність інтерпретації синестезії та її роль в естетичній чуттєвості. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2010. № 42. С. 145–154. URL: https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_42_15.pdf (дата звернення: 01.06.2023).
13. Семигінівська Т. Г., Чубенко Б. В. Синестезія та інтермедіальність у перекладацькому аспекті (на матеріалі творчості Т. Г. Шевченка). *Вісник Маріупольського державного університету*. 2018. № 19. С. 138–145. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/615014.pdf> (дата звернення: 01.06.2023).
14. Синтеза. Людвіг Вітгенштайн. "Зауваги про кольори". Текст. Контексти., 2023. *youtube.com*/. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=II0zw1byBi0> (дата звернення: 01.06.2023).
15. Штанько К. Типологічні схеми у дослідженні феномену синестезії. *Народознавчі зошити*. 2013. № 3 (111). С. 538–542. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2013-3/15.pdf> (дата звернення: 01.06.2023).
16. Als H. Immediate Family: Maggie Nelson's life in words. *newyorker.com*. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/04/18/maggie-nelsons-many-selves> (date of access: 01.06.2023).
17. Berkeley Arts +. Design. Judith Butler and Maggie Nelson: Gender, Identity, Memoir, 2017. *youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=t-g9tKSy4WY&list=PLwVrpQSGQZeuyn0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=12 (date of access: 01.06.2023).
18. Binding color and shape in synesthetes and non-synesthetes. Texas / Keynote Speaker L. C. Robertson. URL: <http://www.synesthesia.info/texas.html> (date of access: 01.06.2023).
19. Brown University. Maggie Nelson, On Freedom, 2022. *youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WUHSCcWaeWI&list=PLwVrpQSG>

- [QZeuy0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=6&t=18s](#) (date of access: 01.06.2023).
20. Cytowic R. E. *Synesthesia: A Union of the Senses* : Second Edition. Cambridge : The MIT Press, London : A Bradford Book, 2002. 394 p.
21. Cytowic R. E. *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia* / foreword D. Nabokov ; co-author D. M. Eagleman. Cambridge : The MIT Press, London : A Bradford Book, 2009. 310 p.
22. Goethe J. W. v. *Theory of Colours* / trans. from Ger. by C. L. Eastlake ; introduction by D. B. Judd. Cambridge : The M.I.T. Press, 1970. 423 p.
23. Hammer Museum. *Maggie Nelson & Michelle Tea in conversation*, 2023. *youtube.com*. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=dNOFAKYHe-4&list=PLwVrpQSGQZeuy0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=8 (date of access: 01.06.2023).
24. Laing O. *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. Canongate Books, 2017. 336 p.
25. London Review Bookshop. *Maggie Nelson and Olivia Laing: The Argonauts*, 2016. *youtube.com*. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=s-Yxhc2nNxo&list=PLwVrpQSGQZeuy0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=7 (date of access: 01.06.2023).
26. Maggie Nelson. *macfound.org*. URL:
<https://www.macfound.org/fellows/class-of-2016/maggie-nelson#searchresults> (date of access: 01.06.2023).
27. Maggie Nelson. *usc.edu*. URL: <https://dornsife.usc.edu/cwphd/maggie-nelson/> (date of access: 01.06.2023).
28. Maggie Nelson Wants to Redefine 'Freedom'. *nytimes.com*. URL:
<https://www.nytimes.com/2021/09/02/magazine/maggie-nelson-on-freedom.html> (date of access: 01.06.2023).
29. Miller H. *Tropic of Cancer* / preface by A. Nin ; introduction by K. Shapiro. New York : Grove Press, 1994. 318 p.
30. Millett C. *Sexual Life of Catherine M*. Grove Press, 2002. 209 p.

31. Nelson M. *Argonauts*. Graywolf Press, 2015. 160 p.
32. Nelson M. *Bluets* : First Edition. Seattle, New York : Wave Books, 2009. 100 p.
33. Nelson M. *Jane: A Murder*. Soft Skull Press, 2016. 200 p.
34. Nelson M. *Red Parts*. Penguin Random House, 2017. 224 p.
35. Nelson M. *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York : W.W. Norton & Co., 2011. 288 p.
36. Newton S. I. *Opticks*. Create Space Independent Publishing Platform, 1804. 152 p.
37. Pastoureau M. *Blue: The History of a Color* / trans. from Fr. by M. I. Cruse. Princeton : Princeton University Press, 2001. 216 p.
38. Plath S. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York : Anchor Books, 2000. 732 p.
39. Sepper D. L. *Goethe contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 240 p.
40. Simner J., Hubbard E. M. *Oxford Handbook of Synesthesia*. Oxford University Press, 2018. 1104 p.
41. Superstition Review. "Writing as Performance," an Interview with Maggie Nelson, 2015. *youtube.com*. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=2FaoOprxURA&list=PLwVrpQSGQZeun0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=5&t=11s (date of access: 01.06.2023).
42. *Synesthesia Perspectives from Cognitive Neuroscience* / ed. by L. C. Robertson, N. Sagiv. New York : Oxford University Press, 2005. 266 p.
43. The Center for Fiction. Olivia Laing on Everybody with Maggie Nelson, 2021. *youtube.com*. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=veQkCdXVqRw&list=PLwVrpQSGQZeun0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=3&t=43s (date of access: 01.06.2023).

44. Dockett L. The deepest blue: How Women Face & Overcome Depression. Oakland, CA : New Harbinger, 2001. 173 p.
45. The Graduate Center CUNY. On Freedom: Maggie Nelson in Conversation with Wayne Koestenbaum, 2022. *youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-WtZHU6PjdM&list=PLwVrpQSGQZeuyN0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=9 (date of access: 01.06.2023).
46. UBCCreativeWriting. One Book One SFU: Maggie Nelson and Amber Dawn in Conversation, 2017. *youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Y6wsD9khaSQ&list=PLwVrpQSGQZeuyN0vp8P_gL2kcDViwGYZT&index=10 (date of access: 01.06.2023).
47. What color is Tuesday? Exploring synesthesia - Richard E. Cytowic. *ed.ted.com*. URL: <https://ed.ted.com/lessons/what-color-is-tuesday-exploring-synesthesia-richard-e-cytowic> (date of access: 01.06.2023).
48. Wittgenstein L. Blue Book. *wittgensteinproject.org*. URL: https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Blue_Book (date of access: 01.06.2023).
49. Wittgenstein L. Brown Book. *wittgensteinproject.org*. URL: https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Brown_Book (date of access: 01.06.2023).
50. Wittgenstein L. Remarks on Colour / ed. by G. Anscombe ; trans. from Ger. by L. L. McAlister, M. Schattle. Hoboken : Wiley-Blackwell, 1991. 132 p.