

УДК 82.09

**Стовба Ганна Сергіївна**

кандидатка філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри історії зарубіжної літератури  
і класичної філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна  
<https://orcid.org/0000-0001-8027-5941>  
[a.s.stovba@karazin.ua](mailto:a.s.stovba@karazin.ua)

## ПОДОЛАННЯ МЕЖ ПОВСЯКДЕННОСТІ У РОМАНІ НІЛА ГРІФФІТСА «КУКСА»

**Анотація.** У статті аналізується поетика роману сучасного уельського англомовного письменника Ніла Гріффітса «Кукса» (2003 р.) під кутом зору художнього осмислення екзистенції людини у світі повсякденності. Розуміючи повсякденність згідно філософії Б. Вальденфельса як звичайне, впорядковане життя, сповнене автоматичними діями кожної людини, автор статті має на меті вивчити у романі «Кукса» межі повсякденності і досвід їхнього подолання. Мотиви справжнього буття, екзистенційного визначення, зустрічі з трансцендентним для героїв роману пов'язані з досвідом подолання повсякденності, виходом за її межі. Існування головного героя роману – однорукого каліки найбільш точно осмислюється у координатах «межової ситуації» (К. Ясперс). Щохвилине подолання побутових труднощів буття каліки перетворюють його тіло на екзистенційну і часову межу, а усе його існування на безперервну боротьбу. Перетин просторової межі обертає подорож двох ліверпульських гангстерів до ворожого і незнайомого світу Уельсу на «межову ситуацію», у якій виявляється екзистенційна сутність обох.

**Ключові слова:** Ніл Гріффітс; межова ситуація; повсякденність; екзистенція; уельська англомовна література; трансцендентне.

**Ganna Stovba**

Candidate of Philology, Associate Professor,  
Department of Foreign Literature and Classic Philology,  
V.N. Karazin Kharkiv National University  
<https://orcid.org/0000-0001-8027-5941>  
[a.s.stovba@karazin.ua](mailto:a.s.stovba@karazin.ua)

## OVERCOMING THE BOUNDARIES OF EVERYDAYNESS IN NIALL GRIFFITHS'S NOVEL «STUMP»

**Abstract.** The paper presents the research of poetics of the fourth novel «Stump» (2004) written by contemporary Welsh Anglophone author Niall Griffiths. The early works of Niall Griffiths have long been associated with the off-center tendency in contemporary British fiction, with novels written by Scottish authors such as Irvine Welsh, James Kelman, John King. This study attempts to demonstrate that Welsh writer doesn't merely articulate the problems of the fringe groups of the society as well as shocking and taboo topics. Also to overcome the common postcolonial approach to Griffiths's works which focuses on the concepts of «colonial othering», «forms of disability» etc. in the novels, the author of the article proposes the existential philosophy as methodological basis for this research. The study concentrates over the central problem of the human Being-in-the-world, the human life in the world of everydayness in Griffiths's novel «Stump». Understanding «the everyday life», «everydayness» as common, routine life, full of daily automatic human actions (according to B. Waldenfels) the author aims to consider the boundaries of everyday life and the experience of overcoming the borders of everydayness in the novel discussed.

The analysis demonstrates that narrative structure of the novel combines several modes and forms of narration. Interior monologue with stream of consciousness fragments is the form of representing the first plot line focusing on the one day of nameless recovering alcoholic who has lost his left arm to gangrene. «Style indirect libre» in first person plural form is used to finish each of the chapter devoted to one-armed hero and expresses his contradictory point of view on the «12 steps addiction recovery» program. The non-diegetic impersonal narrator (according to V. Shmid classification) introduces the second plot line devoted to the two gangsters who have set out from Liverpool on a mission to find and punish the one-armed man for a past misdeed. Their continual dialog sometimes is interrupted by the omnipresent narrator voice who conveys in form of indirect speech one of the gangster's thoughts and his perceptive and ideological «point of view».

*A Griffiths's fictional space can be divided on close/open, secular/sacral, everyday/non-everyday types. In the novel Wales natural world is opposed to any closed and narrow spaces. One-armed protagonist fills himself free and happy in the open space, where he communicates with birds, animals and meets a pantheistic God. Oppositely, two gangsters are afraid of open space in the middle of dangerous nature of Wales, when they leave native Liverpool.*

*Having the works of K. Jaspers and M. Merleau-Ponty as the basis for our research, we conclude that the body for one-armed hero is an existential and temporal border, which transforms each moment of his life into an endless «boundary situation» (germ. Grenzsituation, according to K. Jaspers). A journey to unknown Wales gives a start to personal transformations for one of the gangsters – Alastair. Crossing the geographical border becomes a time of «boundary situation» in Alastair's existence. Consequently, the motives of the real Being, existential self-identity, meeting with the transcendent are concerned with the experience of overcoming the everydayness, crossing its boundaries.*

**Key words:** Niall Griffiths; boundary situation; everyday life; existence; Welsh literature in English; transcendence.

**Постановка проблеми.** Проблеми маргіналів, аутсайдерів, представників «соціального дна», що постають у художніх творах, завжди відкривають читачеві «зворотній бік» повсякдення, шокуючи тематикою насилля, проміскуїтету, наркоманії. У літературі Британії 90-х років ХХ століття, у творах шотландських авторів – Джеймса Келмана, Ірвіна Велша, Джона Кінга, Алана Ворнера та ін., вказані питання артикулюються у контексті національного протистояння і класової нерівності [7, с. 81]. Окрім тематизації різного роду соціального аутсайдерства, письменники намагаються відтворити стилістику мови найнижчих верств суспільства, вони транскрибують діалектну вимову, використовують розмовний стиль, що рясніє жаргонізмами і ненормативною лексикою, для того, щоб виразити маргіналізовані голоси соціальної меншості. Наративна епатажність і викривлення мовної норми, з одного боку, відтворює повсякденну мову певного соціального середовища, з іншого – є прийомом «відчуження», шокуючи читача своєю ненормативністю, незвичайністю, неповсякденністю.

У цьому контексті **актуальності** набувають твори Ніла Гріффітса (Niall Griffiths), ліверпульського письменника, що наразі мешкає в Уельсі. Його перші романи («Grits», 2000; «Kelly+Victor», 2002) зазвичай порівнюють з ключовим для шотландської контркультури романом «На голці» («Trainspotting», 1993) Ірвіна Велша. Однак, у цілому, творчість Н. Гріффітса виходить за рамки вузьких меж уельської контркультури, вона багатопланова та різноманітна. По-перше, Н. Гіффітс – «межовий автор»: «Він займає проміжне місце, виростаючи з маргінальності англійської культури (Ліверпуль, як підкреслює Гріффітс, не є суто англійським містом) та вливається в Уельс,

залишаючись все ж таки поза уельськомовним середовищем. Така позиція «поміж» примушує до постійного руху за межі (географічні, культурні або лінгвістичні)...» [6, с. 11], – констатує Олександр Беднарські в одному з небагатьох фундаментальних досліджень прози Н. Гріффітса. Уельс та Англія, Ліверпуль та Аберіствіт – це два полюси гріффітсового Всесвіту, навколо яких сконцентрована дія усіх восьми його романів. По-друге, незважаючи на зовнішні ознаки подібності до текстів шотландських авторів, стилістика Гріффітса набагато складніша: жаргонна індивідуалізована мова його персонажів, як привило, контрастує з авторським епічно-ієратичним нарративом і є поетичним прийомом, що покликаний підкреслити обмеженість і скінченність людського існування на тлі величної природи, трагічної історії народу, давньої культури. У численних інтерв'ю Н. Гріффітс звертає увагу на те, що Уельс для нього – це простір справжнього буття, місце, де людина може почути Бога, відчуваючи глибинний зв'язок з місцевим ландшафтом: «Повільні геологічні процеси, – каже в одному з інтерв'ю уельський автор, – звичайно, ніколи не бувають статичними, але ми не можемо збагнути та фактично відчуті цієї часової міри, яку ми застосовуємо, тому я намагався навести епічний фокус на людське життя, а саме цей фокус дає геологія<...> Те, як ландшафт впливає на людину, схоже на тугу, це як пульс вашої крові, що відбивається у ритмі ріки або морському прибої <...>» [12, с. 121-122]». **Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На жаль, зазначені аспекти гріффітсової прози залишаються не вивченими у світлі не лише контркультурних, але і постколоніальних студій його романів, що переважають на сьогодні. Вписуючи прозу Гріффітса у контекст англомовної уельської літерату-

ри, дослідники (О. Беднарські, Г. Гаррод Робертс, М. Колбрук, П. Луомала [6; 9; 8; 11]), головним чином, акцентують теми постколоніального протистояння, колоніальної травми і втрати, національної ідентичності, не приділяючи належної уваги екзистенційній проблематиці романів цього автора. І якщо для деяких творів, наприклад, для роману «Скотоложець» («Sheepshagger», 2001), назва якого відсилає до термінів-образ, що застосовують англійці на адресу валлійців, постколоніальна оптика може бути застосована, то для інших романів теми національної травми мають другорядне значення.

До таких творів, зокрема, належить четвертий роман Н. Гріффітса «Кукса» («Stump», 2003), який присвячено одному дню однорукого безіменного героя, що виконує повсякденні для кожної людини дії, від приготування сніданку, закупівлі продуктів і до відвідування лікаря. Він – травмована, виснажена людина, що намагається прожити кожний свій день, і через страждання, самотність, відповідальність, про які він весь час міркує, знайти смисл життя, відчутти справжнє буття, знайти Бога. Сучасний німецький філософ Б. Вальденфельс, розуміючи повсякденність як звичайне, упорядковане життя, сповнене автоматичними щоденними людськими діями, протиставляє їй неповсякденність, як профанне – сакральному, несправжнє буття – справжньому: «На межі добре знайомого світу на нас чатує невідоме та несподіване, що одночасно вабить і лякає. Часто невідоме з'являється перед нами у тонкому єднанні раптового і могутнього» [1, с. 42]. І далі: «У якості обмеженого, замкнутого у собі самому повсякденне протиставлено справжньому життю й істинному світові, де усе партикулярне повільно розмивається, де місцеві провінційні порядки розтікаються в універсальність» [1, с. 43]. Вважаємо, що досвід виходу за межі повсякденності для героїв Н. Гріффітса найчастіше пов'язаний з проблемою екзистенційного визначення, а також із зустріччю з трансцендентним, з Богом. Тому метою нашого дослідження стає вивчення меж повсякденності і досвіду їх подолання у романі Н. Гріффітса «Кукса».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перш за все, необхідно звернутися до двох епіграфів, які з самого початку визначають ракурс інтерпретації роману: перший – це цитата з нека-

нонічної «Книги премудрості Соломона» 16:9-11 «бо їх убивало жаління сарани і мух, і не знайшлося зцілення для душі їх, тому що вони були достойні мучення від цих. А синів Твоїх не здолали і зуби отруйних зміїв, тому що милість Твоя прийшла на допомогу і зцілила їх<...>», а другий – слова Т.С. Еліота про антарктичну експедицію Шеклтона: «...розповідали, що партії дослідників, коли їх сили були на межі, постійно ввижалася наявність зайвого члена, на одного більше, ніж дійсно виявлялося під час підрахунку» [10, с. 8]. Мотив зустрічі людини з трансцендентним, який вводиться у текст епіграфами, пов'язаний з мотивами страждання і травми. Якщо Б. Вальденфельс протиставляє повсякденність – неповсякденності як профанне – сакральному, то прорив до справжнього буття, що у художньому світі Н. Гріффітса є невід'ємним від сакрального виміру, здійснюють лише ті герої, які пережили досвід страждання.

Наративна структура роману утворена поєднанням декількох типів і форм оповіді, які розгортають дві сюжетні лінії роману. Ці лінії вводяться главами-епізодами, що навперемінно чергуються: перша – один день однорукого героя, колишнього п'яниці і наркомана, який після ампутації переїхав до Уельсу. Друга – це одноденна мандрівка двох ліверпульських гангстерів до Аберіствіта, з метою знайти і покарати однорукого чоловіка, який нібито два роки тому обдурих їхнього боса і вкрав гроші. Дві сюжетні лінії перехрещуються у кульмінаційній точці – на мосту, але зустрічі так і не відбувається, оскільки у життя втручається випадок, вищі сили, Бог...

Глави, що присвячено однорукому, представлені у формі внутрішнього монологу головного героя, який час від часу переходить у потік його свідомості. Надто суб'єктивна розповідь сповнена різного роду порушеннями мовної норми: транскрибуванням розмовної мови, використанням скорочених форм, нецензурної лексики тощо. Незважаючи на те, що читач так і не дізнається про ім'я, вік, зовнішність героя, завдяки цим прийомам з перших рядків утворюється дуже вірний образ людини з нижчих шарів суспільства, а з діалогів двох гангстерів, жаргон яких подібний до мови однорукого, вимальовується картина «ліверпульського дна». Внутрішній монолог синхронний діям головного героя, про що свідчать ознаки спонтанної артикуляції, на

кшталт: «Влізаю у душ, – ай, дідько, гаряче!»[10, с. 14]. Центральне місце у монолозі головного героя відведено ретельному опису-переліку звичайних, повсякденних дій, які ускладнюються, розтягуються, стають нездоланною перешкодою для нормального життя: «Тож, давай, спробуй приготувати собі сніданок однією чортовою рукою; тра взяти чайник, поставити на край раковини, включити холодну воду, підняти чайник та наповнити його, знов поставити, виключити воду, вставити вилку в розетку та увімкнути<...> Відкрити дверки бухвета, дістати чашку і поставити на стіл, закрити дверки бухвета, дістати пакетик чаю з коробки та покласти у чашку»[10, с. 11]. Звернення до уявного читача кожного разу підкреслюють цю утрудненість, примушуючи сприймати будь-яку елементарну дію як своєрідний подвиг. Тілесне каліцтво відчувається щохвилини і визначає усе існування героя. Саме тіло стає глибинною нездоланною межею його сутності, воно перетворює буденне життя на боротьбу або на «межову ситуацію». «Межові ситуації – смерть, випадковість, провина, ненадійність світу – показують мені крах, – говорить К. Ясперс, вводючи у філософський ужиток це поняття. – Вирішальним для людини буде те, як вона зазнає у своєму досвіді цей крах: залишається цей крах прихованим від неї і здолає її лише фактично під кінець життя, або ж людина здатна бачити його образ без покривів і усвідомлювати як тривку межу свого існування» [5, с. 21].

У просторі свідомості героя, у його швидкоплинних спогадах, роздумах, бесідах з уявним співрозмовником, тіло усвідомлюється як екзистенційна межа. Моріс Мерло-Понті у книзі «Феноменологія сприйняття» вперше звернув увагу на те, що наше тіло є «вісью світу», тому, коли людина втрачає будь-який тілесний член, звичні зв'язки зі світом руйнуються. «Але у той момент, коли звичайний світ пробуджує в мені звичні бажання, я виявляю, що вже не можу по-справжньому злитися з ним, якщо, наприклад, у мене ампутована рука, адже слухняні об'єкти тягнуться до моєї руки, якої я вже не маю. Таким чином у цілісності мого тіла визначаються регіони мовчання»[3, с.104]. Так, для героя роману «Кукса» тіло стає і часовою межею, яка відділяє життя колишнє, «двуруке», що зводилося до пошуку наркотичного забуття, здатного звільнити від нудьги і порожнечі, від життя «однорукого», теперішнього, в якому

є книжки, маленький городець, кролик Чарлі, лис з одним оком, птахи. У цьому житті після травми з'являється велична природа, океан, гори Уельсу, що «обступають, немов варта»[10, с. 150] – усе це відкриває світ справжнього існування, рятує від тяжкої рутини життя. Однак залишатися у цьому житті, у цьому новому світі неймовірно складно. Внутрішня боротьба зі спокусою зайти у паб передається лавиноподібним потоком свідомості, у ньому домінують болісні тілесні переживання: «10:45 спрага трясця ця спрага глибоко у горлі смак заліза у порожнинах лиця за очима у носі губи такі сухі чорт зараз потріскаються та уламки полетять цей смак<...> 10:46 корябаю підборіддя відчуваю щетину тра було поголитися воно шкрябає у горлі репає горлянку там так сухо що пішли пухирі як від сонця покинутий під сонцем<...>»[10, с. 51]. Суб'єктивний час, що нескінченно триває (кожна секунда болісно тягнеться), розтягує художній час, перетворюючи декілька хвилин на ціле життя. Внутрішня боротьба часто переходить у гостре відчуття смерті, яке, як правило, супроводжує перебування у «межовій ситуації»: «Авжеж, частина мене вже мертва, у буквальному сенсі, була спалена у шпитальній печі, частка мене – тепер вже масна пляма у небі... Смерть і розпад всюди зі мною, там, де колись була рука» [10, с. 168].

Оповідний голос змінюється на колективне «ми» у виділених курсивом фрагментах тексту, що завершують кожний епізод, присвячений однорукому. Форма невластиво-авторської мови, на думку російського наратолога Л. Соколовой, зазвичай відтворює «<...>не лише мову колективу, але й загальний зміст мови і думок головного героя» (цит. по В. Шмід [4, с.235]). Як зазначає німецький наратолог В. Шмід, «...невластиво-авторська оповідь дає можливість відірватися від актуального внутрішнього стану персонажа і від конкретної ситуації внутрішнього мовлення»[4, с.232], тому у цих фрагментах наводяться філософські роздуми головного героя з приводу тез всесвітньо відомої програми реабілітації алкоголіків «12 кроків», згідно з якою він тепер намагається жити, але бачить лише брехню і неможливість реалізації цієї програми. Колективно прийняте розкаяння, визнання провини, надія на прощення, чесність, відповідальність знищуються егоїзмом, гординою, слабкістю, самотністю, що обумовили і спрямували шлях алкоголіка,

і нікуди не зникли після реабілітації. Завдяки зміні оповідної форми читачеві відкриваються дві суперечливі точки зору у свідомості героя: з одного боку, програма реабілітації дозволяє йому почати нове життя, з іншого – він не вірить майже жодному принципу, що нав'язуються психологами.

Лише одна теза знаходить відгук у душі героя – віра у вищу силу: *«Крок 2. Ми повірили, що сила більша за нас може повернути нам душевну рівновагу<...>Може, це буде море; може, небо, яке-небудь дерево, історія<...> Деяким доведеться чекати, щоб Вища Сила увійшла в їхнє життя раптово, тому що шукати цю силу недоцільно<...> це може бути лис, наприклад, одноокий лис, що сходить з гори понюхати твій садок, поки ти стоїш у вікна, абсолютна неможливість прямо у твоєму садку<...>»* [10, с. 38] (курсив оригінальний – Г.С.). Саме про присутність у світі вищої сили казав і К. Ясперс, аналізуючи кризові ситуації у житті людини: *«У межових ситуаціях або виявляється ніщо, або ж стає відчутним те, що дійсно є, незважаючи на усе світове буття, що зникає, і те, що понад ним. Навіть відчай, через свою фактичність, тим, що він є можливим у світі, вказує по той бік світу»* [5, с. 21].

Бог однорукого розчинений у природі. Він кожної ночі приходив з однооким лисом, Його посланці – птахи, яких зі скрупульозністю орнітолога описує герой: хижі (канюк, крук) завжди пильнують його, маненькі пташки (зяблики, дрозди, крачки) – оберігають, як шпак, що з'явився в мить страшної небезпеки на мосту. Світ природи захоплює героя, тут він відчуває себе щасливим, навіть каліцтво не завдає особливого клопоту: *«Двох рук для сього не треба, дійсно, одной досить, щоб виростити хавчик з нічого. Практично з нічого. А я до нестями це люблю, авжеж; осьь мій клаптик землі, і з нього я буду ростити хліб свій<...> Уявіть, усе це відбувається під землею поки я сплю, насіння репається, проростає, тягнеться вгору, до сонця<...>»* [10, с. 108]. Так, у романі простір повсякденного побуту, який перетворив життя каліки на довготривалу «межову ситуацію», протиставлено простору справжнього буття: щоразу новому, таємничому і чарівному світу природи, місцю зустрічі з трансцендентним. Маркером того, що героя прийнято у цей сакральний світ, стають скалічені звірі – лис з

одним оком, голуб на одній лапці, якого б'ють інші птахи. Однорукий так само відчувається самотнім серед людей в обивательському оточенні, банальному й порожньому.

Символічним є те, що у замкнених, закритих приміщеннях він відчуває задуху, сморід, спеку, його переслідує жовтий колір, що асоціюється зі смертю і розпадом, герой бачить жовті квіти – кульбабки і нарциси, які нагадують про гангренозне гниття руки від забутої у ній голки. У супермаркеті, кафе, лікарні на героя знаходять хвили паніки. Він намагається вийти за поріг, за межу побутового замкненого простору, оскільки відкритий простір заспокоює «Світло між нами та усім іншим, ви повинні дивитися крізь світло на весь світ; ось як ті гори, що подалі, на березі, вони здаюцца синюватими, тому що між ними і мною – небо. Це повітрясвітло. Я дивлюсь на ці гори крізь масу блакитного неба. Усе буде добре. Усе буде ок» [10, с. 26]. Таким чином, художній простір роману поділяється на такі типи, як закритий / відкритий, профанний / сакральний, повсякденний / неповсякденний. Замкнений, повсякденний простір немовби виштовхує однорукого, викликає стійкі негативні асоціації, а от відкритий, неповсякденний простір, навпаки, лякає обох гангстерів своєю невизначеністю і незвичайністю.

Дійсно, абсолютно іншим постає світ природи для двох бандитів, що мандрують з кровожерливою метою зі звичного і добре знайомого Ліверпуля до невідомого Уельсу. Оповідь у цих главах віддана неідегетичному безособовому нарратору (класифікація В. Шміда, [4, с. 81-82]), який однозначно оцінює мандрівників: *«Але ці двоє у цій машині – зовсім інші номади. Немає в них та їх пошуку нічого ані від правди, ані від істини, краси, справедливості чи моралі і закону, лише щось від войовничих істот, що б'ються між собою на відрогах гір або у коренях подагрично-покручених вітром дерев, прихилених до землі»* [10, с. 82]. Однак більша частина епізодів відтворює пряму мову Алістера і Даррена, їх діалоги. Із вбогої малограмотної розмови перед читачем виникає світ їх повсякдення, сповнений насилля, сумнівної справедливості, ксенофобії, алкогольного сп'яніння. Їх первісно-примітивна логіка поділяє світ на «своїх» та «чужих». Відповідно, «своє» (англійське, зрозуміле, добре зна-

йоме) наділяється позитивними характеристиками, а «чуже» (шотландське, уельське, незнайоме, незрозуміле) – негативними. Особливою жорстокістю і категоричністю вирізняється Даррен, для котрого усі «руді» не мають прав на існування, Уельс – це край виродків, а валлійська мова – собака. «Не подобається мені тут, браток. Уся ця країна. Ніколи не подобалася, блін. Самі виродки, скотоложці. Вони, трясця, надто відсталі. Вони й досі своїх дітей-вилупків у жертву богу сонця приносять, нехай їм грець»[10, с. 65].

Якщо однорукий намагається піти із замкнених приміщень, то гангстери, коли залишають добре знайомий світ і перебувають у дорозі, підсвідомо уникають відкритого простору. Їхня просторова точка зору майстерно передається наратором: «Праворуч схил здійснюється, сягає неба ножами та різцями побатованих вітром і дощем скель, що рвуть і ріжуть сіре похмуре небо, і, час від часу, відтятий валун, завбільшки з машину, гуркотить, немов слон, схилом полонини, а далі – униз, летить через дорогу і знаходить понурий спокій на самому дні балки<...>»[10, с. 161]. Просторова точка зору гангстерів зливається з ідеологічною, тому природа Уельсу ввижається їм невідомим і жахливим таємничим світом, сповненим усіляких небезпек. Навіть в обідню перерву, на березі озера Бале вони не наважуються вийти зі старезної, некомфортної машини на свіже повітря.

Подолання просторової межі стає початком низки невдач і перешкод, які призводять до негативних наслідків усієї мандрівки. Бандити їдуть на дуже старезній і несправній машині, вони страждають від голоду і спраги, їх душить сморід від заводів та коров'ячих туш, що спалюють, переслідує чорна дощова хмара, яка виливається страшенною зливою наприкінці їх подорожі, а в містах натовпи місцевих жителів і туристів заступають путь. У кульмінаційну мить, коли гангстери знаходять-таки однорукого чоловіка на мосту, той примірює протез руки, тому вони вирішують, що помилилися. Нелегка подорож перетворює звичайну дорогу на «межову ситуацію», як зазначає А. Ван Ганнеп у книзі «Обряди переходу»: «Кожний, хто переходив з одної території на іншу, протягом достатньо довгого часу перебував і в житті, і в магічно-релігійному сенсі у винятковій ситуації: він опинявся поміж

двох світів. Цю ситуацію я називаю проміжною (marge)»[2, с. 22]. І якщо охоплений ненавистю, злістю і жорстокістю Даррен у цій мандрівці відчуває межі свого існування і мріє якнайшвидше залишити чужу територію: «Що раніше ми переважили на наш бік, тим краще, до дідька усе<...> Зробимо справу, хай йому грець, і хутко додому, до Лівера, блін, більш мені нічого не треба»[10, с. 103-104], то для Алістера подорож стає поворотним моментом у бутті. Річ у тім, що в нього є валлійське коріння, він не зовсім «чужий» в Уельсі: спогади про дитинство у бабусі, валлійська мова, якою він трішки володіє і може щось прочитати, давні легенди про чудову рибу Сіг, про дивовижне чудовисько озера Бале раптом оживляють у ньому таємні грані особистості, які з віком стерлися і забулися. Часом наратор у формі непрямої мови передає його перцептивну та ідеологічну точку зору «Алістер дивиться на чорні руїни, на темне бурхливе море, на хвилі, що штурмують гальку, і якщо ці хвилі і можна порівняти з білими конями, то вони – дикі, невіджені мустанги<...> А може, вони лихі келпі, водяні коні, що здійснюються скрегогучи зубами з мулкою темряви, і з дикою жадобою полюючи на чийсь душі, жадають затягти та втопити чужоземців, які заблукали далеко від дома»[10, с. 208]. У цій подорожі Алістер знов відкриває для себе чарівний, дивовижний світ Уельсу, і тому помічає «шестифутову бронзову форель, яка вистрибує з мілкого бурого ставочка»[10, с. 61], згадує окуня і «зміюку, що куняла під гіллям верби»[10, с. 86], дивується зграї чорних круків, що кидаються у сморід і дим скотомогильника [10, с. 104]. Мандрівка щось змінює в Алістері, тепер жорстокість Даррена відлякує його, він таємно радіє, що їх кривава місія зазнала поразки, а скоєне Дарреном вбивство бабусі-поштарки на зворотному шляху, яке описується у наступному романі «Катастрофа» («Wreckage», 2005) викликає відчуття провини. Через докори совісті Алістер зраджує Даррена, їх міцна дружба розсипається, тому що ця подорож являє собою не лише прострову, але й екзистенційну межу у житті Алістера.

**Висновок.** Таким чином, незважаючи на те, що роман «Кукса» присвячений одному дню буденного життя, герої протягом цього дня переживають досвід подолання меж повсякденності. Для однорукого тіло стає екзистенційною і часо-

вою межею, що перетворює кожну хвилину життя на «межову ситуацію», яка нескінченно триває. Але лише в цьому «існуванні на межі» він зазнає зустрічі з трансцендентним, відчуває присутність вищих сил, що чатують і ведуть його. У художньому просторі роману світ природи Уельсу протиставлений будь-яким закритим, замкнутим приміщенням, саме цей світ є сакральним виміром на протилежність усьому звичному,

рутинному, повсякденному. У відкритому просторі, за порогом домівки, однорукий герой відчуває трансцендентне; вирушаючи у мандрівку, залишаючи знайомий Ліверпуль, двоє гангстерів виявляються беззахисними сам-на-сам з невідомими вищими силами. Подолання просторової межі перетворює подорож бандитів на «межову ситуацію», у якій виявляється екзистенційна сутність обох.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вальденфельс, Б. (1991). *Повседневность как плавильный тигль рациональности*. Прогресс. <http://www.filisif.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000927/st000.shtml>
2. Ганнеп, А. (1999). *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Ганнеп*. (р. 198). Восточная литература.
3. Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменология сприйняття*. (р. 552). Український центр духовної культури.
4. Шмид, В. (2003). *Нарратология* (р. 312). Языки славянской культуры.
5. Ясперс, К. (2017). *Введение в философию. Философская автобиография*. (р. 304). Канон+РООИ «Реабилитация»
6. Bednarski, A. (2012). *Inherent Myth. Wales in Niall Griffiths's Fiction*. (р. 177). Wydawnictwo KUL

#### REFERENCES

1. Val'denfel's, B. (1991). *Povsednevnost' kak plavil'nyy tigl' ratsional'nosti*. Progress. <http://www.filisif.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000927/st000.shtml>
2. Gannep, A. (1999). *Obryady perekhoda. Sistematicheskoye izucheniye obryadov / Arnol'd van Gannep*. (р. 198). Vostochnaya literatura.
3. Merlo-Pontі, M. (2001). *Fenomenologiya spriynyatya*. (р. 552). Ukraїns'kiy tsestr dukhovnoї kul'turi.
4. Shmid, V. (2003). *Narratologiya* (р. 312). YAzyki slavyanskoy kul'tury.
5. Yaspers, K. (2017). *Vvedeniye v filosofiyu. Filosofskaya avtobiografiya*. (р. 304). Kanon+ROOI «Reabilitatsiya»
6. Bednarski, A. (2012). *Inherent Myth. Wales in Niall Griffiths's Fiction*. (р. 177). Wydawnictwo KUL

7. Bentley, N. (2017). Special Topic 1: Rewriting National Identities in 1990s British Fiction. *The 1990s. A Decade of Contemporary British Fiction*. (pp. 67–94). Bloomsbury.
8. Colebrook, M. (2017). *Literary History of the Decade: Fictions from the Borderlands*. (The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction., pp. 27–52). Bloomsbury.
9. Garrod, R. H. (2009). *Embodying Identity, Representations of the Body in Welsh Literature*. (р. 302). University of Wales Press.
10. Griffiths, N. (2011). *Stump*. (р. 240). Random House.
11. Luomala, P. (2019). *Welsh Writing in English as Postcolonial Literature: Reading Niall Griffiths*. (pp. 77–96). University of Turku.
12. Peddie I., & Griffiths, N. (2008). Warmth and Light and Sky: Niall Griffiths in Conversation. *Critical Survey*, 20(3), 116–127. <http://www.jstor.org/stable/41556287>

7. Bentley, N. (2017). Special Topic 1: Rewriting National Identities in 1990s British Fiction. *The 1990s. A Decade of Contemporary British Fiction*. (pp. 67–94). Bloomsbury.
8. Colebrook, M. (2017). *Literary History of the Decade: Fictions from the Borderlands*. (The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction., pp. 27–52). Bloomsbury.
9. Garrod, R. H. (2009). *Embodying Identity, Representations of the Body in Welsh Literature*. (р. 302). University of Wales Press.
10. Griffiths, N. (2011). *Stump*. (р. 240). Random House.
11. Luomala, P. (2019). *Welsh Writing in English as Postcolonial Literature: Reading Niall Griffiths*. (pp. 77–96). University of Turku.
12. Peddie I., & Griffiths, N. (2008). Warmth and Light and Sky: Niall Griffiths in Conversation. *Critical Survey*, 20(3), 116–127. <http://www.jstor.org/stable/41556287>