МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА
Кафедра зарубіжної літератури

# ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

*ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ*

Випуск XIV

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2010

УДК 821(4/8).09
ББК 83.3(4/8)-022
В 42

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. **Н. М. Торкут**;
д-р філол. наук, проф. **Л. А. Мироненко**

Редакційна колегія:
д-р філол. наук, проф. **Т. М. Потніцева** (відп. редактор), д-р філол. наук, проф. **Л. І. Скуратовська**, д-р філол. наук, проф. **В. І. Берьозкіна-Ліпіна**, д-р філол. наук, проф. **В. Д. Демченко**, д-р філол. наук, проф. **В. Д. Нарівська**, канд. філол. наук, доц. **С. О. Ватченко** (заст. відп. редактора), **О. В. Максютенко** (відп. секретар)

Чотирнадцятий випуск збірника наукових праць кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара містить статті історико-теоретичного та історико-літературного плану, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії та методології сучасного літературознавства, досліджуються маловивчені аспекти класичної поезії та прози, пропонуються оригінальні філологічні трактування зразків модерної та постмодерної літератури.

Для літературознавців, викладачів вузів, аспірантів і студентів-філологів.

**Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] / Редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2010. – Вип. XIV. – 192 с.

ISBN 978966-551-146-7

Четырнадцатый выпуск сборника научных трудов кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета им. Олеся Гончара включает статьи историко-теоретического и историко-литературного плана, в которых рассматриваются актуальные проблемы теории и методологии современного литературоведения, исследуются малоизученные аспекты классической поэзии и прозы, предлагается оригинальное филологическое прочтение образцов модернистской и постмодернистской литературы.

Для литературоведов, преподавателей вузов, аспирантов и студентов-филологов.

**УДК 821 (4/.8).09**
**ББК 83.3(4/.8)-022**

© Дніпропетровський національний університет
ім. Олеся Гончара, 2010
© Видавництво ДНУ, 2010

# I. ТЕОРЕТИЧНА ПОЕТИКА: ІСТОРИЧНА ВАРІАТИВНІСТЬ ПОНЯТЬ

УДК 82 (44)

**С. А. Ватченко, Е. В. Максютенко**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

## ДИАЛОГ ОБ АВТОРЕ В ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ НАУЧНОЙ ТРАДИЦИИ

**Стаття висвітлює провідні уявлення про автора й авторство у східноєвропейському науковому просторі.**

*Ключові слова:* автор, авторство, теорія іманентного авторства, образ автора, первинний, вторинний автор, поліфонічний роман.

**Статья освещает ведущие представления об авторе и авторстве в восточноевропейском научном пространстве.**

*Ключевые слова:* автор, авторство, теория имманентного авторства, образ автора, первичный, вторичный автор, полифонический роман.

**The article highlights the chief notions about author and authorship in East-European scientific space.**

*Key words:* author, authorship, the theory of immanent authorship, the image of the author, the primary and secondary author, polyphonic novel.

Последние годы ушедшего и текущего столетий выявили в литературоведческой науке нарастание тенденций, связанных со стремлением исследователей (прошедших через опыт осмысления сложных переходных явлений, соотнесенных с рождением постмодернистской эстетики и утверждением постмодернистского аппарата, дестабилизирующих многие понятия не только классической, но и модернистской традиций) сосредоточить свое внимание на феномене филологической культуры XX ст. – эпохе значимых лингвистических и литературоведческих открытий, отмеченной одновременным всплеском возникновения оригинальных научных школ, с течением времени, как доказала практика, не утративших конструктивности аналитических подходов и избежавших архаизации собственного терминологического языка («новая критика», русский формализм, Пражский лингвистический кружок, французский структурализм, критика сознания, рецептивная эстетика, литературоведческая феноменология, герменевтика, постструктурализм).

Специалисты, не только систематизируя взгляды и ведущие положения влиятельных течений гуманитарной мысли, создают архив научного наследия прошлого (обобщающие труды С. Зенкина, Т. Гундоровой, М. Зубрицкой, А. Горных, Н. Автономовой и др.) [1; 8], но и реактуализируют «содержательный состав нашей культурной памяти» с тем, чтобы «выбрать в ней ресурсы» [1, с. 5], обеспечивающие продуктивный научный поиск в неизбежной смене культурных парадигм.

© С. А. Ватченко, Е. В. Максютенко, 2010

Одной из тем, сохраняющей статус фундаментальной, несмотря на известные драматические обстоятельства, спровоцированные попытками пересмотреть и уточнить ее значение в науке, и в то же время не получившей однозначного теоретического описания филологами предшествующих поколений, а именно той интригующей темой, к которой возвращаются, чтобы осветить ее внове из широкой перспективы состоявшихся литературно-критических практик, оказывается проблема авторства, во многом давшая возможность приобщиться к диалогическому характеру полемики либо ощутить неожиданный интертекстуальный узор схождения мнений, концепций, взглядов и появления осознанных или неосознанных перекличек исследовательских позиций (научные школы Москвы (РГГУ), Ижевска, Воронежа, Екатеринбурга, Донецка, Гродно, занимающиеся разработкой проблемы автора).

В восточноевропейском научном пространстве начала XX века процессы рефлексии над концептами автора и авторства отчасти сближаются с подобными установками в Западной Европе и США (имевший место конфликт академической науки и формалистских направлений) и, внося весомый вклад в освещение вопроса, сохраняют часто единичность и неповторимость осуществленных открытий. Вероятно, претендовать на воссоздание исчерпывающей панорамы звучания темы авторства в восточноевропейской филологии едва ли реально, однако все же возможно и необходимо назвать известные имена исследователей, с которыми связан новый поворот в ее осмыслении в XX столетии, указать на определенную цикличность вспышек интереса к авторству, приходящихся на 20–30-е годы (русские формалисты, В. Виноградов, М. Бахтин, Я. Мукаржовский, Г. Гуковский), затем 60–70-е годы (М. Бахтин, В. Виноградов, Д. Лихачев, Б. Корман, И. Семенко, М. Брандес) и 90-е – начало текущего века (Н. Тамарченко, М. Гиршман, В. Прозоров, В. Хализев, Н. Бонецкая, Н. Драгомирецкая, Н. Рымарь, В. Скобелев, В. Федоров, Т. Автухович, Н. Басина, И. Бехта, О. Филатова, О. Старшова, Ю. Ильчук, О. Лапко, О. Криштанович и др.), а также реконструировать причудливость поворотов дискуссий об авторстве, которые в первой половине века в силу определенных обстоятельств, преобладания идеологического монизма, имели скрытый «подпочвенный» характер.

Следует напомнить, что своеобразным прологом к широте развернувшихся в 60–70-е годы XX столетия споров вокруг категории автора является бурное десятилетие 20-х, когда в литературе все более настойчиво заявляет о себе неклассический, модернистский тип художественности и коррелирующая ей в пространстве эстетики школа формализма, притягивающая к себе смелостью и радикальностью открытий многих ярких филологов, все же не слившихся с нею (В. Виноградов, В. Жирмунский, Б. Томашевский). Хотя вопрос об авторстве не стал предметом прямого противостояния литературоведов, исповедующих формалистскую методологию (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов) [1], и М. М. Бахтина, по

[1] По замечанию А. Ханзен-Лёве, интерес представителей русской формальной школы к категории автора приходится на завершающий этап ее развития (1925–1934 годы), отмеченный сдвигом от «имманентизма артефакта к социологии литературы» [15, с. 384], и соотносится с осмыслением понятия «литературного быта» (Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов) как «особых форм человеческих отношений и поведения автора и аудитории, порождаемых литературным процессом и составляющих один из его исторических контекстов». Формалисты настаивали на необходимости разграничения «биографической личности» писателя и того «литературного облика», который он принимает и включает как факт «литературного быта» во взаимоотношения с современниками, однако в центре их внимания оказалась не столько фигура биографического автора, приемы каузально-генетического объяснения отношений автора и произведения, сколько «литературно-бытовая личность», так называемый Автор 3 (следуя А. Ханзен-Лёве), которая возникает в результате взаимодействия Автора 1 («биографической личности» творца) и Автора 2 («литературной личности/образа поэта/маски») [15, с. 401–410].

свидетельству и убеждению ряда историков культуры, видных гуманитариев, обозначившего концептуальное неприятие идей формализма в так называемых трудах, созданных «под маской» («Фрейдизм», 1927; «Марксизм и философия языка», 1929 – В. Волошинов / М. Бахтин; «Формальный метод в литературоведении», 1928 – П. Медведев / М. Бахтин), резонансный опыт рождения противостоящих друг другу взглядов на автора и авторство из дистанции времени будет оценен как важный, плодотворный, сохранивший свежесть решений и востребованный в аналитических процедурах сегодняшнего дня.

Вероятно, упоминание об особой значимости вклада М. М. Бахтина в углубление представлений об авторстве может показаться формальной данью сложившемуся научному этикету, однако увеличившееся «отстояние» последующих поколений исследователей от эпохи создания канонических бахтинских текстов об авторе и герое еще раз убеждает в объективности таких суждений.

Отважившись на приобщение к миру бахтинских идей, следует, вероятно, отдавать себе отчет в том, что М. М. Бахтин видел себя не столько литературоведом, сколько философом, стремившимся, как и многие великие реформаторы начала XX ст., подсказать человечеству новые пути к пониманию себя, найти то участливое живое слово, не выхолощенное теоретичностью, которое будет им услышано, а именно создать «первичную философию», освободившуюся от напластований холодных метафизических построений. Философию, уподобленную грандиозной культурологической фреске, где в извечных карнавальных циклах, знаменующих смену уходящих и рождающихся художественных форм, полноту антропологической темы, искаженную единичностью видения и сопротивлением неподатливого материала, можно лишь уловить либо приблизиться к ней на границах переходов и взаимоотражений воплощенных единичных смыслов в эстетическом «событии бытия». Поэтому открытия М. М. Бахтина едва ли возможно воспринимать из узко отграниченных областей гуманитарного знания, будь то лингвистика, литературоведение, культурология, с тем, чтобы по-своему обоснованно упрекать его в «вызывающей неточности» научного языка (М. Гаспаров), но скорее многие положения бахтинской антропологии, переданные им с помощью реинтерпретации материала словесного творчества, следует оценивать как мощный духовно-интеллектуальный фундамент, концептуальность которого во многом оказывается путеводной либо понуждающей к исканиям, но не всегда безупречно работающей в качестве прикладного терминологического инструмента [2].

Традиционно к текстам М. М. Бахтина, где наиболее концентрированно излагаются идеи об авторе и авторстве, относят работы, публикацию которых он увидел при жизни («Проблемы поэтики Достоевского», 1963, выросшие из ранней монографии «Проблемы творчества Достоевского», 1929), и фундаментальный труд, во многом определивший его путь как мыслителя, озаглавленный редакторами и издателями «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920–1924), а также записи из рабочих тетрадей 60-х – начала 70-х годов [3], вышедшие посмертно [2–4].

В «Авторе и герое» М. М. Бахтин выдвинет системные, ставшие теперь уже классическими для многих исследователей подходы к описанию категории, которые с помощью феноменологически осмысленных ценностных центров, обозначивших диалогическое соотношение Я и Другого, станут условием развертывания эстетического события, участники которого через особым образом выстро-

[2] По сей день не утихают споры вокруг предложенного М. М. Бахтиным авторского термина хронотоп, реактуализации категории менипеи, а также бахтинской версии генезиса романа.

[3] Исследователи часто упоминают и ранние тексты М. М. Бахтина – «К философии поступка» (1918–1924) и «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» (1924), но более всего эта тема осмыслена в указанных сочинениях.

енные между собою отношения организовывают, упорядочивают и каждый поразному участвуют в завершении художественного целого произведения.

Сохранить непредвзятость осмысления основополагающего труда М. Бахтина «Автор и герой», написанного им в начале 1920-х годов, после обилия истолкований маститыми философами, филологами, культурологами практически невозможно, однако, быть может, стоит попытаться несколько по-своему, тем не менее, конечно же, следуя М. Бахтину, увидеть те важные положения в понимании заглавной проблемы, которые определены как теория «имманентного» авторства, благодаря Н. Д. Тамарченко, выступающему не только комментатором, но и творческим продолжателем многих концепций философа [11–13]. Литературоведы признают, что теоретико-эстетическая рефлексия М. Бахтина по поводу категории автора укоренена в религиозно-гуманистическую традицию, и произведение как итог антропологической деятельности уподоблено им сложной природе своего создателя, где присутствует исходный материал (слово), его отлитая художественной речью внешняя форма (тело, текст, композиционная организация произведения), несущая в себе внутреннюю форму, ценностно выстроенный образ мира героев (архитектонику), развертывающуюся, по М. Бахтину, как особая феноменологическая субстанция, размеченная ритмом эстетической целесообразности.

В «Авторе и герое» М. Бахтин создаст универсальную модель эстетического события, где выделит идею вненаходимости, «положения, в котором находится эстетический субъект – читатель и автор – творцы формы, откуда исходит их художественная, формирующая активность», и уточнит, что вненаходимость «временная, пространственная и смысловая всем без исключения моментам внутреннего архитектонического поля художественного видения... делает впервые возможным обнять всю архитектонику: ценностную, временную, пространственную и смысловую – единою, равно утверждающею активностью» [2, с. 72].

Дальнейшая концептуализация темы авторства развертывается М. Бахтиным последовательно вначале в его работе «Проблемы творчества Достоевского» (1929), а затем в расширенной переизданной версии монографии «Проблемы поэтики Достоевского» (1963), где, насколько возможно для исследователя, он уходит от философско-обобщающего тона «Автора и героя» и склоняется к конкретно-аналитической манере. Сохраняя прежде заявленную системность видения категории через диалогические отношения к Другому (здесь подразумевается и читатель как участник формального завершения целостности, и герой, актуализирующий в культуре Нового времени интерсубъективный опыт эстетического бытия), М. Бахтин углубляет представления об авторе вследствие обращения к особому литературному материалу – роману Достоевского, оцениваемого им в качестве создателя нового полифонического жанра, которому свойственна особая субъектная организация формы, где явленный в голосе авторский лик отрекается от надкругозорной точки зрения в произведении, равноправно сосуществуя с голосами других героев, идеологически не довлеет над ними, а, самое главное, как бы устраняется из завершения эстетического события, передоверяя это персонажам и читателю.

Многие сочинения М. Бахтина, исполненные реформаторского духа, отличаются присущей философу установкой на интерпретацию исчерпавших себя, по его мнению, традиционных тем с помощью «демонстративной теоретической парадоксальности» (Л. Гоготишвили), что, в свою очередь, приводит к особой тактике «обращения» исследователей с бахтинскими идеями. Они либо вступают в полемику со знаменитым мыслителем, не остаются равнодушными, принимают или отвергают его открытия, либо вследствие «плотного» многозначного языка М. Бахтина предлагают собственные гипотезы его понимания.

Многие из категорий М. Бахтина и узловых положений его учения оказываются предметом споров и неоднозначных истолкований, а порою и объектом вполне правомочной критики. Не избегнут этой участи и представления о полифоническом романе и концепте полифонии, тесно связанной с развернутым осмыслением авторства, ярко реализованного в романном творчестве Достоевского. Наиболее уязвимой стороной бахтинской теории, взглядов исследователя на диалог и полифонию окажется, по мнению ряда известных филологов (В. Виноградов, Д. Лихачев, Ф. Евнин, А. Большакова, Н. Перлина), относительность противопоставления монологизма и диалогизма как принципов организации романной повествовательной поэтики, когда очевидно, что любое монологическое высказывание, взятое в широком контексте литературной коммуникации, становится проявлением длящегося и не завершающегося культурного диалога. Однако защитники бахтинской гипотезы полагают возможным говорить о контрасте полифонической и гомофонической романной поэтики, где автор предпочитает оформлять художественное целое через идеологическую доминанту, устойчивость речевого субъекта и его опору на прямое «авторское» слово, которое «гасит» разноголосые «шумы» внутри разворачивающегося художественного мира.

Также не будет принята рядом именитых ученых (В. Виноградов, Д. Лихачев, В. Свительский) предложенная М. Бахтиным модель авторства в полифоническом романе, где субъект речи не обладает, согласно М. Бахтину, особой иерархической позицией и властью в пространстве текста и наравне с героями и читателем, взаимодополняя друг друга, в контрапункте неслиянности голосов не отваживается на последнее слово.

Теоретики литературы дня сегодняшнего ощущают несомненную «модерность» представлений М. М. Бахтина об авторе и авторстве, появившихся в начале XX ст., которая в пространстве европейской научной традиции оказала впечатляющее влияние на оппонентов и последователей, однако благодаря ощутимой темпоральной дистанции и возможности представить размышления о категории автора через широкий спектр сопоставлений осмысливают не только расхождения между идеями именитых ученых (М. Бахтин, В. Виноградов, Д. Лихачев, Б. Корман, Н. Рымарь, В. Скобелев), но и объяснимое сближение отдельных литературно-критических положений [5]. Так, вопрос о природе вхождения реального опыта, творчески пересозданного автором, в художественное пространство текстов объединяет филологов, принадлежащих различным научным школам и течениям, восстающих против психолого-биографического метода конца XIX в., непосредственно сверявшего семантико-формальные свойства произведений, вышедших из-под пера сочинителей, с житейскими поворотами судьбы писателей и причудами и тонкостями их нрава [4].

Исследователи решительно отъединят инстанцию биографического автора от представления об авторе-творце, и затем проблема осмысления значения и соотношения с целостностью текста, его внутренними и внешними границами так называемого образа автора, следуя В. Виноградову, либо вторичного автора, учитывая терминологию М. Бахтина, станет предметом споров специалистов, который затянется на долгие годы, разделит филологов и по настоящее время не будет иметь однозначного решения. Напомним, что в 60-е годы XX века полемика вокруг бахтинской концепции авторства разгорается с новой силой как следствие расширения М. Бахтиным во втором издании монографии о Достоевском представления о полифоническом романе, дополненного размышлениями о его гипотетических мениппейных корнях, о роли автора, уходящего в тень персонажей, и читателя, об

[4] Психолого-биографическое течение не исчерпало собственных возможностей, и интерес к «закулисью» литературной деятельности присутствует не только в комментаторских работах, но и в психоаналитических интерпретациях текстов, востребованных читателем.

эстетике двуголосия, оркеструющего звучание романного разноречья, – положениями, которые настороженно оцениваются филологами как спорные, вызывающие сомнения [5]. И предметом напряженной рецепции станет бахтинская «многослойная версия» авторства, которая также не сразу найдет сторонников.

В 80-е годы XX столетия А. Фаустов попытается системно выстроить, опираясь на работы М. Бахтина («Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве», «Автор и герой», «Проблемы поэтики Достоевского», рабочие записи начала 1970-х), понятийный ряд взаимосвязанных категорий, передающих бахтинскую версию авторства, куда войдут биографический автор (находящийся «вне произведения и живущий своею биографической жизнью человек»), первичный автор, участник эстетического события, где «встречаются в одной точке художник, не зависящая от него ценностная реальность и читатель как внутренний объект художественного акта», а также вторичный автор, явленный как многоуровневое понятие, «вершину которого образует авторская позиция (воплощенная в сюжетно-композиционной, пространственно-временной и жанровой структуре текста), в основании лежит форма повествования от автора..., а между ними располагается голос автора, идеологическое содержание авторского слова», средоточием которого является «авторский центр» [14, с. 9 –10]. И эта, на первый взгляд, непротиворечивая модель авторства, получившая итоговое завершение в тетрадях М. Бахтина, трансформируясь в пространстве представлений исследователя о полифоническом романе, вызовет непонимание. «Бахтинского полифонического автора» (Л. Гоготишвили) будут упрекать в обезличенности и имперсональности (Б. Бурсов, 1965; Г. Поспелов, 1965; Л. Баткин, 1967), отсутствии у него отчетливой ценностной позиции (Г. Фридлендер, 1964), речевой неопределенности его облика (Д. Лихачев, 1960; Ф. Евнин, 1965; Г. Фридлендер, Б. Мейлах, В. Жирмунский, 1971), свойствах, которыми М. Бахтин, по мнению специалистов, гипотетически наделяет авторство в творчестве Достоевского, все же имеющее иную художественную нюансировку. Ряды опровергающих М. Бахтина были многочисленными, и здесь необходимо упомянуть выдающиеся имена, наиболее весомые возражения [6] и прежде всего назвать В. Виноградова (оказавшего воздействие на формирование концепции автора М. Бахтиным), также много размышлявшего о категории автора в литературном творчестве и придававшего особое значение такому понятию как образ автора в произведении, идеи убедительной и авторитетной для многих лингвистов и литературоведов (Д. Лихачев, М. Брандес, Н. Бонецкая, И. Роднянская, Л. Новиков, Е. Гончарова, В. Прозоров, Н. Валгина, Е. Ор-

[5] Дискуссии о бахтинской концепции автора, особенно роли автора в полифоническом романе, предшествовал своеобразный пролог: восходящая к 1920-м годам полемика В. Виноградова и М. Бахтина, сохранивших диалогическое равновесие в оппонировании взглядам друг друга.

[6] По мнению Л. Гоготишвили, в работах о Достоевском Я. Зунделовича, опубликованных в 1963 году, косвенно также присутствует полемика с М. Бахтиным и его версией полифонического автора, в противовес которой Я. Зунделович выдвинул собственную гипотезу художественного решения авторства Достоевским, предложив разделение ипостасей «чистого автора», проявляющегося в объективированном повествовании, «чистого рассказчика» – персонифицированного субъекта речи, и автора-рассказчика, представляющего собой своеобразную комбинацию первого и второго начал [7, с. 634]. Достаточно мягко, не протестно отреагировали на идею полифонического автора в 1960–70-е годы литературоведы структуралистской направленности (Ю. Лотман, В. Топоров, Б. Успенский), которые поначалу более использовали в собственных аналитических трудах виноградовскую категорию образа автора, обеспечивающую, по их мнению, содержательную целостность художественного произведения [4, с. 636]. И хотя они не настолько широко занимались разработкой идеи автора, тем не менее, не отвергали эту категорию, и особенно в поздних работах Б. Успенского, В. Топорова термин полифония оказывается органичным и используется как уже устоявшаяся и бесспорная категория [7, с. 635–639].

лова, Н. Болотнова, И. Бехта, В. Назарец, О. Филатова), понимаемой В. Виноградовым как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [6, с. 118].

Несмотря на то, что А. Большакова в работе «Теории автора в современном литературоведении» (1998) отмечает, что «раздельное» изучение концепций В. Виноградова и М. Бахтина по принципу оппозиционности не только уже произошло, состоялось, но и «по-видимому, исчерпало себя», и пришла стадия подумать о возможности оперировать суждениями филологов, основываясь на идее дополнительности, совмещая их взгляды на авторство, что и попытается сделать сама А. Большакова [5, с. 18], все же, как представляется, без уточнений и комментариев отважиться на это трудно. О проблеме видения авторства В. Виноградовым и М. Бахтиным писали многие известные филологи, такие как А. Чудаков, Н. Перлина, Р. Буш, А. Большакова, ими осмыслены грани схождения позиций исследователей (рассмотрение автора как художественно-эстетического явления, а не отражения реальной биографической личности писателя), их несовпадение (в вопросе о полифоническом авторстве и концепции диалогизма). Идея образа автора у В. Виноградова так же сложна, многосоставна, как и у М. Бахтина, хотя семантика этого понятия нюансируется им несколько иначе, оценивается либо как «языковое сознание», проявление «отношения писателя к литературному языку, стилю эпохи», либо своеобразный «актерский» лик писателя, «преломление элементов его художественно преобразованной биографии», а также «идейно-стилистическое средоточие, фокус целого, объединяющий всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем» [6]. И, несомненно, можно отметить, что автор и образ автора у В. Виноградова более слиты, синкретичны, «двуедины» (А. Большакова). В трудах М. Бахтина вопрос об авторе стал, по словам А. Чудакова, «предметом медитаций … прежде всего философских» [15, с. 314–315], и акценты, расставленные М. Бахтиным в модели авторства, несколько иные. Если для В. Виноградова условием, стягивающим целое произведения, оказывается богатство его речевой структуры, языковое сознание автора, лицедействующего, являющего свой лик в оправе индивидуальных повествовательных масок, а также представление о творческом субъекте как об организующем текстовое единство с помощью сложного механизма взаимодействия личностных речевых позиций, то категорию вторичного автора (а именно ее чаще всего соотносят с виноградовским образом автора [7]) М. Бахтин видит как более сложное явление и не сводит лишь к речевому воплощению. Иначе оценивает М. Бахтин и соотношение вторичного и первичного автора через критерии диалогического самоопределения с героями и читателями, а также ему важна ценностная основа их эстетической деятельности, и по-другому он выстраивает их функции по отношению к целому произведения, наделяя вторичного ав-

[7] В XX столетии филологи используют понятие образа автора весьма подвижно, и в лингвистической сфере оно в большей мере оказывается узаконено в том значении, которое ему придал В. Виноградов (М. Брандес, Н. Валгина, Н. Болотнова). В среде литературоведов категорию образа автора соотносят с формами «олицетворенных авторских внутритекстовых проявлений» (В. Прозоров), а также определяют как «образ «внутренней личности» создателя произведения», связанный с проблемой интерпретации и рецепции художественного текста (Н. Бонецкая), другие – следуя за М. Бахтиным, рассматривают ее более узко как «тип субъекта речи и изображения в литературном произведении, который либо отмечен внешним сходством с биографическим автором и является его автопортретом, либо обладает признаками внутренней близости к писателю, выражает его жизненную позицию» (Н. Тамарченко) [11, с. 148].

тора голосом, первичного ограничивая молчанием, но включая его в мир культуры наравне с читателем [8].

Тексты рабочих записей 1960–70-х годов содержат в себе свидетельство дальнейших размышлений М. Бахтина о проблеме автора и его стремление прокомментировать и объяснить реализуемую в полифоническом романе модель авторства [4]. Прежде всего, как известно, возражая В. Виноградову, он разведет уровни первичного автора (natura non create quae creat – природа несотворенная, которая творит) и вторичного автора (natura create quae creat – природа сотворенная, которая творит), отличающегося по внутритекстовой функции от героя (natura create quae non creat – природа сотворенная, которая не творит) [4, с. 412], будет настаивать не столько на нарастании личностного начала в современной концепции авторства, сколько на растворении его в готовых жанрово-стилевых, речевых моделях мышления, освоение которых является объективным условием успешной творческой реализации автора. М. Бахтин еще раз разъяснит несовпадение эстетических задач, закрепленных за первичным и вторичным авторами, подчеркнет, что автор вторичный не обладает полнотой воплощения художественной целостности и его голос – это лишь грань явленности автора-творца в произведении. Так же, как и соотнесенная с ним ценностная позиция, реакция на героев не обладает тотальностью, но восходит к автору-творцу, который, будучи вненаходим, находится на границах произведения и в то же время открыт и откликается, как и его alter ego, читатель, на диалогически-резонансный мир культуры, а по отношению к герою выступает не как судья, но тот, от кого нисходит «дар любви» и «дар формы».

В одном из очерков, посвященных М. Бахтину, К. Исупов, будучи авторитетным толкователем его трудов, по-своему сближаясь с взглядами Л. Гоготишвили, не менее сведущим исследователем бахтинской философии языка, предупреждает о кажущейся легкости применения бахтинских «технологий» [9, с. 9], хотя оба специалиста допускают возможность обращения к научному языку М. Бахтина и использование его концепций в духе поисковых проектов. Н. Тамарченко и близкий ему круг теоретиков и историков литературы (С. Бройтман, В. Тюпа, Д. Магомедова, М. Гиршман) весьма органично освоили научную оптику М. Бахтина, наследуют его опыт и в своей деятельности выступают преемниками бахтинских идей, обращаясь к ним в той мере, в которой они оказываются продуктивными в процессе научного «пробуждения» текста.

Специалисты, рефлектирующие над проблемой теоретической оснащенности исследователей, ставящих перед собою задачу описания темы автора и произведения на определенном литературном материале, который предполагает обилие научных процедур, реконструирующих процесс участия автора в оформлении смысла, наиболее емко эксплицируют разнонаправленные внетекстовые и внутритекстовые механизмы функционирования авторства. И одним из таких наиболее убедительных и обладающих гибкой структурой теоретических представлений об авторе является освоенное и предложенное в теории литературы интерпретативное поле понятий, связанных с авторством, в которые входит ряд взаимозависимых и взаимоопределяющих концептов, опирающихся на теорию М. Бахтина, являющих собою не жесткий каркас последовательности предписаний, но предстающих как творческая поисковая модель, определяемая свойствами литературного объекта, на который направляется интерес исследователя.

В XX столетии в процессе нарастания формалистических тенденций в литературной эмпирике и теории, а также вследствие известного «лингвистического по-

[8] Быть может, по прошествии времени ряд исследователей (А. Большакова, О. Филатова), руководствуясь потребностями аналитической эмпирики, полагают возможным смягчить теоретические расхождения между В. Виноградовым и М. Бахтиным, а на практике сделать их союз плодотворным [5].

ворота» в философии, не только выказавшей предпочтение языковому коду поэтического письма, но и сделавшего его объектом собственного описания (структурализм, постструктурализм, феноменология), в вопросе об авторе и авторстве актуализировалась тема личных и внеличных моментов творчества [9], что в свою очередь, способствовало с течением времени нарастанию интереса к природе художественного произведения, его сложному составу и явленности последнего в реальности текста.

Несмотря на то, что ряд литературоведческих школ (формализм, структурализм, постструктурализм) на определенной стадии выдвинет понятие текста в качестве теоретической доминанты и опишет его как самодостаточное явление, обладающее внутренними источниками трансформации вследствие автономности языковой стихии, которая все же первична по отношению к внешним историко-культурным факторам, сохранит влияние и авторитет направление современной теории произведения, представленное именами М. Гиршмана, Н. Тамарченко, С. Бройтмана, В. Тюпы, И. Есаулова, Н. Гея, В. Федорова и др., где «утверждается мысль о том, что текст не охватывает произведение в его целостности и событийной полноте», которая, по словам М. Бахтина, «включает и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображаемый в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов».

Поэтому отдельные филологи (Н. Тамарченко, В. Тюпа) полагают оправданным, учитывая сложную структуру художественного произведения, описывать проблему авторства с помощью интегративных, дополняющих друг друга подходов. Они предполагают возможность выявления механизмов организации целостности в пределах внутренней формы произведения (соотносимой с миром героев, где автор явлен косвенно как тотальная реакция на ценностную структуру персонажей) и внешней, выстроенной через речевое многоголосие, включающее в себя субъекта повествования, а также, для того, чтобы эффект художественного завершения литературного произведения был полновесным, и фигуру читателя, во многом заданного волей автора-творца [11–13].

**Библиографические ссылки**

1. *Автономова Н.* Открытая структура : Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров / Наталия Автономова. – М. : РОССПЭН, 2009. – 503 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).

2. *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности / Михаил Бахтин // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / Михаил Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–226.

3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 362 с.

4. *Бахтин М. М.* Рабочие записи 60 – начала 70-х гг. / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари ; Языки славянских культур, 1996. – Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970-х гг. – 2002. – С. 371–439.

5. *Большакова А.* Теория автора в современном литературоведении / А. Большакова // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 15–24.

6. *Виноградов В. В.* Проблема образа автора в художественной литературе / В. В. Виноградов // О теории художественной речи / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – С. 105–211.

7. *Гоготишвили Л. А.* Комментарии к рабочим записям М. М. Бахтина 60-х – начала 70-х годов / Л. А. Гоготишвили // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 6 т. / М. М. Бахтин. – Т. 6:

[9] Следуя Н. Рымарю, В. Скобелеву, в произведении проступает личная печать авторства и сверхличный опыт, который соотнесен с языковыми формами организации целостности произведения, такими как жанр, хронотоп, язык художественного направления, стиль эпохи, а также богатство и разнообразие речевых социолектов [10, с. 122].

Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970-х гг. – М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – С. 533–701.

8. *Горных А. А.* Формализм : от структуры к тексту и за его пределы / А. А. Горных. – Минск : И. П. Логвинов, 2003. – 312 с.

9. *Исупов К. Г.* Уроки М. М. Бахтина / К. Г. Исупов // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. 1 / [сост. К. Г. Исупов]. – С. Пб. : РХГИ, 2001. – С. 7–44.

10. *Рымарь Н. Т.* Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. – Воронеж : Логос, 1994. – 262 с.

11. *Тамарченко Н.* Автор / Н. Тамарченко // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. ред. Н. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 11–14.

12. *Тамарченко Н. Д.* Образ автора / Н. Д. Тамарченко // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. ред. Н. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 148–149.

13. *Тамарченко Н.* Произведение / Н. Тамарченко // Культурология. Энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С. Я. Левит]. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – С. 297–300.

14. *Фаустов А.* К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина / А. Фаустов // Формы раскрытия авторского сознания : [сб. научн. трудов]. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – С. 3–10.

15. *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 672 с. – (Серия «Studia philologica»).

16. *Чудаков А. П.* В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX в. / А. П. Чудаков // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – С. 285–315.

*Надійшла до редколегії 14.04.2010*

УДК 811.111:821.111

**Е. И. Панченко**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

## КОМПЕНСАЦИЯ КАК ОПТИМАЛЬНЫЙ ВИД ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

**Йдеться про поняття компенсації як перекладацької трансформації та наводяться її найбільш яскраві приклади.**

*Ключові слова:* переклад, перекладацька трансформація, компенсація.

**Речь о понятии компенсации как переводческой трансформации и приводятся ее яркие примеры.**

*Ключевые слова:* перевод, переводческая трансформация, компенсация.

**The article deals with the notion of compensation as a translational transformation and gives the bright examples of it.**

*Key words:* translation, translational transformation, compensation.

Качественный перевод любого вида текста невозможен без правильно построенной трансформации на лексическом, грамматическом или лексико-грамматическом уровне. Если дополнения или опущения при переводе зачастую искажают смысл и особенно форму текста, то компенсация, свидетельствуя о мастерстве переводчика, способствует созданию адекватного текста. Чтобы восполнить («компенсировать») семантическую потерю, вызванную тем, что та или иная единица языка-источника осталась непереведенной или неполностью переведенной (не во всем объеме своего значения), переводчик передает ту же самую информацию каким-либо другим средством, причем необязательно в том же самом месте текста, что и в подлиннике.

© Е. И. Панченко, 2010

Приведем некоторые примеры «классических» компенсаций при переводе художественного текста с английского языка на русский. Героиня романа «Ярмарка тщеславия» следующим образом описывает невежество своего хозяина, сэра Питта Кроули:

«Serve him right», said Sir Pitt; «**him** and his family has been cheating me on that farm these hundred and fifty years». Sir Pitt might have said, he and his family to be sure; but rich baronets do not need to be careful about grammar as poor governesses must be.

Неправильное употребление формы местоимения третьего лица в оригинале играет важную коммуникативную роль и должно быть как-то отражено в переводе. Но попытка воспроизвести такую неправильность в русском языке явно невозможна. В то же время утраченный элемент смысла может быть успешно компенсирован, если нелитературная речь сэра Питта будет воспроизведена с помощью иных (лексических) средств русского языка:

«Он со своей семейкой облапошивал меня на этой ферме целых полтораста лет!»... Сэр Питт мог бы, конечно, выражаться поделикатнее, но богатым баронетам не приходится особенно стесняться в выражениях, не то что нам, бедным гувернанткам».

Некоторые особенности английского просторечия нельзя передать русским языком никакими иными средствами, кроме компенсации, например, добавление или опущение гласных или согласных звуков (a-singing, a-going, hit вместо 'it, 'appen и пр.), отсутствие согласования между подлежащим и сказуемым (I was, you was и пр.) или какое-либо иное нарушение грамматических правил. Иногда такая компенсация достигается относительно простым способом. В пьесе Б. Шоу «Пигмалион» Элиза говорит: I'm nothing to you – not so much as them slippers. Хиггинс поправляет ее: those slippers. Разницу между them и those трудно воспроизвести в переводе. Но эту «утрату» легко компенсировать, обыграв неправильную форму родительного падежа – туфли. В переводе Элиза скажет: «Я для вас ничто, хуже вот этих туфлей», а Хиггинс поправит ее: туфель. В других случаях для решения задачи придется использовать единицы ПЯ, не имеющие соответствий в оригинале. Аналогичный случай наблюдается и в переводе повести Дж. Сэлинджера: You could tell he was very ashamed of his parents and all, because they said **'he don't'** and **'she don't'** and stuff like that.,.

«Сразу было видно, что он стесняется своих родителей, потому что они говорили «**хочут**» и «**хочете**», и все в таком роде...»

Как видно из примеров, компенсация используется особенно часто там, где необходимо передать чисто внутрилингвистические значения, характеризующие те или иные языковые особенности подлинника – диалектальную окраску, неправильности или индивидуальные особенности речи, каламбуры, игру слов и пр., а также при передаче прагматических значений, когда не всегда можно найти прямое и непосредственное соответствие той или иной единице ИЯ в системе ПЯ. Как отмечает Л. С. Бархкударов, прием компенсации четко иллюстрирует то положение, которое нами подчеркивалось неоднократно: эквивалентность перевода обеспечивается на уровне не отдельных элементов текста (в частности слов), а всего переводимого текста в целом. Иначе говоря, существуют непереводимые частности, но нет непереводимых текстов.

*Надійшла до редколегії 31.03.2010*

УДК 821.111–1

**Н. І. Власенко**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

# ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ІСТОРИЧНИХ ТИПІВ ЖАНРОВОЇ ПОЕТИКИ В АНГЛІЙСЬКОМУ РОМАНІ ВІДРОДЖЕННЯ

**Розглядаються шляхи освоєння – осторонення романічних матриць жанробудови, визначальні для актуалізації романних моделей жанротворення у ході генезису романістики ренесансної Англії.**

*Ключові слова:* поетика, риторика, жанр, роман, тропологічні та міметичні принципи літературної творчості, Відродження.

**Рассматриваются пути освоения – остранения романических матриц жанровой организации, определяющие для актуализации романных моделей жанрообразования в ходе генезиса романистики ренессансной Англии.**

*Ключевые слова:* поэтика, риторика, жанр, роман, тропологические и миметические принципы литературного творчества, Возрождение.

**The ways of the realization – negation of the romance genre-building matrix, defining the novel genre-forming models actualized in the course of the genesis of the English Renaissance Novel are treated.**

*Key words:* poetics, rhetoric, genre, novel, trope and mimetic principles, Renaissance.

У семіотичному полі співвіднесення поетологічної «протеїстичності» романного жанру з універсальністю його естетики актуалізується той вектор проблематизації генезису романістики ренесансної Англії, що, уторувавшись в його автометатекстуальних «координатах» при відмежуванні щойно віднайдених принципів жанротворення від його романічних засад, траєкторією власної розбудови у «поставторській» «текстовій роботі» щодо включення романного здобутку Англії останньої третини XVI століття у часопростір історичного руху жанру й уціліснює ракурс об'єктивації суб'єктивної впорядкованості її формування, визначальний для локалізації єлизаветинської «гілки» «генеалогічного древа» роману «на узбіччі» жанрового становлення в його ретроспекціях, «замкнених» на пізнавальних «фіналізаціях» романної форми, і виокремлює спосіб подолання маргіналізації лінії оформлення жанру, реалізованої англійськими романістами Відродження, у перспективі «розімкнення» репрезентацій формотвірних початків роману та реконструкцій жанрового усталення в усвідомлення його нон-фінітності.

Характеризуючись розмаїттям генеративних моделей та структурних матриць, які не стали ні безпосереднім продовженням попередніх модифікацій жанру, ні прямим передвістям жодного із романних різновидів наступних епох, але означили «абриси» поетологічної розбудови жанрової естетики в творчих пошуках «на порубіжжі» різних типів художнього мислення, роман доби Єлизавети I, котрий уціліснюється в національно-історичний тип романного жанру множиною способів відсторонення від романічної традиції, віднайдених Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Грін ом, Т. Лоджем, Т. Нешем, Т. Делоні, Г. Четтлом та Н. Бретоном у ході долучення до царини жанрового оформлення романістики, у сфері його рефлексії стверджується в амбівалентному жанрово-генетичному статусі. Він задається «відхиленнями» розгалуженості «генеалогічних» ліній роману, прокладених естетичними «розмиканнями» пізнавальної вертикалі в ціннісні горизонталі, від магістралі світоглядних зрушень, уторованої їх когнітивними «замиканнями». При «вимірюванні» шляхів історичного руху романного жанру, що забезпечують зближення персональних та інтерсуб'єктних «площин» «діалогічної» співвіднесеності «Я» з «Іншим», «траєкторіями» смислопородження, які «монологізують» його зрівняннями першопринципів власної побудови з первоначалом дійсності на засадах

©Н. І. Власенко, 2010

відволікання онтологічних форм від екзистенціального становлення, жанрові новації романістів Англії останньої третини XVI століття «затінюються» локально-історичними жанрологічними об'єктиваціями «вісі» трансісторичного епістемічного «прояснення» особистісної самоідентичності – протиставлення «внутрішньої» та «зовнішньої» впорядкованості відношень «самості» й «іншості», залишаючись енігматичними маніфестаціями романного оформлення культуротвірного діалогу.

Пізньотрадиціоналістське рефлективне освоєння романного жанру за означення своєї «полілогічності», заснованої на виокремленні спрямованостей на сполучення романного з романічним («Міркування з приводу романів» (1554) Дж. Чинціо, «Романи» (1554) Дж.-Б. Пінья та «Трактат про походження романів» (1670) П.-Д. Юе) й орієнтацій на їх розмежування (авторська передмова до роману Г. Філдінга «Джозеф Ендрюс» (1742), «Досвід про роман» (1774) Ф. Бланкенбурга) у власному уцілісненні грунтується на «розхитуванні» метафізичної логіки тотожності деструкціями основоположної для неї аналогізації означників та означень у ході «обрамлення» темпоральності оформлення жанру міметичними «зрушеннями» його традиційної топіки. Ними в руслі упередження «центрового» для Нового часу – формотвірного для «діалектичної» моделі суб'єктивного становлення – вектора «історизації» мислення інспірується «обмежовування» жанрового простору роману, фонове для збігу митецьких інтенцій, конститутивних для романістики доби Єлизавети I, та їх пізнавальних опосередковувань, здійснених «на зламі» традиціоналізму, в усталенні англо-ренесансної модифікації романного жанру за тематичними «рубіконами» його генезису.

Новочасне теоретичне «осторонення» історії роману у своїй «біполярності» визначається опозицією його жанротвірних матриць, обґрунтованих у цьому контексті, – зрівнянням романної форми з «утіленою діалектикою» буття і пізнання, фундованим естетизацією «звершеності» посттрадиціоналістської логіки тотожності (концепція роману Гегеля [6]) і співвіднесенням романного конститутивного принципу з «діалогізацією» «мов-світоглядів», засадничим для поетологічного започатковування новітньої логіки розбіжності (концептуалізація «романного слова» М. М. Бахтіна [2]). На цьому тлі виявляється розходження креативних «параметрів» та рефлективних «координат» формування єлизаветинського романного різновиду, котре задається його «апріорними» локалізаціями на «узбіччі» часопростору жанрового становлення при його «апостеріорному» впорядковуванні, що забезпечується як репрезентаціями діахронного континууму оформлення романного жанру, «замкненими» на самоототожненні суб'єкта, так і реконструкціями синхронічної «уривчатості» жанрового усталення, «розімкненими» в об'єктивність розрізнення семіотичних інстанцій.

«Випадіння» англо-ренесансної «ланки» генезису роману з його «ланцюга» ініціюється пізньотрадиціоналістською «деканонізацією» «сталих» літературних форм, яка засновується на поновленні – у руслі завершення традиціоналістського риторико-поетологічного синтезу – висхідної для нього дуалістичності конститутивних принципів поезії та красномовства. На такому підґрунті провадиться погодження варіативності критеріїв усталення номенклатури жанрів, спільної для нормативної поетики і класичної риторики, з інваріантністю жанрових формотвірних початків, відрефлектованих в епоху традиціоналізму. Тим самим інспірується «закріплення» романних новацій письменників-єлизаветинців на позиціях жанротворення, що були виявлені первинними – митецькими – індикаторами їх творчих експериментів (трактатом (treatise), памфлетом (pamphlet), роздумами (discourse), історією (history)). Ці авторські жанрові «маркери» і зумовили приєднання модифікації роману, у котрій втілились визначені ними підвалини художньо-словесної творчості, до риторичної царини мистецтва слова, відділеної від його поетичної

сфери у контексті усталення їх дихотомії через осягнення модальності як жанрової першооснови [5].

Включення путівця оформлення роману, прокладеного в Англії в останній третині XVI століття, до мапи його історичного шляху відбувається в ході здійснюваної в Новий час універсалізації романного жанру. Вона фундується сполученням – при розмежуванні «історизованих» напрямів науки про літературу, «сфокусованих» на континуальності становлення «Я», та «постісторичних» літературознавчих течій, «сконцентрованих» на дискретності формування «Іншого», – «серцевини» генезису роману з освоєнням – остороненням жанротвірного принципу «тематизації», заснованим на міметичній експансії жанрової топіки. Так визначаються засади встановлення «кінцевого» – основоположного для виявлення природи жанру, втіленого в романному здобутку епохи Єлизавети I, – критерію його жанрологічної ідентифікації у подальшому рефлективному усталенні англійської романістики Відродження у «теоретизованих» «вимірах» історії романного жанру. На цьому «перетині» логік тотожності та розбіжності, конститутивних для посттрадиціоналістської ментальності, матриця взаємодії риторичних та поетологічних формотвірних початків художньої словесності, актуалізована у контексті дистанціювання від романічних жанротвірних принципів, основоположного для становлення роману ренесансної Англії, зводиться до моделі їх погодження, реалізованої в руслі усталення засад жанрової організації, втіленої у «класичних» романічних різновидах – античному любовно-авантюрному, лицарському та пасторальному романах, а також при романному оформленні топосу крутія.

За такого «скорочення дистанції» між способом спростування метафізичної логіки тотожності, віднайденим при вичерпуванні синтезу поетологічних та риторичних парадигм красного письменства, і шляхом її заперечення, виявленим в ході усвідомлення невибутності дихотомії поетики та риторики, усталюються методологічні «параметри» визначення жанрової оформленості єлизаветинського романного доробку, «замкнені» на «доцентровому» «випробовуванні» її конкретики узагальненнями романної форми. Це співвіднесення локально-історичних матриць жанротворення із трансісторичними моделями жанру в історико-літературному аспекті «розмикається» у віддалення англійської романістики останньої третини XVI століття від «сталих» модифікацій традиціоналістського та новочасного роману, а в історико-теоретичному плані – в зближення концептів діалектики та діалогу в романному і романотвірному епістемічному полі.

Осторонення англійського роману Відродження через «вимірювання» його жанротвірних начал конститутивними принципами романного жанру, визначальними для попередніх і наступних стадій його генезису, започатковується французьким літературознавцем кінця XIX століття Ж. Жюссераном – ініціатором освоєння жанрових експериментів романістів-єлизаветинців. Він на основі позитивістського поєднання «органологічної» та «діалектичної» «формул» історичного становлення пов'язав зародження роману в Англії з «добою Шекспіра», сполучивши – через зміщення «стрижня» жанрологічної рефлексії романних доробків того часу з модальності, «увиразненої» їх творцями, на топіку, акцентовану пізньотрадиціоналістською і новочасною теорією романного жанру, – англо-ренесансний етап його формування з періодом «демаркації» novel щодо romance.

На початку XX століття «випробовування» риторичних модальних «координат» становлення романістики епохи Єлизавети I романічними і романними тематичними «параметрами» жанротворення стало осереддям ретроспекцій оформлення роману у Великій Британії, здійснених англійськими та американськими науковцями-позитивістами – Е. Бейкером, А. Кеттлом, Дж. Найтом та ін., – і, відповідно, визначило амбівалентну характеристику періоду його заснування. Вона сумістила – завдяки зрівнянню епістемологічних засад усталення дискурсивної

«пара-нормативності» риторики у добу традиціоналізму та естетичного підґрунтя розбудови «мета-нормативної» поетики романного жанру у Новий час – такі взаємовиключні «генеалогічні» концепти рефлексії роману як «зародок» жанру і «фальстарт» його історії [16; 18], і панувала у сфері теоретизування щодо історичного руху романного жанру до 1950–1970-х років.

«Взаємовивірення» риторичного та поетологічного, засадниче для генезису роману Англії останньої третини XVI століття, відтворилось у спрощеній конфігурації, заснованій при набутті ним «меншовартісної» історико-літературної репутації, і в спробах її подолання, зроблених у 1960-х роках у рамках рефлективного впорядковування діахронії становлення жанру на основі соціологічного «прирощення» «діалектичної» – визначеної Гегелем – моделі романної форми [6] (М. Шлаух [21], В. Д. Урнов [14]), і у здійснених наприкінці XX століття досвідах методологічного оновлення диспозиції вивчення англійської ренесансної романістики, «обмежованих» віддаленням від структуралістського виокремлення жанротвірних початків у синхронії жанрового оформлення на засадах долучення до «діалогічної» – виявленої М. М. Бахтіним – матриці становлення роману [2] (В. Девіс [17]), та наближенням – на підґрунті освоєння її формалістичної «провісті», означеної через ототожнення конститутивного принципу романного жанру з його «самоостороненням» [13], – до постструктуралістського узагальнення часових і просторових «вимірів» літературного смислопородження (П. Селзмен [20]). Тим самим не лише суттєво звузився ракурс розгляду формування англійського роману Відродження, а і значно зменшився «кут бачення» історичного руху романного жанру.

Позначаючи епістемологічний «рубіж» дистанціювання рефлективно-опосередкованих «вимірів» англо-ренесансної лінії генезису роману від її безпосередньотворчих «параметрів» у руслі розрізнення новочасних логік тотожності та розбіжності, осягнення співвіднесеності модальних та тематичних складників оформлення романістики доби Єлизавети І в контексті сполучення посттрадиціоналістських способів мислення задає возз'єднання художньо-практичних та історико-теоретичних «координат» становлення даної національно-історичної модифікації романного жанру.

В ході усталення наприкінці XX – на початку XXI століть «полілогічного» когнітивного простору, який епістемологічно визначається у темпоральній розбудові досвідами демаркації персональних позицій «на межі» онтологічного та екзистенціального (концепція трансгресії М. Фуко, [15]), «практична філософія людини» П. Рікера [12]), «етична феноменологія» Е. Левінаса [19]), відбувається «взаємовипробовування» «історизованих» та «постісторичних» парадигм літературної рефлексії, у котрому погоджуються орієнтації на «вимірювання» інтерсуб'єктної семіотичної дистанції збігом трансісторичних «параметрів» літературного смислотворення (концепції Тексту і жанру, розроблені постструктуралізмом [7, с. 282–341]) і спрямованості на «вивірення» міжперсональної аксіологічної близькості віддаленістю локально-історичних «координат» мистецтва слова (історико-поетологічні типології художньої свідомості [4; 8]). У цьому контексті центрується проблема формування роману – жанру, що фундується у його естетичній цілісності та поетологічній множинності на засадах полілогу світоглядів і культур. Перегляд відрефлектованих формотвірних начал романного жанру передбачає й уточнення – на основі «взаємоприрощення» «сталих» моделей формування літератури, виявлених постструктуралістською жанрологією, та виділених історичною поетикою «рухливих» матриць літературних форм – конститутивних принципів «перехідних» різновидів роману, які усталюються «на кордонах», котрими поєднуються і розділяються різні культурні епохи та типи художнього мислення.

У цьому рефлективному полі актуальним є й визначення конфігурації освоєння – осторонення романічних складників жанротворення, що задає і конкретику сполучення його риторичних та поетологічних формантів в митецьких експериментах романістів-єлизаветинців, і загальну диспозицію розрізнення модальних та тематичних «параметрів» генезису романістики ренесансної Англії – романного різновиду, локалізованого «на порубіжжі» рефлективних відтворень становлення романного жанру, «замкнених» на розбіжності означника та означення, завдяки творчій причетності його засновників до романотвірного осередку розмежування – возз'єднання традиціоналістських парадигм художньої словесності, «розімкненого» в ціннісні збіги сегментів літературної сфери особистісної самоідентифікації. Осмислення – у «багатоскладному» методологічному контексті, відзначеному співвіднесеністю інтенціальних та «позаінтенціальних» начал літературної творчості, – взаємодії історичних типів жанрової поетики у руслі оформлення генеалогічних моделей англійського роману Відродження та усталення структурних матриць даної національно-історичної модифікації романного жанру не лише конкретизує уявлення про естетичні перетворення традиціоналістських поетологічних форм у процесі його становлення, а і дозволить уточнити епістемологічне підґрунтя виділення – поєднання трансісторичних та локально-історичних аспектів романного генезису.

На відміну від того напряму розбудови романного жанру, якому віддали перевагу творці континентальної романістики Відродження, – оновлення усталених «тематичних» різновидів традиціоналістського роману, котре призвело до оформлення ренесансної романної пасторалістики, започаткованої «Аркадією» (1504) Я. Саннадзаро, та експериментального поєднання романічної топіки з епічною сюжетикою, завершеного створенням «Закоханого Роланда» (1484) М. Боярдо і «Несамовитого Роланда» (1516) Л. Кастельветро, засновники роману ренесансної Англії орієнтуються на реінтерпретацію і конститутивних для романічної поетики, і сформованих за її межами культурних топосів в руслі естетизації риторичних дискурсивних форм. Така митецька спрямованість втілюється в авторські варіанти романного жанру, відзначені поетологічною багатоскладністю і позбавлені жанрових прецедентів, – як, наприклад, Евфуес» (1578–1580) Дж. Лілі, «Пандосто» (1588) Р. Гріна чи «Злощасний мандрівник» (1594) Т. Неша.

Творчі пошуки романістів єлизаветинської Англії локалізуються у царині осторонення романічної традиції, оформленої завершенням риторико-поетологічного синтезу, на підґрунті освоєння жанротвірного принципу, актуалізованого мистецтвом слова традиціоналізму при усталенні дихотомії поезії та красномовства, – передування вирізненню тематичних «координат» жанрів виокремлення їх модальних «параметрів». У цей спосіб «демаркується» романна і романотвірна трансформація фрагментарної уподібненості зображуваного і зображення – гораціанської матриці їх співвіднесення, сполученої з основоположним для світогляду пізньої античності і Середніх віків баченням розбіжності явленого та справжнього як позначення аналогії одиничного та загального, у номотетичну тотожність художньої дійсності та життєвої реальності – аристотелівську модель їх погодження, відповідну конститутивному для ментальності Ренесансу розумінню інтерсуб'єктної семіотичної дистанції як множинності шляхів людського самоздійснення, спричиненої єдністю екзистенціальної свободи та онтологічної необхідності.

Осягнене фундаторами англійського роману останньої третини XVI століття як притаманний красному письменству спосіб самовизначення «Я» через його розмежовувальне зрівняння з «Іншим», основоположне для прокладання епістемологічного «рубежу» логіки смислопородження, сформованої в епоху Відродження, таке поєднання опозиційних принципів жанрової побудови, усталених нормативною поетикою, втілюється у численних варіантах естетичного перетворення

формантів риторичної дискурсивності. У ньому віддзеркалюється задана ренесансною «діалогізацією» мислення і деструктивна для неї динаміка становлення суб'єктивності – рух від ототожнення «іншості» з культурними топосами, спрямованого на подолання її відмінності від «самості», до осмислення епістемічної «відстані» між означниками та означеннями як підгрунтя суб'єктної єдності, виявленого через об'єктивацію сполучення реальності та її аксіологічних проекцій. Поетологічна площина естетичних відволікань екзистенціального від онтологічного, конститутивних для романних і романотвірних зрівнянь суб'єктивних начал на підгрунті висхідного для виокремлення риторики підпорядковування номотетичного сингуляторному, оформлюється через «прирощення» усталених тематичних складників жанрової організації, засноване на «зрушенні» визначеності одиничного загальним, первинної для усталення поетико-риторичної єдності мистецтва слова епохи традиціоналізму.

«Розгортаючись» у романних генеративних моделях, актуалізованих митецькими новаціями Дж. Лілі, Т. Неша, Т. Делоні, Г. Четтла та Н. Бретона, в «екстенсивне» подолання традиціоналістських «рубіконів тематизації» роману, опосередковане залученням у його жанровий простір усталених в інших осередках жанротворення або жанрово не закріплених образів і мотивів, «випробовування» тропологічних засад жанрової організації її міметичними принципами у художніх пошуках Ф. Сідні, Р. Гріна і Т. Лоджа «згортається» в «інтенсивне» безпосереднє спростування романічних структурних матриць. Концентруючись на «полюсі неготовності» романного жанру сіднієвським досвідом «взаємовивірення» лицарських та пасторальних ідеалів, котрим означилась перевага особистості автора двох версій англійської «Аркадії» над власною долею, та грінівськими «студіями» традиційно-романної ідеалізації, що виявили хиткість єднання реального з ідеальним у «людськості» героя, «вимірювання» романічних топосів риторичними модальностями набуває завершеності заперечення усталеної форми «високого роману», уцілісненої ототожненням дійсності та її ціннісних впорядковувань, у підсумку лоджівського творчого експерименту – «A Margarite of America» (1596).

Прокладений Т. Лоджем шлях перетворення романічної жанробудови на романну «демаркується» розмежуванням художньої дійсності та життєвої реальності, засадничим і для маньєристичної естетизації очуження ренесансного способу мислення, і для її барокового освоєння. Поетологічне втілення такого митецького віднайдення «краю» співвіднесення «параметрів» становлення «Я» та «координат» формування «Іншого» задається зрушенням рефлективної домінанти авторського самовизначення від неоплатонізму до неоаристотелізму, від «манери» до «правдоподібності», від тропологічних основ жанротворення до його міметичних принципів.

Основою власної генеративної моделі роману письменник обирає жанрову форму «romance» як структурну матрицю художньої реальності, у сприйнятті його сучасників нерозривно пов'язану з «книжковим» світобаченням, заснованим на романічній ініціації ідеального героя і, відповідно, далеким від «правди життя» [1]. «Віссю» здійснюваної Т. Лоджем трансформації цього варіанта жанрової організації роману є виявлення розриву між справжнім і явленим, між реальністю мистецтва і життєвою дійсністю. Втілюючись в опозицію «бути – здаватися», така антиномізація людської природи, співвіднесена з маньєристичним світовідчуттям і засаднича для його перетворення на барокове світосприйняття, оформлює зміст естетичного оновлення елементів поетики лицарського роману, що переосмислюються Т. Лоджем.

Поетика назви «A Margarite of America» грунтується на напруженому, не підвладному однозначному тлумаченню сполученні «формули» номінативного заголовка (ім'я головного героя або героїні та назва його або її домену), яка переважає

в середньовічних і ренесансних зразках лицарського роману [11], з «квітчасто-географічною» символікою (маргаритка з Америки), що спростовує одиничність, винятковість історії любові головної героїні. Тим самим задається сприйняття подійного ряду останнього лоджівського роману не як утілення унікальності самоздійснення людини, котрим доводиться універсальність її природи, а як умовно-художнього відтворення численних життєвих ситуацій протистояння реального та ідеального. Так позначається перехід від маньєристичного виявлення багатогранності одиничного до барокового його варіювання.

Сюжетна організація «A Margarite of America» ґрунтується на сполученні властивого лицарському романові принципу «нанизування епізодів», яким оформлюється авантюрна «стихія» жанру, з усталеним риторикою інтродуктивним прояснення логіки сюжетних подій через характеристику головних дійових осіб. Завдяки такому співвіднесенню форманта жанрової «тематизації» зі складником її модального осторонення сюжет підсумкового роману Т. Лоджа, з одного боку, набуває високого ступеня екстенсивної впорядкованості, що характеризує барокове освоєння середньовічних і ренесансних зразків лицарського роману [10], з іншого боку – постає своєрідним повчальним «прикладом», котрий пов'язується із традицією «exemplum», «зміцненою» риторичною культурою Середньовіччя [3] і плідною для поетологічних утілень притаманної бароко дидактичності.

У межах риторизованих описів зовнішнього вигляду і внутрішньої сутності «високої» героїні та її коханого – далекого від ідеалу носія «маски» довершеного лицаря опозиція «бути – здаватися», основоположна для конфліктного поля роману, постає нездоланною буттєвою антиномією, яка, викриваючи «понадлишковість» одиничного щодо загального, «розхитує» і світоглядні засади нормативної поетики, і принципи естетизації їх ренесансного перегляду.

В рамках поетикальної наративної розбудови протиставлення антиномічних варіантів людської природи, уособлених Маргаритою й Арсадахусом, виявляється «рухливість» дистанції між ідеальним та реальним, що проблематизує епістемологічне підґрунтя естетики втілень – подолань «саморозладу» смислотвірної «діалогіки» Відродження. Співвіднесеністю «свого» і «чужого» простору, «ідилічного» та «авантюрного» часу визначається континуальність такого оформлення складників жанрової поетики модальності (таксономій «реальне/ідеальне, «правда/вигадка»), котрим задається дискретність естетичних зрушень усталених «тематичних рубіконів» лицарського роману (мотивів ініціації та антиініціації героя [9]). Таким чином, у підсумку романної новації Т. Лоджа і маньєристичне осягнення і побореннядисгармонійності життя силою мистецтва, і барокове варіювання її художніх втілень виходять за грані смислопородження, встановлені традиціоналізмом.

Домінування любовної проблематики й авантюрний сюжет дозволяють погодитися з жанрологічним визначенням «A Margarite of America» як любовно-авантюрного роману. Однак у руслі втілення властивого бароко прагнення до «накопичення» художніх відтворень різних типів співвіднесення «самості» й «іншості» відбувається поєднання маньєристичного осмислення антиномічності природи людини як саморозладу особистості із бароковим осягненням цього процесу як самовідчуження «Я». На таких засадах здійснюється «осторонення» романічних стереотипів ідеальних героїв, яке виявляє віддаленість художньої дійсності останнього романного доробку Т. Лоджа і від зразків любовно-авантюрного роману попередніх епох, і від векторів освоєння цієї тематичної модифікації романного жанру, актуалізованих письменником на ранньому етапі його творчості.

Не вичерпуючи численності шляхів взаємодії історичних типів жанрової поетики, виявлених у ході генезису романістики ренесансної Англії, спосіб оновлення роману, запропонований Т. Лоджем, маніфестує естетичне «осердя» здійсненого романістами доби Єлизавети I уціліснення часопростору розбудови романного жанру –

прокладання інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, засадничої для трансісторичної єдності естетики жанру, через локально-історичне поетологічне «розмикання» архітектонічної «сталості» й аналогій означень та означників, і їх міметичних співвідносень, що фундується метафізичною логікою тотожності, в динаміку «замкненого» на суб'єкті «наслідування ейдосів», котре виходить за межі і сучасних йому, і наступних способів мислення.

Забезпечуючи вихід «за рамки» того ракурсу розгляду англо-ренесансної «генеалогічної» ланки роману, який «спровокував» її локалізацію «на розломі» ланцюга жанрового оформлення в його ретроспекціях, орієнтованих на когнітивне «вичерпування» естетичних принципів романного жанру, визначення конфігурації «випробовування» романічного романним у руслі становлення англійської романістики останньої третини XVI століття конкретизує диспозицію подальшого вивчення пізньотрадиціоналістського роману, задану усталенням «кутів бачення» його формування, спрямованих на реалізацію перспективи осягнення аксіологічної невибутності трансформацій жанрової поетики.

**Бібліографічні посилання**


1. *Андреев М. Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Гносис, 1993. – 397 с.
2. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин – М . : Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. *Безменова Н. А.* Очерки по теории и истории риторики / Н. А. Безменова – М. : Наука, 1991. – 138 с.
4. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика / С. Н. Бройман – М. : Академия, 2001. – 420 с.
5. *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза – поэтика и риторика / М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания – М., 1994. – С. 126–159.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика; в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель – М. : Наука, 1968 – – Т. 3. – 1971. – 432 с.
7. *Женетт Ж.* Введение в архитекст / Ж. Женетт; [пер. с франц. Е. Васильева, Е. Гальцова, Е. Гречаная и др. ] // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 1998. – 472 с.
8. *Категории поэтики в* смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, [ и др. ] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
9. *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский – М. : Наука, 1986. – 320 с.
10. *Михайлов А. В.* Роман и стиль / А. В. Михайлов //Теория литературы: в 3 т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 279–352.
11. *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов.— М. : Наука, 1976. – 352 с.
12. *Рікер П.* Сам як інший / П. Рікер; [пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова]. — К. : Дух і Літера, 2002. – 324 с.
13. *Тынянов Ю.* Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 270–282.
14. *Урнов Д. М.* Формирование английского романа эпохи Возрождения / Д. М. Урнов // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы – М., 1967. – С. 67–79.
15. *Фуко М.* Археология знания / М. Фуко; [пер. с франц. С. Митина, Д. Стасова] – К. : Никацентр, 1996. – 208 с.
16. *Baker E.* The History of the English Novel: In 10 vol / E. Baker – L. : Witherly, 1927. – Vol. 2. – 1942. – 478 p.
17. *Davis W.* Idea and Act in the Elizabethan Fiction / W. Davis – N.Y., 1968. – 548 p.
18. *Kettle A.* Introduction to the English Novel / A. Kettle – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.
19. *Lévinas E.* Autrement qu'être ou au-delá de l'essence / E. Levinas – La Haye, 1974. – 268 p.
20. *Salzman P.* English Prose Fiction, 1958–1700; a critical history / P. Salzman – Oxford : Oxford University Press, 1989. – 568 p.
21. *Schlauch M.* Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney) / M. Schlauch. – Warszawa – L. : Polish Scientific publ., 1963. – 568 p.


*Надійшла до редколегії 17.04.2010*

# II. ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНЕ НАУКОВЕ БАЧЕННЯ

УДК 821.111-1 «13».09

**К. А. Вельчева**

*Днепропетровский университет экономики и права*

## ЭМБЛЕМНЫЙ ОБРАЗ БАШНИ В ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА «ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»

**Досліджується специфіка емблемного образу башти у «Видінні про Петра Орача» В. Ленгленда порівняно з образом Дому Святості у поемі Е. Спенсера «Королева фей».**

*Ключові слова:* алегорія, алегоричний простір, видіння, біблійні мотиви, готична вертикаль, персоніфікація.

**Исследуется специфика эмблемного образа башни в «Видении о Петре Пахаре» У. Ленгленда в сравнении с образом Дома Святости в поэме Э. Спенсера «Королева фей».**

*Ключевые слова:* аллегория, аллегорическое пространство, видение, библейские мотивы, готическая вертикаль, персонификация.

**The article deals with the peculiarities of the emblem image of the tower in «The Vision of William Concerning Piers the Plowman» by W. Langland which is compared to the image of the House of Holiness in the poem «Faerie Queene» by E. Spenser.**

*Key words:* allegory, allegorical space, dream vision, biblical motives, gothic vertical, personification.

В истории английской литературы для отечественного исследователя до сих пор остается много белых пятен, одним из которых является творчество представителей эпохи Предвозрождения. Широкому кругу читателей известно только имя Джеффри Чосера, чьи «Кентерберийские рассказы» были переведены на русский язык. Но кроме него в Англии XIV века создавали свои произведения и другие, не менее интересные поэты. Таким представляется, например, Уильям Ленгленд, автор «Видения о Петре Пахаре». Поэма стала объектом исследования в работах М. И. Николы [8–10], ряд вопросов осветил в своей статье М. П. Алексеев [2], к отдельным проблемам обратилась специалист по английской аллегорической литературе М. К. Попова [12], но этим, насколько нам известно, изучение «Видения о Петре Пахаре» в советском и российском литературоведении ограничивается.

Украинские литературоведы творчеству Ленгленда вообще не уделяют пристального внимания. Между тем, анализ различных аспектов поэмы, в частности аллегорической образности, будет способствовать раскрытию своеобразия английской литературы Предвозрождения. Кроме того, изучение образности и идейного содержания «Видения» представляется перспективным для понимания специфики большой эпической поэмы Возрождения, которая больше опирается на традицию средневековой аллегорической поэмы, чем поэмы античной. Так, например, ренессансная героическая поэма Эдмунда Спенсера «Королева фей» учитывает художественный опыт Ленгленда и различных аллегорических жанров средневековья в целом.

©К. А. Вельчева, 2010

Общей чертой поэтики «Видения о Петре Пахаре» и «Королевы фей» является обращение их авторов к топосу дома или замка. Как подчеркивает Попова, источником этого популярного в средние века аллегорического образа стала Библия [11, с. 212]. В обоих произведениях аллегорические архитектурные образы играют важную роль.

В поэме «Видение о Петре Пахаре», поднимающей проблему спасения души, повествование ведется от первого лица и представляет собой изложение сновидческого опыта некоего Уилла. О себе он практически ничего не сообщает, в начале поэмы становится известно лишь то, что Уилл бродит по свету, одетый как пастух или отшельник. Пролог открывается аллегорической картиной, дающей средневековый образ мироустройства и изображающей рай, ад и человечество. Ленгленд, как и Спенсер, сохраняет принцип готической вертикали в организации художественного пространства:

| | |
|---|---|
| Взглянувши на восток, высоко к солнцу, | As I biheeld into the est an hiegh to the sonne, |
| Я увидел башню на возвышении, искусно построенную, | I seigh a tour on a toft trielich ymaked, |
| Под нею глубокую долину и в ней тюрьму | A depe dale binethe, a dongeon therinne, |
| С глубокими рвами, мрачную и страшную на вид. | With depe dyches and derke and dredful of sight. |
| Между ними увидел я прекрасное поле, полное народа.[1] | A faire felde ful of folke fonde I there bytwene. |

(Pr. 013–017)

Башню поэт изображает по подобию с привычными средневековому человеку строениями. Известно, что церкви с башнями часто строились на возвышении и было принято ориентировать их на восток [14, с. 101]. Возвышенность, или гора, в пейзаже у Ленгленда усиливает идею вертикали, подчеркивает устремленность башни ввысь. Башня противостоит не только долине с тюрьмой, но и полю, над которым она возвышается. Между ними предполагается огромное расстояние, причем удаленность поля-человечества не только пространственная. Башня воспринимается читателем как нечто великое, твердое, незыблемое, взирающее свысока на суетное человечество. Динамичность человечества приводится автором в контраст со статикой башни; люди, встреченные сновидцем в прологе, в основном спешат по своим мирским делам и не задумываются о существовании башни и долины. Подобная трактовка образа башни имеет много общего с Библией, где идея праведности, приближенности к Богу часто передается через статичный зрительный образ. По наблюдению Таруашвили, в Библии праведник может уподобляться храмовому сооружению, неподвижной колонне, укорененному растению. Бог при этом часто выступает в качестве прочного фундамента постройки или ее краеугольного камня (в Новом Завете краеугольным камнем назван Христос) [13, с. 39–50]. Как аллегория истинной веры понимался библейский образ дома, построенного на камне. В русле этой традиции верное учение в христианской Европе было принято уподоблять прочному зданию, а ложное – шаткому или развалившемуся [13, с. 200].

Одна из причин, почему Царство Небесное в «Видении» символизирует именно башня, заключается, по-видимому, в специфике значения самого слова «tour», которое в ранней религиозной литературе часто обозначало небеса. Средневековое изобразительное искусство часто прибегало к этому образу (существуют изображения Христа в башне) [14, с. 102]. Кроме того, в Библии Бог сравнивается с башней, которая защитит от врага: «a strong tower from the enemy» (Ps. 61), «The

[1] Здесь и далее цитируется перевод Д. М. Петрушевского [7].

name of the Lord is a strong tower: the righteous runneth into it, and is safe» (Prov.18:10), «The Lord is my rock, and my fortress, and my deliverer; my God, my strength, in whom I will trust; my buckler, and the horn of my salvation, and my high tower» (Ps. 18).

Образ горы можно найти в нескольких библейских сюжетах – она ассоциируется с отшельничеством, откровением, распятием, это путь, связующий небо и землю [4, с. 126]. Присутствующее в пейзаже солнце – это распространенный символ Христа («Солнце правды и исцеление в лучах его»), а также атрибут Матери Божьей в Откровении – «Жены, облеченной в солнце». Расположение башни на востоке напоминает об Эдеме, который в Библии помещен именно в этой стороне света. В символическом толковании восток считается эквивалентом верха, он несет значение святости, благополучия, изобилия, жизненной силы [6, с. 74].

Низ готической вертикали у Ленгленда традиционно занимает ад – тюрьма (или темница) в долине. Детальной разработки образа ада в прологе нет. Можно заключить, что автор основывался не на ярких апокрифических описаниях, а на мотивах Нового Завета, также чужды для него античные представления об аде. Как замечает С. С. Аверинцев, в притчах Христа содержатся слова «там будет плач и скрежет зубов», ад определяется как «мука вечная», «тьма кромешная». Чувственная детализация адских мучений в Новом Завете отсутствует [1, с. 16]. Образ человечества как поля восходит, вероятно, также к притчам Христа: он рассказывает о поле, засеянном пшеницей и плевелами, то есть сыновьями Царства Небесного и сыновьями лукавого, где «поле есть мир» (Мф.13).

Подобную аллегорическую картину можно найти в произведении другого поэта Предвозрождения – Данте. В первой песне Ада, служащей прологом ко всей поэме, герой «очутился в сумрачном лесу/ Утратив правый путь во тьме долины.» (А., I, 2–3) В конце долины находится холм, подсвеченный солнцем:

Я увидал, едва глаза возвел,
Что свет планеты, всюду путеводной,
Уже на плечи горние взошел.

(А., I, 16–18)

На этот холм герой пытается подняться, но подъем труден («крутой косогор»), к тому же путь ввысь преграждают три зверя – рысь, лев и волчица. Детали аллегорического пространства служат для обозначения морального состояния героя. Лес и долина символизируют греховность, звери, препятствующие подъему на холм добродетели, также обозначают грехи. Пространство греха и пространство добродетели противопоставлены с помощью контраста света и тьмы. Символика образа холма или горы на фоне солнца в данном случае представляется близкой к тому, что находим в прологе «Видения о Петре Пахаре». При том, что художественные задачи у Ленгленда и Данте разные, заметно обращение к одному и тому же культурному коду.

В поэме Ленгленда сновидец поначалу не понимает, что означают башня, поле и долина. Он обращается за разъяснением к явившейся ему прекрасной даме в полотняных одеждах, которая представляется как Святая Церковь. Она раскрывает смысл увиденного: темница в долине –

| | |
|---|---|
| Это замок заботы; кто входит в него, | That is the castel of care--whoso comth therinne |
| Может проклясть то, что он был рожден для тела и души. | May banne that he born was to bodi or to soule! |
| В нем живет существо, которое называется Злом, | Therinne wonyeth a wight that Wrong is yhote, |
| Отец лжи, он сам ее и создал. | Fader of falshede--and founded it hymselve. |

(1.061–064)

А в башне на возвышении обитает Истина[2] (Truth), «он – отец веры, который создал нас всех» ( For he is fader of feith and formed yow alle (1.014)).

В V главе образ башни Истины возникает уже в ином качестве. Толпа раскаявшихся грешников избирает место пребывания Истины целью своего паломничества. Но никто не знает, где он живет, даже встреченный по дороге паломник к святым местам. Единственный, кто берется указать путь, – это Петр Пахарь, верный слуга Истины. Петр Пахарь в данном случае выступает как проповедник, он наставляет слушающих его на путь библейских заповедей. В его монологе Ленгленд оформляет заповеди как вехи на пути к праведности, выстраивает из них особую географию, прибегая, как отмечает М. И. Никола, к «овеществлению идей» [9, с. 26]. Вещественный характер придается заповедям с помощью глаголов движения, которые и передают идею пути:

| | |
|---|---|
| А затем направляйтесь мимо ручья *Будьте скромны в своей речи,* | And so boweth forth by a brook, "Beth-buxom-of-speche, |
| Пока не найдете канала *Чтите ваших отцов.* | Forto ye fynden a ford, "Youre-fadres-honoureth" |
| … | … |
| И тогда ты увидишь *Не клянись, разве только по нужде,* | And so shaltow se "Swere-noght-but-if-it-be-for-nede- |
| *И в особенности не клянись всуе именем Бога всемогущего.* | And-nameliche-on-ydel-the-name-of-God-Almyghty." |
| Затем ты будешь проходить мимо огорода, но не входи в него; | Thanne shaltow come by a croft, but come thow noght therinne: |
| Этот огород называется *Не пожелай скота ближнего своего, ни жены его,* | The croft hatte "Coveite-noght-mennes-catel-ne-hire-wyves- |
| *Ни единого из слуг его, что может нанести ему урон.* | Ne-noon-of-hire-servaunts-that-noyen-hem-myghte." |
| … | … |
| Два пня стоят там, но вы там не останавливайтесь, | "Two stokkes ther stondeth. ac stynte th[ow] noght there: |
| Они называются *Не укради, Не убий*; быстро проходите мимо них обоих. | Thei highte "Stele-noght" and " Sle-noght"--strik forth by bothe. |

(5. 575–586)

Петр Пахарь советует оставить их с левой стороны, которая по традиции обладает негативной семантикой.

| | |
|---|---|
| Затем ты повернешь мимо холма *Не лжесвидетельствуй.* | Thanne shaltow blenche at a berghe, "Bere-no-false-witnesse"; |
| Он обсажен флоринами и множеством другого добра. | He is frythed in with floryns and othere fees many: |
| … | … |
| Затем вы увидите *Говори правду, так должно быть сделано,* | Thanne shalt thow see " Seye-sooth-so-it-be-to-doone |
| *И никоим образом иначе, кто бы об этом ни просил.* | In-no-manere-ellis-noght-for-no-mannes- bid-dyng." |

(5. 589–593)

[2]В переводе Д. М. Петрушевского имя этого аллегорического персонажа звучит как «Правда», но слово «Истина» представляется нам более точным в контексте религиозной проблематики поэмы.

Пространство складывается из реалий, которыми окружен деревенский житель. Такое обытовление приближает эпизод к восприятию демократической аудиторией. Описание пути к Истине поэт делает предельно ясным, образы не требуют расшифровки. Аллегорические детали при этом сведены к минимуму, и даже не каждая заповедь воплощена в виде конкретного элемента местности (огород, река и т. п.). Проделав весь путь, паломник, как объясняет Петр Пахарь, придет «ко двору, светлому как солнце». Это сравнение отсылает читателя к образу Небесного Иерусалима из Откровения, где город выстроен из светоносных материалов, и снова подчеркивает принадлежность этого пространства к области света.

Образ жилища Истины, которое обозначается уже не как башня, а как двор (courte) или усадьба (manere), разработан Ленглендом более подробно. Если в прологе аллегорическая картина обрисована лаконично, то в V главе дается детальное описание архитектурного образа. Элементы строения здесь представляют собой проекцию добродетельной жизни христианина:

| | |
|---|---|
| Вокруг этой усадьбы *ров из милосердия*, | The mote is of Mercy the manere aboute, |
| А *стены из разума*, чтобы сдерживать желания, | And alle the walles ben of Wit to holden Wil oute, |
| И снабжены *зубцами из христианства*, чтобы спасать род человеческий, | And kerneled with Cristendom that kynde to save, |
| И подпорами *верь так, или ты не будешь спасен.* | Botrased with "Bileef-so-or-thow-beest-noght-saved". |
| Все дома, залы и отдельные комнаты покрыты | And alle the houses ben hiled, halles and chambres, |
| Не свинцом, но любовью и кроткой речью как братьями. | With no leed but with love and lowe speche, as bretheren. |
| Мост *из молись усердно, тем лучше ты преуспеешь.* | The brugge is of "Bidde-wel-the-bet-may-thow-spede"; |
| Каждый столп из раскаяния и молитв святым, | Ech piler is of penaunce, of preieres to seyntes; |
| *Из дел благотворительности петли*, на которых висят ворота. | Of almesdedes are the hokes that the gates hangen on. (5. 595–603) |

Такое понимание архитектуры можно сопоставить с символикой христианского храма, в котором «три двери олицетворяют веру, надежду и милосердие, … стены ограждают спасенное человечество, контрфорсы опоры означают духовный подъем и моральную силу, крыша – милосердие, колонны – догматы веры, своды – пути спасения, шпиль – Божий перст, указующий конечную цель человечества» [3, с. 53].

Привратник усадьбы зовется Милостью, у него есть помощник Исправьтесь. Для того, чтобы открыть калитку, запертую по вине Евы, помощнику нужно сказать пароль:

> Я принес покаяние, как велел мне священник,
> И очень сокрушаюсь о моих грехах и всегда буду это делать,
> Когда буду думать о них, хотя бы я стал папой.
>
> (5. 607–609)

Если Милость позволит войти, то паломник найдет истину в своем сердце в цепи милосердия. Таким образом, внешний путь оказывается путем внутреннего самосовершенствования. В этом эпизоде образное воплощение получают слова Святой Церкви, которая рассказывает сновидцу, как спасти свою душу: «Когда испытаны все сокровища, … Истина оказывается самым лучшим» (1.133) и приводит цитату из Библии «Бог есть любовь».

Кроме привратника и его помощника, Истине служат семь сестер-привратниц задних дверей – Воздержание (Abstenence), Смирение (Humilite), Милосердие (Charite), Чистота (Chastite), Терпение (Pacience), Мир (Pees) и Щедрость (Largenesse). Персонифицированные добродетели Ленгленд только перечисляет без детальной разработки образов и визуализации, они также не участвуют ни в каком действии. Петр Пахарь говорит, что тех, «кто родня этим семи, ... принимают удивительно ласково и радушно». Но грешникам не стоит отчаиваться, ибо

Есть там дева Милосердие (Mercy), она имеет власть над ними всеми,
И она родня всем грешным. Есть там и ее сын.
С помощью их обоих (не надейся ни на кого другого)
Ты можешь получить там милость, если только пойдешь к ним вовремя.
(5. 644–647)

В этом описании читатель может узнать Христа и деву Марию, к которой, согласно поверью, может обратиться самый безнадежный грешник.

Некоторые детали данного эпизода узнаваемы в десятой кантике I книги поэмы Спенсера «Королева фей», где герой – рыцарь Красного Креста – попадает в Дом Святости. Дом Святости в поэме является проекцией земной Церкви, пройдя очищение в которой рыцарь может увидеть Небесный Град.

Двери дома открывает седой привратник Смирение, затем путники оказываются в просторном и приятном дворе, где их принимает франклин Усердие. Он ведет их в зал, где заботу о них принимает на себя сквайр Почтение. По сравнению с простотой описания Ленгленда такая встреча несет отпечаток церемониальности аристократической культуры, к которой Спенсер был близок. Композиция эпизода у Спенсера усложняется. Он развивает библейский мотив узкого пути к праведности, намеченный у Ленгленда. В «Королеве фей» также присутствует образ Дома Гордыни, которому Дом Святости противопоставлен с помощью многих аллегорических деталей. Поэт вводит аллегорические фигуры трех добродетелей. В Доме Святости живет дама Селия с дочерьми Фиделией, Сперанцой и Чариссой, то есть Божественная мудрость с верой, надеждой и любовью. Автор дает их портреты, в которых преобладают аллегорические атрибуты, хорошо знакомые читателю XVI века (например, Сперанца держит в руках якорь, символизирующий надежду).

Для характеристики аллегорических фигур Спенсер использует разные ракурсы. Кроме многочисленных атрибутов, которые придают образу характер эмблемы, в описании внешности важную роль играют цветовая символика, жесты и речь. Под руководством Селии и ее дочерей рыцарь Красного Креста духовно совершенствуется, и затем пожилая дама Милосердие ведет его к святому приюту. В этом приюте живут семеро добродетельных людей, которые помогают всем нуждающимся – первый принимал бездомных, второй кормил голодных, третий одевал бедняков, четвертый освобождал пленников, пятый заботился о больных, шестой хоронил мертвых, а седьмой помогал вдовам и сиротам. В этих образах мотив семи добродетелей сливается воедино с моральным императивом праведного христианина.

Хотелось бы подчеркнуть, что Спенсер представляет традицию высокой аристократической аллегористики, в то время как Ленгленд ближе к аллегористике низовой. При сравнении также видна разница в функционировании аллегорических архитектурных образов у двух поэтов. В «Королеве фей» аллегорическое пространство представляет собой точки, в которых сконцентрировано действие поэмы. В «Видении о Петре Пахаре» аллегорический пейзаж пролога сновидец может только рассматривать издалека. Двор Истины предстает перед читателем только благодаря рассказу Петра Пахаря, и ни сам визионер, ни любой другой из

толпы кающихся не попадают туда. Тем не менее, картину из пролога и полученное о ней знание визионер будет держать в уме на протяжении всей поэмы, под этим знаком происходят его духовные поиски. Можно сказать, что башня на холме и долина с темницей образуют систему не только географических, но и духовных координат.

**Библиографические ссылки**

1. *Аверинцев С. С.* Ад / Сергей Сергеевич Аверинцев // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская Энциклопедия, 1991. – С. 16–17.

2. *Алексеев М. П.* Видение о Петре Пахаре / Михаил Павлович Алексеев // Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. – М.-Л. : Гослитиздат, 1960. – С. 7–39.

3. *Андреева В. А.* Архитектура / Виктория Алексеевна Андреева, Аркадий Борисович Ровнер, Валентин Владимирович Куклев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Астрель-Миф, 2002. – С. 49–53.

4. *Андреева В. А.* Гора / Виктория Алексеевна Андреева, Аркадий Борисович Ровнер, Валентин Владимирович Куклев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Астрель-Миф, 2002. – С. 123–126.

5. *Данте Алигьери.* Божественная Комедия / Данте Алигьери // Новая Жизнь. Божественная Комедия [пер. М. Лозинского]. – М. : Худож. лит-ра, 1967. – 686 с. – (Б-ка всемирной литературы. Серия первая. Т. 28).

6. *Королев К. М.* Восток–запад / Кирилл Михайлович Королев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. – С. 74 –77.

7. *Ленгленд У.* Видение Уильяма о Петре Пахаре / Уильям Ленгленд // Видение Уильяма о Петре Пахаре [пер. Д. М. Петрушевского]. – Л. : Издат. Акад. Наук СССР, 1941. – 276 с.

8. *Никола М. И.* «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда. Своеобразие жанра / Марина Ивановна Никола // Метод и жанр в зарубежной литературе. Вып. 4. – М. : МГПИ, 1979. – С. 38–48.

9. *Никола М. И.* «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения / Марина Ивановна Никола // Художественное произведение в литературном процессе / на материале Англии/. – М., 1985. – С. 13–29.

10. *Никола М. И.* Эволюция средневековых видений и «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда / Марина Ивановна Никола // Автореф. дисс... канд. филол. наук : 10. 01. 05. – М., 1980. – 16 с.

11. *Попова М. К.* Аллегория как способ интерпретации текста в английской клерикальной литературе / Мария Константиновна Попова // Средние века. Вып. 59. – М. : Наука, 1997. – С. 196–213.

12. *Попова М. К.* Аллегория в английской литературе Средних веков / Мария Константиновна Попова // Аллегория в английской литературе Средних веков. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1993. – 152 с.

13. *Таруашвили Л. И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества / Леонид Иосифович Таруашвили // Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – М. : «Языки русской культуры», 1998. – 376 с.

14. *Davlin M. C.* Tower and Tabernacle: The Architecture of Heaven and the Language of Dwelling with/in God in the B-Text of Piers Plowman [Электронный ресурс] / Mary Clemente Davlin // Essays in Medieval Studies. Vol. 10, 1993. – Режим доступа: http://www.luc.edu/publications/medieval/vol10. – P. 99–109.

15. *Spenser's Faerie Queene.* Book I: the Legend of the Redcross Knight or of Holiness. Ed. by G. Wauchope. – L. : Review of Reviews Office, 1906. – 60 p.

*Надійшла до редколегії 10.05.2010*

УДК 821.111-133 «15»

**М. А. Щербина**

*Дніпродзержинський державний технічний університет*

# «ПАСТУШИЙ КАЛЕНДАР» (1579) ЕДМУНДА СПЕНСЕРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОСЛІДНИЦЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

**Розглядаються проблемно-тематичні комплекси спенсерознавчого дискурсу, пов'язані з вивченням витоків творчого задуму Едмунда Спенсера в пасторальній поемі «Пастуший календар».**

*Ключові слова:* пастораль, пасторальна традиція, міфологічний мотив, алюзії, ремінісценції, художній феномен.

**Рассматриваются проблемно-тематические комплексы спенсероведческого дискурса, связанные с изучением истоков творческого замысла Эдмунда Спенсера в пасторальной поэме «Пастушеский календарь».**

*Ключевые слова:* пастораль, пасторальная традиция, мифологический мотив, аллюзии, реминисценции, художественный феномен.

**The article deals with problem-topical systems of Spenserian discourse coupled with the analysis of Edmund Spenser's creative concept source in «The Shepheardes Calender».**

*Key words:* pastoral, pastoral tradition, mythological motive, allusion, reminiscence, artistic phenomenon.

Одним із найвизначніших англійських поетів доби Відродження справедливо вважається Едмунд Спенсер (1552–1599), якому національна літературна традиція завдячує появою оригінального версифікаційного феномену (спенсерової строфи), помітним оновленням жанрового діапазону та ідейно-концептуального простору поезії, а також унікальним поєднанням античних, середньовічних і ренесансних тенденцій. Ще за часів життя автора славнозвісної «Королеви фей» називали «князем поетів», а у 1591 році він був удостоєний високого звання Поета-лауреата. Мета цієї статті – дати цілісне уявлення про життєвий і творчий шлях Едмунда Спенсера, виявляючи ті чинники, що вплинули на формування творчої особистості поета.

У зарубіжному літературознавстві існує чимало наукових досліджень, присвячених «Пастушому календарю» – від спеціальних монографій, де міститься глибокий літературознавчий аналіз, і розділів в академічних виданнях, де висвітлюються окремі аспекти поетики, до популяризаторських ознайомчих статей і текстологічних коментарів. Входження у цей науковий дискурс є обов'язковим етапом на шляху дослідження поетики «Пастушого календаря», адже досвід, накопичений попередниками, створює належне історико-літературне підґрунтя для подальших аналітичних пошуків.

Едмунд Спенсер, який з'явився на літературній сцені Англії через два століття після Чосера і за два десятиліття до Шекспіра, справедливо визнається «найвизначнішим англійським поетом, якого з повним правом можна поставити між цими двома видатними корифеями» [14, с. 94].

На третю декаду сторіччя, а якщо бути точнішими, «на роки поміж публікацією Тоттелівської збірки (1557) та «Пастушого календаря» (1579) Е. Спенсера, припадає період експериментів в англійській поезії, який був своєрідною прелюдією до великих досягнень 1580–1600 років. У передмові до антології англійської поезії XIV століття Р. Сільвестер відзначає, що «Календар» Спенсера – це великий поворотний момент в історії англійської поезії та найвище досягнення поета в його особистих експериментах з варіаціями нових та старих форм» [11, с. 23].

Думається, що заслуга Едмунда Спенсера як автора «Пастушого календаря» полягає насамперед у тому, що він виступив таким собі законодавцем поетичної

©М. А. Щербина, 2010

моди. Він оригінальним чином засвоїв і до певної міри переосмислив багатий семантичний потенціал, накопичений в надрах пасторальної традиції, яка зародилася ще в лоні античності і зазнала відчутного оновлення в художніх пошуках італійських і французьких поетів доби Відродження. Спенсер «наважується вступити в суперництво з ними й уперше відтворює класичну й популярну в інших європейських літературах жанрову форму у всій її складності засобами англійської мови, відверто демонструючи її багатство й стилістичну досконалість, яка не поступається латинській, італійській або французькій» [3, с. 30].

Як бачимо, Спенсерова пастораль відіграла позитивну роль не лише у розширенні жанрової парадигми англійської поезії, а й у підвищенні статусу національної мови. Загальновідомо, що у 1570–1590 роки помітно інтенсифікуються літературно-критичні дискусії стосовно художніх можливостей і перспектив англомовної літератури (Дж. Паттенхем, Дж. Гасконь, Т. Лодж, Ф. Сідні та ін. [1]). Тож Е. Спенсер успіхом своєї англомовної пасторалі сприяє закріпленню позитивного іміджу рідної мови (і в цьому він теж є достойним спадкоємцем великого Чосера – батька англійської літератури).

Едмунд Спенсер, «поет поетів», як його називали сучасники, багато запозичив від Філіпа Сідні й символічно визнав це, присвятивши йому свій «Пастуший календар» («The Shepheardes Calender», 1579), який справедливо вважають його першим значним твором. «Пастуший календар» був присвячений людині, яка ймовірно підказала Спенсерові ідею його написання – «шляхетному й добропорядному джентльмену, гідному всіх титулів як наукових, так і лицарських, Серу Ф. Сідні» [34, с. 15]. Далі «Пастуший календар» цитується за цим виданням.

Як відомо, у 1558 році Ф. Сідні пише пасторальний твір «Леді Травня», яким він сподівається розважити саму королеву Єлизавету. Поема Сідні, насичена алюзіями політичного і приватно-особистісного характеру, сприяла тому, що у придворних колах за автором міцно закріпилася репутація не лише здібного політика, а й талановитого поета. Щоправда, текст цієї поеми був надрукований лише після смерті поета, але, на думку фахівців, «Леді Травня» неодноразово була представлена у вигляді театральної вистави, зокрема на весіллі графа Лестера та під час придворних святкувань на честь герцога Аленсона [9, с. 334], і розповсюджувалася у рукописах.

Популярність Сідні як поета стрімко зросла після публікації його сонетів у збірці, виданій Габріелем Гарві у 1578 році. Тож Спенсер, вочевидь, належав до числа шанувальників Сіднієвого таланту, і своєю присвятою, можливо, сподівався викликати інтерес такої знатної і шанованої персони як Сір Філіп Сідні до первістка своєї поетичної фантазії. Як свідчить текст трактату «Захист поезії», Філіп Сідні прихильно поставився до Спенсерового твору: «Еклоги «Пастушого календаря» містять у собі, якщо я не введений в оману, багато поетичності і варті того, щоб їх читати» [33, с.242]. Водночас, варто звернути увагу на те, що Сідні, попри в цілому схвальну рецепцію поеми, робить і критичне зауваження на адресу її автора: йому явно не імпонує прагнення Спенсера архаїзувати мовну палітру. Полемізуючи з цього приводу, автор «Захисту поезії» апелює до авторитету Феокрита, Вергілія і Саннадзаро – знаних майстрів пасторалі, які «не вдавалися до таких мовних прийомів» [33, с. 242]. Думається, що зауваження Ф. Сідні по суті відбиває різницю у ставленні двох поетів-сучасників до функціональних пріоритетів пасторалі.

[1] Детальніше про ці дискусії див.: *Торкут Н. М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі форми та «література факту»). – Запоріжжя, 2000. – 406 с.; *Решетов В. Г.* Джон Драйден и становление английской литературной критики XVI – XVII веков. – Иркутск: Изд. Иркут. ун-та, 1989; Atkins J. W. English Literary Criticism. – L. : Methuen & Co Ltd. 1955; *Wimsatt W.* Literary Criticism. A Short History. – N.Y.: Alfred A. Knoph. 1957; *Watson G.* The Literary Critics. A Study of English Discriptive Criticism. – L., 1962.

Еклоги Спенсера створюють цілісний і багатовимірний світ, в якому де-не-де, але проступає відгомін сучасних авторові проблем, а це, в свою чергу, теж дозволяє йому ефектно репрезентувати великі можливості жанру пасторалі. На думку Дж. Стенлі, «Спенсер у такий спосіб долучається до процесу тотального реформування у сферах суспільного, релігійного й літературного життя, що згодом приведе до нового або Золотого століття, можливість настання якого хвилювала багатьох у це десятиліття» [35, с. 6].

Звання «князя поетів» і «нового поета», заслужені Спенсером у сучасників, підкреслюють і його зв'язок із середньовічною поетичною традицією, і оригінальний характер його творчості, і спільність із римськими й грецькими поетами, які проявилися в розробці різних поетичних жанрів. На думку російської дослідниці І. Бурової, саме «прагнення створити велику англійську поезію, яка прославила б його і його країну, спонукало Спенсера вчитися мистецтва поезії в найбільших майстрів усіх часів, від Вергілія й Катулла до Петрарки й Маро, від Чосера й Гауера до Дю Белле й Ронсара. Усвідомлення місії поета як служіння Англії у формі творення великої національної поезії спонукало Спенсера ступити на шлях синтезу різнорідних і різнокультурних традицій з опорою на історичний прецедент давньоримської культури періоду Імперії» [2, с. 37].

Як відзначає Л. Аляб'єва у своїй монографії, присвяченій професії літератора в Англії, «"Пастуший календар,, став улюбленим читанням, не тільки для придворних дам, а й для широкого кола письменників» [1, с. 81].

Сьогодні можна лише здогадуватися, що саме припало до смаку єлизаветинському читацькому загалові в «Пастушому календарі» Едмунда Спенсера. Річ у тім, що, на відміну від інших творів Спенсера, назва його першої пасторальної поеми вкрай рідко згадується на сторінках тогочасних літературно-критичних творів. Можна припустити, що цей факт зумовлений упередженим ставленням багатьох ренесансних теоретиків мистецтва до жанру пасторалі. Так, приміром, добре знані в колах єлизаветинських «men of letters» італійські літературні критики Дж. Віду («De Arte Poetica», 1527) і Юлій Цезар Скалігер («Arts poetica», 1561) відносили пастораль до низьких жанрів [8, с. 16–18], а в часи, коли англійці змушені були активно захищати Поезію від нападок пуритан (війна памфлетів 1570–1590 рр.), більш доречною була апеляція не до «низьких», а до «високих» жанрів. Літературні критики єлизаветинської доби, які зазвичай вдавалися до компліментарних оцінних суджень на адресу класичних авторів, інколи все ж таки наважувалися винести схвальні вердикти стосовно сучасних їм авторів. Якщо Сідні високо поціновує поетичність «Пастушого календаря», то інший єлизаветинець – В. Вебб – помічає у поемі Спенсера і злободенні мотиви. Так, у трактаті «Розміркування про англійську поезію» (1586) Вільям Вебб нагадав читачам, що одне із призначень як усієї поеми, так і духовних еклог було «дати поету можливість виступити проти зловживань» [15, с. 13].

Сучасна дослідниця І. Маккафрі відзначає, що ранні критики творчості Спенсера схильні були інтерпретувати поему «Пастуший календар» «як різновид антології, серії експериментів з різними віршованими формами, а теми, вибрані Спенсером, уявляли як підпорядковані цим формам» [21, с.88].

Тож реконструюючи рецептивне поле з огляду на літературно-критичні рефлексії з приводу «Пастушого календаря» в XVI – XVII століттях, можна стверджувати, що Спенсер сприймався сучасниками і як вправний поет, і як патріот, що вболіває за стан справ у суспільно-політичному житті, і як популяризатор класичної жанрової моделі (пасторалі), якому вдалося продемонструвати її потужні ресурси і смислотворчий потенціал.

З деякою умовністю можна стверджувати, що в науковому спенсерознавчому дискурсі стосовно поеми «Пастуший календар» виокремлюються п'ять

проблемно-тематичних комплексів, кожен з яких висвітлює, інтерпретує чи проясню̀є певні аспекти.

***Перший*** комплекс, сформований текстологічнними та історико-літературними розвідками, націлений на реструктурування того контексту, в якому зявився «Пастуший календар», тобто на з'ясування умов написання і друкування твору. До авторів найбільш значимих наукових досліджень, в яких детально висвітлено історію створення і публікації «Пастушого календаря», слід віднести таких видатних учених як Р. Лейн – автор фундаментальної монографії «Shepheards Devises: Edmund Spenser's 'Shepheardes Calender' and the Institutions of Elizabethan Society» [17, с. 29], Р. Маккейб, котрий присвятив поемі «Пастуший календар» окремий розділ у своїй праці «Little booke: thy selfe present»: the Politics of Presentation in The Shepheardes Calender» [22, с. 15–40], а також В. Нелсон, який у розлогому вступі до вибраних поезій Спенсера дає надзвичайно цікаву інформацію з приводу вищезгаданих питань [30, с. 9].

«Пастуший календар» Е. Спенсера являє собою єдиний цілісний художній твір, що складається із дванадцяти еклог за числом місяців у році. Еклоги об'єднують теми різного плану, розглянуті під поетичним кутом зору: описи природних явищ і пасторальних ландшафтів перемежовуються з найрізноманітнішими філософськими, естетичними та політичними алюзіями. Об'єднувальним чинником, який забезпечує цілісність пасторального наративу, є також образ протагоніста – Коліна Клаута, який у більшості еклог чи то присутній, чи то згаданий іншими героями.

***Другою*** проблемою, яку мали вирішити зарубіжні літературознавці стосовно «Пастушого календаря», є вивчення структури та детальний поетологічний аналіз окремих еклог поеми в наукових розвідках Н. Ліндхем [18, с. 1–16], Р. Маккой [23, с. 52–69], М. Майкрос [26, с. 63–73], Л. Монтроз [28, с. 34–67], Дж. Мур [29, с. 3–24], Р. Стрікленд [36, с. 57–72], Л. Віпп [38, с. 17–30].

Заслуговують на увагу цікаві спостереження К. Зикової щодо формату, в якому «Пастуший календар» постав перед читацьким загалом. «Книга Спенсера була видана так, – наголошує російська дослідниця, – як видавалися в епоху Єлизавети твори класичних авторів: з передмовою та коментарями, гравюрами, що передували кожній еклозі, девізами й емблемами латиною, грецькою й італійською мовами» [3, с. 30].

Думається, що необхідно взяти до уваги той факт (який, між іншим, залишається неакцентованим у спенсерознавчому дискурсі), що перша спроба літературознавчої інтерпретації поетики «Пастушого календаря» міститься у самому ж виданні твору – тобто у включених до книги коментарях анонімного Е. К.

Стосовно художньої форми твору, коментатор Е. К. визнає, що Едмунд Спенсер об'єднав дві традиції: пасторальної еклоги й календаря. Перша заснована на античному зразку; друга широчіє до середньовічного альманаху «Calendrier des Bergers» [2], англійський переклад якого вийшов у 1506 році. Тлумач «Пастушого календаря» зауважив, що автор поеми пристосував «стару назву до нової роботи» [34, с. 19].

Надзвичайно цікавим елементом поетики «Пастушого календаря» Спенсера є гравюри, які передують кожній еклозі поеми. Існує декілька праць, метою вивчення яких є ілюстрації до пасторальної поеми [19, с. 29–67; 20, с. 3–53]. Видатний американський дослідник Р. Бір вважає, що одним із джерел, на яке спирався автор «Пастушого календаря», також була мода на ілюстровані книги (Emblem books) [3] у елизаветинській Англії. Кожна з дванадцяти гравюр поеми формувала

[2] «Calendrier des Bergers»,1480 («Календар пастуха») – французька книга (автор Nicolas Le Rouge), у якій описані щомісячні заняття пастухів протягом року.

[3] Emblem books – особливий тип ілюстрованих книг, який розвивався в Європі протягом

частину повної картини року. Слід зазначити, що кожна гравюра з еклогою могла існувати незалежно як завершена робота. Циклічний зразок кожного «місяця року» – назва, гравюра, аргумент, еклога, «емблема», глоса – підсилюється графічними елементами: стислий зміст еклоги написаний курсивом, еклога – готичним шрифтом, глоси – латиною [39].

***Третій*** проблемно-тематичний комплекс спенсерознавчого дискурсу пов'язаний з визначенням місця «Пастушого календаря» у художньому доробку Е. Спенсера, в національній літературній традиції та історії пасторалі. Відомий науковець П. Альперс називає появу «Пастушого календаря» «урочистим початком великого віку єлизаветинської поезії» [5, с. 83]. П. Альперс також називає «Пастуший календар» першою збіркою англійських пасторалей у європейській традиції. У наслідуванні еклогам Вергілія дослідник вбачає усвідомлення Спенсером кар'єри поета – «від автора книги еклог до автора національної епічної поеми» [5, с. 83].

Як справедливо відзначає англійський науковець Ф. Кермод, публікація «Пастушого календаря» Едмунда Спенсера в 1579 році стала однією з найважливіших подій в історії англійської поезії, а не тільки в історії пасторалі [16, с. 41].

***Четвертий*** проблемно-тематичний комплекс пов'язаний з вивченням витоків творчого задуму або сутності художніх імперативів Е. Спенсера. Відомий науковець П. Маклейн називає «Пастуший календар» «продуктом складного задуму, в остаточному підсумку, більш-менш визначеного в уяві поета» [25, с. 326]. Погоджуючись із вищесказаним, А. Гамільтон говорить про поему як про «спробу (Спенсера – прим. М. Щ.) знайти себе» [13, с. 171–82]. М. Бредбрук визнає, що у своєму «Пастушому календарі» Спенсер, поетично розмірковуючи про пошук слави, починає власне дослідження з того заняття, яке традиційно вважається найнижчим серед людських професій» [7, с. 91–109].

Вивчення мовностилістичної своєрідності «Пастушого календаря» можна назвати ***п'ятою*** проблемою, на якій концентрують свою увагу науковці. Вчені суголосні у визначенні заслуг Спенсера як поета, що підняв статус національної мови. Попри критичні закиди Ф. Сідні, який (нагадаймо) не схвалював архаїзацію лексики в «Пастушому календарі», більшість спенсерових читачів, а згодом і дослідників, не розцінюють стилістичний експеримент цього автора як творчий прорахунок чи невдачу. Спенсер любив рідну мову й спробував зробити для неї те, що зробили для грецької мови Гомер і для латини Вергілій. Створюючи свої поеми, Спенсер намагався зберегти вірність англійській національній традиції. Автор статті Дж. Бакстон наголошує на тому, що обдарованість Спенсера була найсміливіша та найоригінальніша. «Він (Спенсер – М. Щ.) навчався у багатьох, але нікого не копіював» [10, с. 232].

Велику увагу науковці приділяють аналізу архаїзмів та діалектизмів поеми, які Спенсер використовував для надання пасторального характеру своєму творові. Декілька дослідників присвятили свої наукові розвідки вивченню тих застарілих форм, які так пошановував «поет поетів»: [24, с. 144–170; 27, с. 211–3; 31, с. 120; 37, с. 1–20]. У сучасному літературознавстві поширена точка зору, що Спенсер за рахунок актуалізації семантики стародавніх слів намагався збагатити англійську мову. Подібна інтерпретація мови Спенсера, у контексті характерної для епохи жаги до вдосконалення національної мови, лежить в основі визначної праці В. Ренвіка [32, с. 59]. У книзі В. Н. Ярцевої Спенсер, який звернувся до мови Чосера з метою повернення англійській мові втрачених одвічних слів, протиставляється прихильникам запозичень [4, с. 117].

---

XVI– XVII сторіч, як правило, вміщав сотню комбінацій зображень та тексту [40]. В емблематичному форматі кожне символічне зображення супроводжувалося стислим заголовком або девізом, повчальною віршованою епіграмою та часто додатковим пояснювальним текстом у віршах або прозі.

Заяви про Спенсера як поета-архаїста сягають корінням ще часів Відродження. Напрям полеміки навколо стилю Спенсера було задано ще в XVI столітті (Ф. Сідні) і закріплено на початку XVII століття славнозвісним висловленням Бена Джонсона: «Спенсер, захоплюючись античними авторами, писав неіснуючою мовою» [4] [6, с. 57]. Не тільки поетична манера спенсерових поем, яка їх споріднює скоріше з античною літературою, а й у набагато більшому ступені сама мова Спенсера, що розкошує архаїзмами й діалектизмами, справляла на сучасників враження живої класики. Ставлення єлизаветинців до «мовних стандартів» не було однозначним. Підтвердженням цьому слугують їхні літературно-критичні трактати, на сторінках яких можна знайти і критику архаїзації (Ф. Сідні), і її апологетику. Доречно тут навести слова єлизаветинця Дж. Гасконя, який писав, що в пошуках точної рими поет повинен почуватися вільним у доборі слів. Він захищає художню свободу творця, тобто право поета робити слова «більш довгі або коротші, з більшою або меншою кількістю складів, вживати як нові, так і застарілі слова» [12, с. 74–82].

Підсумовуючи викладене, необхідно зазначити, що поза увагою спенсерознавців залишається доволі широке коло питань, пов'язаних із поетикою «Пастушого календаря». Це і специфіка кореляції поетичного універсуму «Пастушого календаря» із соціокультурним контекстом англійського Ренесансу, і характер оприявлення імпліцитних смислів у художньому просторі поеми, і особливості жанрової природи та наративних стратегій. Все це може стати предметом безпосереднього аналізу наступних статей.

**Бібліографічні посилання**


1. *Алябьева Л.* Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках / Л. Алябьева. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 400 с.

2. *Бурова И. И.* «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: автореф. дисс. на соискание научн. степени д-ра филолог. наук / И. И. Бурова. – СПб, 2008. – 46 с.

3. *Зыкова Е. П.* Пастораль в английской литературе XVIII века / Е. П. Зыкова. – М. : Наследие, 1999. – 256 с.

4. *Ярцева В. Н.* Развитие национального литературного английского языка / В. Н. Ярцева. – М. : Наука, 1969. – 198 с.

5. *Alpers P.* Pastoral and Domain of Lyric in Spenser's Shepheardes Calender / P. Alpers. – Chicago, L. : The University of Chicago Press, 1996. – 357 p.

6. *Ben Johnson from* Timber, or Discoveries // Spenser. The Critical Heritage / [ed. by R. M. Cummings]. – L. : Routledge, 1996. – 376 p.

7. *Bradbrook M.C.* No Room at the Top: Spenser's Pursuit of Fame / M. C. Bradbrook. – L. : St Martin's Press, 1989. – 123 p.

8. *Congleton J. E.* Theories of Pastoral Poetry in England: 1684–1789 / J. E. Congleton. – Gainesville : University of Florida Press, 1952. – 160 p.

9. *Duncan-Jones K. Notes* / K. Duncan-Jones // Sir Philip Sidney / [ed. by K. Duncan-Jones. – Oxford, N. Y. : OUP, 1989. – 360 p.

10. *Elizabethan taste* / [ed. by J. Buxton]. – L.; Toronto; N. Y. : St. Martins Press, 1965. – 248 p.

11. *English Sixteenth-Century Verse.* An Anthology / [ed. by R. S. Sylvester]. – N. Y., L. : W. W. Norton & Company, 1969. – 164 p.

12. *Gascoigne G.* Certaine Notes of Instruction Concerning the Making of Verse or Ryme in English / G. Gascoigne // English Literary Criticism: The Renaissance / [ed. by O. B. Hardison]. – N.Y. : Appleton Century Crofts, 1963. – 137 p.

13. *Hamilton A. C.* The Argument of Spenser's Shepheardes Calender / A. C. Hamilton // ELH. – 1956. – № 23. – 182 p.

14. *History of British* Poetry from the Earliest Times to the Beginning of the 20-th Century / [ed. by J. Corbett]. – L. : Gay and Bird, 1904. – 680 p.

15. *Hume A.* Edmund Spenser. Protestant Poet / A. Hume. – Cambridge: UP, 1984. – 120 p.


[4] «Spenser in affecting the ancients, writ no language».

16. *Kermode F.* English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell / F. Kermode. – L., 1952. – 301 p.

17. *Lane R.* Shepheards Devises: Edmund Spenser's 'Shepheardes Calender' and the Institutions of Elizabethan Society / R. Lane. – L., 1993. – 78 p.

18. *Lindheim N.* 'Spenser's Virgilian Pastoral: The Case for September' / N. Lindheim // SSt. – 1990. – № 11. – 89 p.

19. *Luborsky R. S.* 'The Allusive Presentation of The Shepheardes Calender' / R. S. Luborsky // SSt. – 1980. – № 1. – 112 p.

20. *Luborsky R. S.* 'The Illustrations to The Shepheardes Calender' / R. S. Luborsky // SSt. – 1981. – № 2. – 98 p.

21. *MacCaffrey I. G.* Allegory and Pastoral in The Shepheardes Calender / I. G. MacCaffrey // EI.H. – 1969. – Vol. 36. – № 1. – 132 p.

22. *McCabe R. A.* '«Little booke: thy selfe present»: the Politics of Presentation in The Shepheardes Calender' / R. A. McCabe // Presenting Poetry: Composition, Publication, Reception / [ed. by H. Erskine-Hill, R. A. McCabe]. – N.Y., 1995. – 269 p.

23. *McCoy R. C.* 'Eulogies to Elegies: Poetic Distance in the April Eclogue' / R. C. McCoy // Soundings of Things Done: Essays in Early Modern Literature in Honour of S. K. Heninger / [ed. by P. E. Medine, J. Wittreich]. – L., 1997. – 113 p.

24. *McElderry B. R. Jr.* 'Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction' / B. R. Jr. McElderry. – PMLA. – 1932. – № 47. – 65 p.

25. *McLane P. Spenser's* Shepheardes Calender: A Study in Elizabethan Allegory / P. McLane. – L. : University of Notre Dame Press, 1961. – 368 p.

26. *Micros M.* «Ryse up Elisa» – Woman Trapped in a Lay: Spenser's Aprill' / M. Micros // Renaissance and Reformation. – 1993. – № 17. – 107 p.

27. *Millican C. B.* 'The Northern Dialect of The Shepheardes Calender' / C. B. Millican // ELH. – 1939. – № 6. – P. 211–213.

28. *Montrose L. A.* '«The perfect Paterne of a Poete: The Poetics of Courtship in The Shepheardes Calender' / L. A. Montrose // TSLL. – 1979. – № 21. – 79 p.

29. *Moore J. W.* 'Colin Breaks his Pipe: A Reading of the January Eclogue' / J. W. Moore // ELR. – 1975. – № 5. – 88 p.

30. *Nelson W.* Introduction / W. Nelson // Selected Poetry of Edmund Spenser / [ed. by W. Nelson]. – N. Y. : Modern Library, 1998. – 376 p.

31. *Partridge A. C.* The Language of Renaissance Poetry / A. C. Partridge. – L. : Andre Deutsch. Pearce, Michael, 1971. – 225 p.

32. *Renwick W.* Edmund Spenser. An essay on Renaissance poetry / W. Renwick. – L., 1964. – 274 p.

33. *Sidney P.* The Defence of Poetry / P. Sidney // Sir Philip Sidney / [ed. by K. Duncan-Jones]. – Oxford, N. Y. : Oxford University Press, 1989. – 162 p.

34. *Spenser E.* The Shorter Poems of Edmund Spenser / E. Spenser / [ed. by William A. Oram]. – New Haven; L., 1989. – 830 p.

35. *Stanley J.* The Shepheardes Calender: An Introduction / J. Stanley. – Pennsylvania State University Press, 1990. – 240 p.

36. *Strickland R.* 'Not So Idle Tears: Re-reading the Renaissance Funeral Elegy' / R. Strickland // Review. – 1992. – № 14. – 63 p.

37. *Thornton B.* 'Rural Dialectic: Pastoral, Georgic, and The Shepheardes Calender' / B. Thornton // SSt. – 1988. – № 9. – 98 p.

38. *Whipp L. T.* 'Spenser's November Eclogue' / L. T. Whipp // SSt. – 1990. – № 11. – 84 p.

39. *Режим доступу до* журн. : http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/shintro.html.

40. *Режим доступу до* журн. : http://en.wikipedia.org/wiki/Emblem_book.

*Надійшла до редколегії 16.04.2010*

УДК 821. 111–311 «17»

**Т. Н. Потницева**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

# «ПОЧИВАЯ НА ИСТИНЕ С УДОВОЛЬСТВИЕМ...»: ПАРАДОКСЫ МЫСЛИ И СЛОВА С. ДЖОНСОНА

**Досліджується своєрідність парадоксального художнього мислення С. Джонсона у контексті його багатожанрової творчості.**

*Ключові слова:* парадокс, художній компроміс, емпіричний, експеримент, природна людина, здоровий глузд.

**Исследуется своеобразие парадоксального художественного мышления С. Джонсона в контексте его многожанрового творчества.**

*Ключевые слова:* парадокс, художественный компромисс, эмпирический, експеримент, естественный человек, здравый смисл.

**The analysis of the specificity of S. Johnson's artistic thinking in the context of his multigenre creative activity is presented.**

*Key words:* paradox, artistic compromise, empiric, natural man, common sense.

Как гласит один из известных афоризмов С. Джонсона, «жизнь – это та пилюля, которую невозможно проглотить, не позолотив» [14]. Великий мудрец, философ, гуманитарий в самом широком смысле, С. Джонсон никогда не забывал в своем многогранном творчестве о «позолоте» – той особой форме, которая бы облегчила его читателю или слушателю процесс «усвоения» важных идей и суждений.

Привлекательность и усвояемость Слова для знаменитого англичанина конца XVIII века заключалась, прежде всего, в оригинальном, парадоксальном и игровом характере смысла и формы. Как писал Дж. Босуэлл, «доктор Джонсон любил оригинальничать, а потому, бывало, нарочно высказывал заведомо спорные идеи, чтобы, доказывая их правоту, продемонстрировать столь свойственные ему логику и находчивость» [2, с. 77].

Соотношение правды и новизны является, как отмечают и современные исследователи, «одной из внутренних опор поэтики Джонсона» [15, с. 303]. Этот стержневой принцип заметен в любом из жанровых вариантов творчества одного из «самых обаятельных героев англоязычной словесности» [4] – будь то роман, драма, биография, table talk или, как ни парадоксально, грандиозный научный труд, едва ли подвластный одному человеку, – лексикографический словарь. В нем С. Джонсон следует общей тенденции XVIII века – обозначить путь к правильному словоупотреблению в английском языке и закрепить его в каноническом жанре, но в результате разрушает ограничивающие узкие рамки процесса «кодифицирования», характерного для эпохи Просвещения.

Как и Филдинг, автор пародийного «Современного Словаря» (1752), С. Джонсон видит расхождение между свободной вариативностью естественной речи и темницей зашифрованных смыслов в словарных вариантах языка [1] [23]. Эту-то вариативность он и демонстрирует своим читателям в многочисленных литературных иллюстрациях, в тех искусно подобранных примерах, которые, с одной стороны, упорядочивают разнообразие смыслов, а, с другой, – расшатывают само понятие «порядок», «стабильность». В определенности сути этого понятия сам автор, по всей видимости, сильно сомневался. Отсюда его ирония по поводу беспредельности смысловых интерпретаций [2] [17, с. 21] (чего стоит одно иронико-

© Т. Н. Потницева, 2010

[1] Как он скажет в Плане к Словарю, «Я не настолько затерялся в лексикографии, чтобы забыть о том, что слова – это дочери земли, а вещи – сыновья неба» [26].

[2] С. Джонсон доводит до кульминации то, что И. Шайтанов видит как главную примету XVIII века: «Буквально во всем просветительская мысль поражает своей готовностью, допуская мно-

пародийное объяснение понятия «лексикограф» – создатель словарей, безвредный зануда, который занят поисками истоков слов и детализацией их смысла»!) [3] [30] и при этом стремление «не выйти из берегов». Хотя одно слово может иметь в Словаре множество «помет». Так, у слова time их около 20, у take – 134, а для пояснения смыслов слова put потребовалось три страницы книги [4] [28].

Уже в предваряющей Словарь статье о правилах английского языка С. Джонсон со всей наглядностью демонстрирует относительность понятия «правило». Ведь то, что прописано как правило в языке, в живой и, тем более, художественной речи может быть легко и без ущерба для смысла нарушено. Это показано на примере употребления английского неопределенного артикля *a*, который, согласно правилу, прибавляет букву *n*, когда стоит перед гласной или *h*. Но никого не коробят шекспировские строки, которые С. Джонсон приводит как пример нарушения «правила»:

*« A horse, a horse, my kingdom for a horse!»*

Популярность Словаря у «массового» потребителя была обусловлена в большей мере той «позолотой», которой его создатель обрамлял все включения. Это были шутки, афористические высказывания «по поводу», литературные фрагменты известных и любимых произведений. Каким убедительным должен был бы показаться пример определенного смысла определенного английского артикля the в строках из Мильтона:

*The Fruit*
*« Of that forbidden tree, whose mortal taste*
*Brought death into the world.»*

И каким исчерпывающим одно из объяснений смысла слова «fairly» как «открыто», «запросто», «искусно»:

*«The stage how loosely does Astrea tread*
*Who fairly puts all characters to bed»*
*A. Pope*

Парадоксальность самого жанра Словаря Сэмюэля Джонсона была в том, что этот лексикографический труд оказывался и литературным произведением, окрашенным авторским воображением и творческой субъективностью. И от этого лукавость автора в определении труда лексикографа как труда «безвредного зануды» становится все очевидней с каждой его страницей.

Мудрость и юмор сошлись в нем в гармоничном союзе: неканоническая форма нисколько не противоречила главной задаче – правдивому лексикографическому описанию современного английского языка; субъективность суждения нисколько не опровергала объективности знания, зафиксированного в Словаре. Сам С. Джонсон как нельзя лучше воплотил идею о симбиозе субъективного мнения и объективного знания в актуальном, думаю, и сегодня афоризме: «усовершенствовать мнение до степени знания!». Этот «мудрец-платоник» на самом деле обладал знаниями, которые наделяли его правом «давать советы по вопросам жизнеустройства» [11, с. 15] и, добавим, человека.

Словарь соединял исследовательский труд ученого и приметы жанра легкого застольного разговора, искрящегося остроумием, изысканными суждениями и афоризмами. Роль искусства и культуры такого «вольного разговора» была во времена С. Джонсона велика. Это была, прежде всего, форма, «облегчавшая распростране-

---

гообразие единичного, разместить его в пределах разумно устроенного целого; допуская своеволие индивидуального, уравновесить его всеобщей упорядоченностью» [17, с. 21].

[3] «A writer of dictionaries; a harmless drudge that busies himself in tracing the original and detailing the significance of words» [30].

[4] См. об этом подробно: [22].

ние идей», и одновременно знаком «проявления свободы… актом неповиновения» [16]. В этом «английский разговор» остроумца XVIII века отличался от «разговора по-американски», характеризовавшегося пафосом состязательности, «торга» [3].

При всей уникальности манеры С. Джонсона в ней заметно влияние национальной литературной традиции – лимерика, нонсенса, в которых воплощался английский характер видения мира. В них было то, что привлекало не только писателя XVIII века: «попытка по-детски открытого отношения к действительности, протест против взрослого Порядка, в котором нет смысла, и средством спастись от безумия» [6, с. 90]. Безусловно, С. Джонсон представляет собой архетип «free-thinker», порожденного эпохой «кризиса европейского сознания» [11, с. 16] в английской культуре на рубеже XVII – XVIII веков. Но, в отличие от французского esprit fort, в нем соседствовали радикализм и терпимость, компромиссность сознания – все то, что было, как считают исследователи, следствием влияния многих факторов. Главными среди них называют Славную революцию, «Акт о терпимости» (1689) и «Эпистолы о терпимости» (1689) Джона Локка [12, с. 78].

С. Джонсон – этот английский чудак [5] [6, с. 78] – утверждал свою свободу в суждениях тем, что в парадоксальной форме опровергал традиционный взгляд, логику восприятия, открывая новый путь к постижению истины. И в этом смысле он – предтеча парадоксального мышления Оскара Уайльда и Бернарда Шоу. Как будто слышишь интонацию лорда Генри в следующих высказываниях С. Джонсона:

- «Человек, который не любит себя сам, не заслуживает и нашей любви»;
- «Разнообразие – неисчерпаемый источник удовольствия»;
- «Самая удачная беседа – это та, подробности которой на следующий день забывают»;
- «Если ваш знакомый полагает, что между добродетелью и пороком нет никакой разницы, следует после его ухода пересчитать чайные ложечки»;
- «Одному прохожему прочтите лекцию о нравственности, а другому дайте шиллинг, и вы увидите, который из двух зауважает вас больше»;
- «Самыми нужными книгами оказываются те, которые мы готовы бросить в огонь».

Тематику многих высказываний С. Джонсона, как и афоризмов Шеридана, Голдсмита, определяла особая, во многом рокайльная, среда существования. Отсюда преобладающие в них темы:

• *любви* в разных ее вариантах – «Если бы не наше воображение, в объятиях горничной мы бы были так же счастливы, как и в объятиях герцогини»; «Секс – это наибольшее из того, что могут дать друг другу нелюбящие люди»; «Любовь – это мудрость дурака и глупость мудреца»;

«По любви обычно женятся лишь слабые люди»;

• *праздности* – «Праздной жизнью я живу не столько потому, что люблю общество, сколько потому, что избегаю самого себя»;

• *праздного, светского разговора* – «Даже остроумия ради никогда не следует выставлять себя в невыгодном свете; собеседники от души посмеются вашей истории, но при случае могут ее вам припомнить и вновь посмеяться – уже над вами»; «Все мы любим порассуждать на тему, которая нас нисколько не занимает».

Однако, наблюдая за баталиями в английской «школе скандала» [6], С. Джонсон направлял острие своего Слова, как и Шеридан, а позже Уайльд, на изобличение

[5] Чудачество и эксцентризм С. Джонсона, как и любого другого из английских чудаков, были своеобразной «формой протеста против очень жестокого, хотя и гибкого давления английской социальной системы на индивидуума» [6, с. 78].

[6] Как отмечает Эстер Пиоцци – одна из первых биографов С. Джонсона, «он был настоящим светским львом, который любил клубную жизнь, изысканные трапезы и светские беседы» [28].

нравов и «здравого смысла» – основу основ современного ему общества. Но подвергать сомнению здравый смысл, по С. Джонсону, и значит быть здравомыслящим существом: «Мы пренебрегаем здравым смыслом, так как мы – думающие существа».

Это «пренебрежение» было адресовано и своим «здравым» суждениям. Ведь С. Джонсон был нередко оппонентом самому себе. Будучи центром клубной жизни светского общества, он, оказывается, втайне мечтает об уединении у домашнего очага, о чем так тонко и проникновенно пишет в своем известном стихотворении «How Small, of All That Human Hearts Endure»:

*« With secret course, which no loud storms annoy,*
*Glides the smooth current of domestic joy...»* [26, с. 70]
*(«Не потревожит бурь водоворот*
*Домашних радостей моих спокойных вод»* [7]).

Начиная с громогласных заявлений о необходимости соблюдать «правила» жанра [8], С. Джонсон тут же их нарушает – в Словаре, в «Расселасе», где опирался на воображение и вымысел, вопреки своим суждениям о том, что «воображение – это вид умственной болезни» [9]; и, наконец, в жанре биографии, в который вводит нехарактерный для него субъективно-личностный принцип литературной критики [10].

Здесь со всей очевидностью С. Джонсон отказывается от «академизма» в изображении человека, завершая тот процесс эстетической переориентации жанра, который был заметным уже в XVII веке. Ускорение темпа изменений происходило во многом под воздействием философских учений о «естественном» человеке, локковской идеи об опыте как о единственном источнике человеческих знаний о мире [11]. Опытное, суть эмпирическое, постижение природы человека воплощено у биографа в ином, по сравнению с предшествующими создателями жанра (Обри, Уолтоном), композиционном построении. В его основе – обращение к разнообразным сферам, где герой реализовал себя – частной жизни, политике, в большей мере литературе, т. к. речь идет о писательской биографии, о жизни людей творчества.

Джонсон легко смешивал традиционные разделы: биографические сведения, историю творчества, его оценку, портретную характеристику, изображение характера. Все это он приводил в движение, допуская жанровую неоднородность, стилистическую и стилевую дисгармонию, которую резко отвергал в творчестве других.

Отправной точкой у Джонсона оказывается «эмпирический факт». Процесс «узнавания» человека в большей мере происходил в деталях и подробностях его частной жизни. Ведь именно в «домашнем уединении» (domestick privacy [12]), как считал сам Джонсон, раскрывается суть человека, а не в «хронологии поступков»

---

[7] Перевод мой – Т. П.

[8] «Джонсон действительно как никто хотел следовать определенным принципам, но каждый раз, когда он обсуждал какую-либо проблему, его фундаментальный здравый смысл и честность превалировали, и он вступал в противоречие с предшественниками и невольно подавлял их построения» [15, с. 304].

[9] С. Джонсон считал, что фантазия и воображение – «синонимические понятия, которые к тому же представляют собой опасность, поскольку отвлекают рациональное сознание от суровых истин действительности... воображение – форма болезни ума» [23, XII, XIII].

[10] «... С. Джонсон выработал самобытный подход к анализу литературного творчества, не зависимый от существовавших в его время концепций» [15, с. 301].

[11] О влиянии Локка на мироощущение и художественную практику С. Джонсона см.: [29].

[12] Одно из исследований жанра биографии так и называется: Domestick Privacies. Samuel Johnson and the Art of Biography / [ed. by Weeler D.]. – Kentucky, 1987.

[27, с. 81]. Такой «домашний», личностный взгляд на человека был, безусловно, своеобразной «позолотой» биографического рассказа, всегда привлекательной для тех, кто ищет «подробностей» (разумеется, пикантных) в жизни известной личности. Джонсон удовлетворял в этом смысле любопытство современников. Но не это было главной целью писателя. Его метод интерпретации отражал потребность времени в «новом философском акценте на чрезвычайной важности индивидуального сознания и личности в целом» [19, с. 23] не только героя, но и самого автора, сопереживающего, соучаствующего в процессе (само -?) узнавания. Авторское «я» – сомневающееся, убеждающее в чем-то, равно как и наставляющее – сопровождает рассказ о ком-то (I once heard..., I am ashamed to relate..., what I fear is that... [25, с. 7]), иллюстрируя убежденность С. Джонсона в том, что о человеке в его биографии надо рассказывать «личностно, интимно» [27, с. 81] .

Так, живым и человечным предстает на страницах биографии образ Мильтона. Точными мазками нарисован его индивидуальный портрет: в приметах внешности («его светло-каштановые волосы разделены посередине на пробор»... «роста он ниже среднего»), в незначительных, но столь дополняющих характеристику человека (своего рода «соматопсихограмму», которой увлекались античные биографы [10, с. 209]) привычках – сидеть на подлокотнике кресла, писать по ночам и в целом вести не очень удачную личную жизнь. По-новому, интимно, изображен А. Поуп. Отмечены его непомерный аппетит, чувственность, страстность характера, эгоизм, особенно в дружбе с Драйденом, в ком С. Джонсон также подмечает ряд малопривлекательных качеств: всегда неповоротлив, медлителен в разговорах и делах, не слишком склонен к упорному труду.

Такие мельчайшие подробности характера человека, которые не всегда льстят образу человека, но всегда привлекательны для читателя, важны для С. Джонсона тем, что помогают уловить то естественное в его герое, «которое всегда переменчиво». В этом видит свою задачу биограф, развивая мысль, высказанную французскими энциклопедистами по поводу искусства портретной живописи [5, с. 130]. Со всей присущей ему иронией Байрон высказывается по поводу такой манеры джонсоновских портретных зарисовок. В «Дон Жуане» (песнь III) он пишет:

«Джон Мильтон – князь поэзии у нас:
Учен, умерен, строг – чего вам боле?
Тяжеловат бывает он подчас,
Но что за дар! И что за сила воли!
А Джонсон сообщает, что не раз
Сего любимца муз стегали в школе,
Что был он скучный муж, хозяин злой
И брошен был хорошенькой женой» [1, с. 192].

(Перевод Т. Гнедич)

Опытное познание действительности, вмещавшее в себя и трезвый английский эмпиризм, сдобренный рационалистическим мироощущением, и «поворот к «чистому созерцанию», наметившийся в литературе второй половины XVIII века – вот источник многих противоречий в творческом методе и эстетическом сознании С. Джонсона. Одновременно он предстает нормализатором и экспериментатором, моралистом и «free thinker», сомневающимся в «здравом смысле». Естественная переменчивость, которую С. Джонсон пытается уловить в героях своих биографических очерков и других жанров, обнаруживается и в нем самом. Он – разный почти всегда, ибо сам материал помогает ему найти нужную в каждом конкретном случае комбинацию стиля, формы, манеры изложения. Его пульсирующая живая мысль требовала динамичного и эффектного воздействия на читателя, способного ухватить ее суть в орнаментальном декоре, созданном воображением и парадоксальным мирочувствованием писателя.

Глубина и точность суждений С. Джонсона делает их актуальными во все времена. Таковым стало известное высказывание: «патриотизм – это последнее прибежище негодяя» («Patriotism is the last refuge of a scoundrel»), приписываемое многим известным людям, чаще всего – Льву Толстому. На самом деле, как вспоминает Дж. Босуэлл, эта бессмертная фраза (которую, по словам А. Шендеровича, «цитируют разве что не лентяи» [18]) родилась у С. Джонсона после опубликования в 1774 году памфлета «Патриот». Смысл этой фразы первоначально был иной, нежели тот, которым так широко сегодня пользуются политики. Английский писатель XVIII века своим толкованием патриотизма давал шанс и самому пропащему человеку все-таки найти нравственную опору в любви к родине [21, с. 182]. Но тем и прелестнее афоризмы мыслителя, чем разнообразнее смысловые оттенки его суждений. Каждый может взять свое.

Это разнообразие во всем великолепии представлено в собственно жанре беседы, где С. Джонсон «раскрыл свое блестящее дарование» [8], где он остался непревзойденным на века.

Для исследователя, как и для читателя, очевиден сам принцип «разговора» С. Джонсона со своим собеседником: он «сначала «убаюкивает» читателя, т. е. использует стандартную, клишированную формулу, которую внезапно, порой одним словом, взрывает изнутри, выворачивая наизнанку, переиначивает… тем удачливее, чем больше афоризм верен банальности по форме, и чем меньше по содержанию, по сути» [7].

Особое очарование этих афоризмов в самоиронии, попытке не только дать свою оригинальную оценку явления, но и подвергнуть эту оценку ироничному анализу, в котором по-романтически снимается любая заключенная в суждении положительная потенция:

- «То, что пишется без напряжения, обычно и читается без удовольствия»;
- «Смерть – это не самая страшная потеря в жизни;
- «Ничто так не способствует развитию скромности, как сознание собственной значимости»;
- «Как правило, мужчине приятнее видеть накрытым к обеду стол, чем слышать, как его жена говорит по-гречески»;
- «Надо быть круглым идиотом, чтобы писать не ради денег».

Сквозь эти лукаво-провокационные высказывания проглядывает образ обаятельного мудреца, но, прежде всего, образ естественного человека со всеми присущими ему слабостями – тщеславием, обидчивостью, любвеобильностью, комплексами [13]. Он хорошо распознал их как в современниках, так и в себе самом. Со всей искренностью С. Джонсон раскрывает эти «слабости» перед собой и читателями, отвергая ту традиционную маску «философа», который, даже оставаясь наедине с собой, «мыслит как общественное существо» [13, с. 213]. В этом смысле С. Джонсон может быть воспринят как «своеобразный аутсайдер», который «меняет принципиальным образом модус интерпретации и оптику видения жизнеопределяющих проблем» [14] [9, с. 25].

---

[13] См. подробнее о личностных характеристиках С. Джонсона в: *DeMaria*, Jr., R. The Life of Samuel Johnson. – Oxford : Blackwell, 1994; *Lane M.* Samuel Johnson and his World. – N.-Y. : Harper and Row Publishers. 1975; *Yung Kai Kin.* Samuel Johnson, 1709–1784. – L. : Herbert Press, 1984; *Piozzi Hester Lynch.* Anecdotes of the Late Samuel Johnson // The Project of Gutenberg eBook, 2007.

[14] По наблюдениям И. Лимборского, «рост уровня самоконтроля и самоактуализации индивида порождает в просветительском дискурсе представление о таком идеальном интеллектуале, чьи мыслительные способности иногда обусловлены не только образованием, но и самой природой. Он предстает своеобразным «аутсайдером» по отношению к современной эпистеме знания и поэтому способен осуществить ее своеобразную «деконструкцию»….» [9, с. 25].

Соединяя свой опыт с опытом универсальным, С. Джонсон создает словесные образы и формы, вызывавшие восхищение многих поколений его читателей. Но, как верно отметит рыцарь Западного Канона Гарольд Блум, при чтении восхитительных, расцвеченных позолотою остроумия фраз английского писателя «удовольствие от неожиданной их новизны быстро испаряется, и разум получает возможность почивать на непоколебимой истине» [20, с. 188–189].

**Библиографические ссылки**


1. *Байрон Д. Г.* Собрание сочинений / Д. Г. Байрон. – М. : Правда, 1981. – Т. 1.
2. *Босуэлл Дж.* Жизнь Сэмюэла Джонсона / Дж. Босуэлл. – М. : Текст, 2003.
3. *Венедиктова Т.* Разговор по-американски. Дискурс торга в словесности США XIX века / Т. Венедиктова. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 328 с.
4. *Генис А.* Биография Сэмюэля Джонсона / А. Генис // Из диалога Марины Ефимовой с Александром Генисом. – Режим доступа: http://www.svobodanews.ru/content/transcript/1880214.html.
5. *Золотов Ю. К.* Французский портрет XVIII века / Ю. К. Золотов. – М. : Искусство, 1968. – 275 с.
6. *Карасик В. И.* Лингвокультурный типаж «английский чудак» / В. И. Карасик, Е. А. Ярмахова. – М. : Гнозис, 2006. – 240 с.
7. *Ливергант А.* Суета сует / А. Ливергант // Суета сует. Пятьсот лет английского афоризма. – М. : Руссико, редакция газеты «Труд», 1996. – 352с.
8. *Ливергант А.* Сэмюэль Джонсон. Искусство афоризма / А. Ливергант // Вопросы литературы. – 1991.— № 2.
9. *Лімборський І.* Європейське та українське просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / І. Лімборський. – Черкаси : ЧДТУ, 2006. – 343 с.
10. *Любарский Я. Н.* Сочинения Продолжателя Феофана. Хроники. История. Жизнеописание / Я. Н. Любарский // Продолжатель Феофана. – СПб. : Наука, 1992. – С. 201–265.
11. *Рекуперати Дж.* Человек Просвещения / Дж. Рекуперати // Мир Просвещения. Исторический словарь / [ред. В. Ферроне, Д. Роша] ; пер. с итал. Н. Ю. Плавинской. – М. : Памятники исторической мысли, 2003. – С. 15–30.
12. *Ротондо А.* Терпимость / А. Ротондо // Мир Просвещения. Исторический словарь / [ред. В. Ферроне, Д. Роша] ; пер.с итал. Н. Ю. Плавинской. – М. : Памятники исторической мысли, 2003. – С. 73–87.
13. *Смирнов А. А.* Становление жанра афоризма в немецкой литературе XVIII века / А. А. Смирнов // Другой XVIII век : Мат. 3-й науч. конф. по пробл. литературы и культуры / [Отв. ред. Н. Т. Пахсарьян]. – М. : Экон-Информ, 2002.
14. *Суета сует.* Пятьсот лет английского афоризма. – М. : Руссико, редакция газеты «Труд», 1996. – 352 с.
15. *Цурганова Е. А.* Английская поэтика / Е. А. Цурганова // Европейская поэтика. От античности до эпохи Просвещения. Энциклоп. путеводитель. – М. : Изд-во Кулагиной-Intrada, 2010. – С. 284–307.
16. *Чепурина М.* Томас Карлейль. Общественное мнение накануне Революции / М. Чепурина. – Режим доступа : http: //vive-liberta. Narod.ru/discuss/mach_TC. Html.
17. *Шайтанов И.* «Столетье безумно и мудро…» / И. Шайтанов // Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века. – М. : Прогресс, 1987. – 562 с.
18. *Шендерович А.* От любви до ненависти / А. Шендерович // Знамя. – 2008. – № 11. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/znamia/2008/11/sh9.html.
19. *Allot M.* The nature of Prose Fiction / M. Allot // Novelists on the Novel / [ed. by M. Allot]. – L. : Routledge, 1959. – 336 p.
20. *Bloom H.* Dr Samuel Johnson, the Canonical Critic / H. Bloom // The Western Canon / H. Bloom. – N.Y. : Riverhead Books, 1994. – 578 p.
21. *Boswell J., Hibbert Ch.* The Life of Samuel Johnson / J. Boswell, Ch. Hibbert. – N.Y. : Penguin Classics, 1986. – 375 p.
22. *Hitchings H.* Dr Johnson's Dictionary: The Extraordinary Story of the Book that Defined the World / H. Hitchings. – L., N.Y. : John Murray Publishers, 2005. – 278 p.
23. *Irwin M.* Introduction / M. Irwin // Johnson Samuel. The History of Rasselas, Prince of Abyssinia. – L. : Wordsworth Classics, 2000. – 100 p.

24. *Johnson S.* The Dignity and Usefulness of Biography / S. Johnson // The Rambler. – 1750. – Saturday, Oct., 13.

25. *Johnson S.* The Lives of the Most Eminent English Poets / S. Johnson. – Aberdeen, MDCCCXLVII, P.7.

26. *Johnson S.* The Plan of an English Dictionary / S. Johnson / [ed. by J. Lynch]. – Режим доступа : http: //andromeda.rutgers.edu/-jlynch/Text/plan-html

27. *Johnson S.* How Small of All That Human Hearts Endure / S. Johnson // Eighteenth-Century Poetry / [ed. by P. Driver]. – L. : Penguin Popular Poetry, 1996.

28. *Lynch H.* Anecdotes of the Late Samuel Johnson / H. Lynch. – Режим доступа : http://www.gutenberg.org/ebooks/2423.

29. *Shackleton R.* Johnson and the Enlightenment / R. Shackleton // Johnson, Boswell and their circle. – Oxford : Clarendon Press, 1965. – 338 p.

30. *Some Definitions* // Definitions from Johnson's Dictionary. – Режим доступа : http: www.samueljohnson.com/definitions.html

*Надійшла до редколегії 05.05.2010*

УДК 821.161.1 -1.09

**О. Л. Калашникова**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

# ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПРОЗЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА И ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

**Досліджується процес формування російської світської прози у першій половині XVIII століття, роль європейської перекладної літератури в цьому процесі, шляхи взаємодії національної та європейської літературних традицій.**

*Ключові слова:* традиція, роман, повість, повість-адаптація, «чужий текст», народна книга.

**Исследуется процесс формирования русской светской прозы в первой половине XVIII века, роль западноевропейской переводной литературы в этом процессе, пути взаимодействия национальной и европейской традиций.**

*Ключевые слова:* традиция, роман, повесть, повесть-переделка, «чужой текст», народная книга.

**The process of the forming of Russian secular prose in the first half of the XVIII century, the role of European translated literature in this process, the ways of cooperation of national and European literal traditions are studied.**

*Keywords:* tradition, novel, story, story-adaptation, «else's text», folk book.

Обращение к иноземному литературному опыту особенно необходимо и плодотворно в переломные эпохи, когда изменяется существующий художественный код, рождается новая система жанров. В России одной из таких эпох стал XVIII век – столетие активной европеизации русской культуры и стремительного приобщения российского читателя к иноземному светскому чтению, в котором роману по праву принадлежала пальма первенства.

Процесс омирщения русской культуры, начавшийся в конце XVII века и особенно обозначившийся в Петровскую эпоху, стимулировал бурное формирование и развитие светских жанров в русской литературе первой половины XVIII столетия. Светская повесть, будучи лабораторией русского романа (которому суждено было родиться только в 1763 году), формируется в ходе творческого развития национальных традиций и усвоения канонов европейской повести и романа.

География европейских литературных влияний была обширной: Франция, Сербия, Белоруссия, Чехия, Италия, Польша, начиная с XVI столетия стали источником сюжетов, тем, жанровых клише для русской литературы. Один из популярнейших средневековых рыцарских романов «Бова Королевич» (восходящий к французской «chanson de geste» XII – XIII веков «Bueves d'Hastone»); сбор-

©О. Л. Калашникова, 2010

ники средневековых новелл «Великое зерцало», «Римские деяния», «Повесть о семи мудрецах»; куртуазный французский роман XV века «История о храбром рыцаре Петре Златых Ключей»; французский авантюрный роман XVI ст. «Повесть об Оттоне, римском цесаре»; популярный в Италии, Испании, Каталонии, Англии, Швеции и Армении средневековый французский роман «История о Париже и Вене»; заимствованная в чешской литературе во второй половине XVII века «История о славном короле Бруцвике»; романы-переделки «Неистового Роланда» Ариосто – «Баробос-разбойник», «Евдон и Берфа»; польская ренессансная новеллистика «Похождения Совисдрала, Большого носа» и множество других европейских произведений вошли в читательское сознание россиян в конце XVII – первой половине XVIII века, заполняя собой безроманное пространство русской литературы, прививая вкус к занимательному чтению и внося в читательское сознание представления о жанрах романа и повести. Впечатляющий список наиболее популярных переводных романов и повестей, ходивших в России XVIII века в рукописи, был предложен В. В. Сиповским и М. Н. Сперанским [12, с. 380; 13, с. 98]. Помимо названных выше в список вошли: «Азиатская Баниза» Клипгаузена и Циглера, «Гистория о английском милорде Гереоне», «Арзас и Размира», повести-переделки «Еруслан Лазаревич», «Францель Венециан», «Полицион Египетский».

Собственно русские повести первой половины XVIII в. (петровские повести, повести 1730–1750-х годов), эволюционировавшие к большой жанровой форме и уже усвоившие многие романные принципы художественного отражения мира [6, с. 14–38], не могли не испытать воздействия иноземной прозы. С другой стороны, безвестные русские книжники, переводя и переделывая иноземные романы и повести, пытались как-то «вписать» эти произведения в существующую систему русской литературы, еще не имевшей к тому времени своего романа и узнавшей сам термин только в 1730 году благодаря кантемировскому переводу книги Фонтенеля «Разговор о множестве миров». Статус жанровых определений «роман» и «повесть» обретут в России еще позже: лишь в XIX веке. Однако русские книжники, переводя иноземные произведения этих жанров, стремились соотнести их с уже известными и существовавшими в русской литературе жанровыми формами, называя переведенные европейские произведения чаще всего «гисториями», тем самым включая их в один жанровый ряд с русской повестью-гисторией первой половины XVIII века. Так сама ситуация попадания иноземных произведений в русскую литературу предопределила процесс ассимиляции «чужого» романа и повести, а также пути взаимодействия и взаимовлияния европейской и отечественной литературной продукции.

Характер ассимиляции был во многом обусловлен источником, из которого европейские произведения попадали в русскую литературу. Чаще всего таким источником была западноевропейская народная книга, где европейские средневековые романы уже подверглись трансформации в соответствии со вкусами низового читателя – потребителя рукописной книги. Равновесие между героическими персонажами, соблюдавшими рыцарский кодекс чести, и авантюрным действием здесь было нарушено в пользу действия. Как отмечал А. М. Панченко, герои этих произведений «уже мало похожи на рыцарей классического типа, стремившихся узреть мистический источник благодати – чашу Святого Грааля, служившую Христу на тайной вечере, в которую затем Иосиф Аримафейский собрал капли крови Спасителя. Персонажей «народных книг» заботят земные дела» [7, с. 349]. Таким образом, русские книжники получали для перевода уже отличный от оригинала текст и, в свою очередь, создавали переделку переделки, предлагая российскому читателю не столько перевод, сколько пересказ, вольное сочинение на тему европейского оригинала, ни автор, ни название которого не фигурировали в рус-

ском рукописном тексте. Часто с оригинальным европейским произведением русские книжники знакомились через двойное посредничество, как это случилось с «Бовой Королевичем», попавшим в Россию XVI века через белорусский перевод сербского пересказа.

Процесс приспособления иноземного текста к отечественной литературной практике шел по нескольким направлениям. Одни переводчики, подобно автору «Гистории о гишпанском королевиче Евграфе и португальском королевиче Александре», включали в свои переводы столько «общих мест» европейского рыцарского романа, что первоисточник – в данном случае это «Повесть об Александре и Лодвике» – едва угадывался. Другие пытались контаминировать европейские и русские фольклорные и литературные мотивы («Сказание о богатом купце»). Переводной рукописный текст нередко дополнялся элементами жанровой структуры самых разных жанров, например, фацетий, новелл, любовно-авантюрного романа, попадавшим в Россию XVIII века благодаря польскому посредничеству (то есть уже в трансформированном виде) [16, с. 292–293]. Даже профессиональные переводчики созданного в 1735 году при Академии наук Российского собрания до 1750 года не интересовались точным источником переводимого текста [5, с. 10]. Не менее значимой стала и русификация чужого литературного материала, когда героям переводных романов давались русские имена, в произведение включали описание российских бытовых реалий, дописывали русские сцены, делающие произведение понятным и интересным российскому читателю. Практика «склонения иноземных образцов на наши нравы» широко использовалась и во второй половине XVIII века в первых образцах оригинального русского романа (сюжеты польских фацетий в «Пересмешнике, или Славенских сказках» М. Чулкова и в «Иване Гостином сыне» И. Новикова; сцены из польского «Совисдрала» в «Пересмешнике» М. Чулкова и «Ваньке Каине» М. Комарова).

Сложность определения степени оригинальности русского произведения этой поры обусловлена еще и тем, что переводчики порой обращались сразу к нескольким источникам – иноземным и русским, «собирая» из них свои вариации. Так, на «Гисторию о Франселе Венециане», остававшуюся самым любимым чтением для массового российского читателя не только в XVIII, XIX, но и в начале XX века, повлияли сразу два европейских романа: «Париж и Вена» и «Петр и Магилена» («Петр Златых Ключей»), русские переводы этих произведений, русский фольклор, сочинения по всемирной истории, переводная литература героического содержания [1, с. 11–12]. А первое русское издание «Похождений нового увеселительного шута и великого в делах любовных плута Совисдрала, Большого Носа» (1735) дополнено важным уточнением: «Переведена с польского и дополнена с других языков». Известны случаи, когда, напротив, одно европейское произведение становилось источником нескольких русских переводов и переделок: роман графини д'Онэ «Histoire d'Hippolyte» (1690) представлен в русских переводах как «История о Ипполите, графе Аглинском, и о Жулии, графине Аглицкой же, любезная всему свету и курьозная инвентура» и как перешедшая в лубок новелла из этого романа, ставшая популярной повестью «История о Адольфе, принце Лапландийском и острове вечного веселия» [4].

Вполне понятно, почему эти переводные произведения «присваивались» русским читателем и не воспринимались как чужие. Подобная нерасчлененность «своего» и «чужого» в русской прозе первой половины XVII в. порождает острые научные дискуссии о степени оригинальности дошедших до нас в рукописной форме произведений на русском языке. Мнения исследователей принципиально разошлись в вопросе о «Повести о Ефродите и Максионе», «Гистории о Франселе Венециане» и «Гистории о Полицион Египетском», которые В. В. Сиповский, А. С. Архангельский, а вслед за ними и авторы коллективной монографии о прозе

русского классицизма относят к переводным романам [10, с. LI; 2, с. 108; 11, с. 82], а В. Плавильщиков и Т. Н. Апсит [9, с. 360; 1, с. 13] – к оригинальным русским произведениям. Нет единого мнения и по поводу «Повести о Василии Златовласом», которую И. А. Шляпкин и Д. С. Лихачев считали чешским произведением [15, с. 345], а В. П. Будагарин и А. М. Панченко рассматривали как русскую повесть, написанную человеком, хорошо знавшим греческий [3, с. 268–275; 7, с. 356].

Думается, вполне правомерно ставить вопрос об особом феномене русской литературы первой половины XVIII века: о повести-переделке, повести-вариации, определившей один из важных путей развития национальной российской словесности. Одним из ярких образчиков такой жанровой модификации повести в русской литературе исследуемого периода является, на наш взгляд, «Повесть о Францеле Венециане», в основе сюжета которой, как известно, лежат сразу два иноземных источника, переведенных самостоятельно на русский язык: «Париж и Вена», «Петр и Магилена». Но уже в русском переводе – «История Парижа и Вены», которую Соболевский датирует 1700–1725, а Шляпкин 1730–1740 годом, ощутимы значительные отклонения от французского оригинала «Histoire du trés Vaiilant chevalier Paris et de la belle Vienne, fille de Dauphin» – 1487 год), обусловленные тем, что русский перевод был сделан на основе не первоисточника, а его итальянской обработки – поэмы Анжело Альбани, перешедшей в лубок (русский текст, как и итальянский, написан в стихах, что дает Шляпкину основание определить жанр произведения как роман-поэма [15, с. 11–15]). Во-вторых, оба исследователя обнаруживают полонизмы в русском тексте, склоняясь к мысли о возможном польском источнике перевода [15, с. 15]. Таким образом, даже первый перевод иноземного произведения на русский язык, на основе которого появился «Францель Венециан», не был переводом в собственном смысле этого слова. «Повесть о Францеле Венециане», будучи второй ступенькой в интерпретации европейского произведения – копией копии, оказалась еще дальше от первотекста.

С другой стороны, вряд ли правомерно рассматривать произведение и как оригинальное русское, как это предлагает Т. Апсит в диссертации. Приведенные исследовательницей аргументы не всегда убедительны. Так, наличие русских корней в значащих именах героев повести истолкованы Т. Апсит как доказательство отечественного происхождения произведения на том основании, что иноземные имена в европейских литературных произведениях в России стали переводить лишь во второй половине XIX века [1, с. 8]. Однако, скажем, в тепловском переводе «Комического романа» П. Скаррона (1763), оказавшем значительное влияние на формирование низовой линии развития русского романа, все значимые имена героев французского романа уже были переведены на русский язык и m-lle Etoile стала Звездиной, а monsieur Destin – господином Судьбиным. Небесспорной является и система доказательств оригинальности русского произведения, основанная на отсутствии в русском варианте культа Прекрасной Дамы и наличии русских реалий в изображенной картине мира [1, с. 8–9]. Думается, что это скорее доказывает стремление русифицировать чужой сюжет, что было одним из характерных для литературы этого времени способов «присвоения» чужого литературного и жанрового опыта.

Статус повести-переделки европейского рыцарского любовно-авантюрного романа представляется нам более отвечающим жанровой природе «Повести о Францеле Венециане» и отнюдь не умаляет роли этого и подобных ему произведений («Повесть о пане Твердовском», «Гистория о скифском принце Любиме, како за ево злые пороки превращен был в престрашного зверя, а за добродетель опять награжден принцем», «Гистория о французском сыне») как переходной формы от перевода к оригинальному русскому роману и повести.

Своеобразие литературной ситуации в России первой половины XVIII века состояло именно в том, что все три потока прозы, известной российскому читате-

лю на русском языке: оригинальные русские повести, повести-переделки иноземных произведений и собственно переводы европейского романа – составляли единый национальный литературный процесс и воспринимались как живое явление «своей» литературы. Об этом красноречиво свидетельствует и тот факт, что в рукописных сборниках XVIII века русские повести никак не выделены из общего ряда и оказываются в окружении иноземных. Так, в сборник начала 1740-х годов (ГИМ. Муз. 1283, 4о) вошли: «Гистория о Францеле Венециане», «Гистория о Александре дворянине», «Гистория о Елизавете, королеве английской», «Гистория о Василии, королевиче Златовласом», «Гистория о российском матросе Василии Кариотском». Восприятие «чужого» как «своего» нашло отражение и в предисловии С. Порошина к «Филозофу английскому» [8, с. 3 нн.], и в заметке из сатирического журнала «И то, и сьо» [14, с. 5].

Становясь живым явлением русской литературы, иноземные романы не только влияли на формирование русской повести – лаборатории будущего русского романа, но, в свою очередь, подвергались обратному воздействию русской литературы в русле основных тенденций развития русской прозы этого периода. Так, в русских вариантах «Петра Златых Ключей», «Истории о французском сыне», «Повести о Василии Златовласом» усиливаются романные мотивы, а «Бова Королевич» насыщается элементами русской богатырской сказки. Концепция героя в русской повести петровского времени влияет на характерологию русских переводов «Францеля Венециана» и «Полициона Египетского». Двуслойность повествования, определяющая своеобразие жанровой структуры «Истории о французском сыне» в русском переводе, является результатом знакомства с русской петровской повестью «Гистория о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его, Тире и Елеоноре», а возможно, и причастности русского книжника-переводчика к созданию этого оригинального русского произведения.

Несомненная близость поэтики переводной повести и романа к жанрообразующим признакам произведений оригинальной русской прозы, активное взаимодействие трех потоков прозы в дороманный период развития русской литературы доказывают, что магистральным направлением эволюции русской повести первой половины XVIII века стало движение к роману, в чем отразилась общеевропейская типология. Европейская прививка, полученная в ходе этого развития, оказалась плодотворной для русской прозы, дав возможность появиться русскому роману сразу же в современных веку Просвещения формах. Оригинальность жанрового облика авантюрно-философских, философско-психологических романов Ф. Эмина, загадочная зрелость романных нравоописаний М. Чулкова и анонимного автора «Несчастного Никанора» во многом были подготовлены активным взаимодействием русской прозы первой половины века с европейской литературной традицией.

**Библиографические ссылки**

1. *Апсит Т. Н.* Повесть о Францеле Венециане – памятник русской литературы первой трети XVIII в.: автореф. дисс. … канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т. Н. Апсит – Л., 1985.

2. *Архангельский А. С.* Русская литература XVIII века. Из лекций по истории русской литературы / А. С. Архангельский. – Казань : Тип. Импер. ун-та, 1911.

3. *Будагарин В. П.* О происхождении «Повести о Василии Златовласом, королевиче чешской земли» / В. П. Будагарин // ТОДРЛ. – М. : Изд-во АН СССР. – 1970. – Т.25.

4. *Веселовский А. Н.* Из истории русской переводной повести XVIII века / А. Н. Веселовский // Сб. отд-ния яз. и словесности Импер. Акад. наук. – СПб. : Тип. Импер. Акад. наук, 1887. – Т.43. – №2. – 25 с.

5. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века / Г. А. Гуковский. – М. : Учпедгиз, 1939. – 527 с.

6. *Калашникова О. Л.* Русская повесть первой половины XVIII века / О. Л. Калашникова. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1989.

7. *Панченко А. М.* Рыцарский роман и оригинальная авантюрная повесть. Т.1 / История русской литературы : [в 4 т.]. – М. : Наука, 1980.

8. *Порошин С.* Предисловие / С. Порошин // Филозоф Английский, или Клевеланда. – СПб., 1760. – Т. 1.

9. *Роспись российским книгам* для чтения из библиотеки В. Плавильщикова, систематическим порядком расположенная: в 3 т. – СПб. : Тип. В. Плавильщикова, 1820. – Т. 3.

10. *Русские повести XVII–XVIII* веков / [под ред. В. В. Сиповского]. – СПб. : Изд-во А. С. Суворина, 1905.

11. *Русский и западноевропейский* классицизм. Проза. – М. : Наука, 1982.

12. *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа / В. В. Сиповский .– СПб., 1909. – Т.1. – Вып.1.

13. *Сперанский М. Н.* Рукописные сборники XVIII века / М. Н. Сперанский. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 267 с.

14. *Чулков М. Д.* И то, и сьо / М. Д. Чулков. – 1769. – Март, десятая неделя.

15. *Шляпкин И. А.* «История о Париже и Вене» (Рыцарский роман-поэма в старой русской литературе) / И. А. Шляпкин. – Пг. : Сенат тип., 1915. – 20 с.

16. *Malek E.* Narracje staropolskie w Rosji XVII i XVIII wieku / E. Malek. – Lodz. : Wyd-wo Lodzkie, 1988.

*Надійшла до редколегії 15.04.2010*

УДК 82. 091

**Е. И. Романова**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

## «БУНТУЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК» МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ ПУШКИНА

**У «Маленьких трагедіях» О. С. Пушкіна послідовно окреслені та проаналізовані базові екзистенціальні смисли: нудьга, самогубство, філософське самогубство, абсурдне існування, абсурдна людина, бунт. Окреслені структурні та змістовні сходження «маленьких трагедій» О. С. Пушкіна та філософського есе А. Камю «Есе про абсурд».**

*Ключові слова:* Пушкін, Камю, екзистенціалізм, нудьга, самогубство, філософське самогубство, абсурд, бунт.

**В «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина последовательно выделены и проанализированы базовые экзистенциальные смыслы: скука, ситуация смыслоутраты, самоубийство, философское самоубийство, абсурдное существование, абсурдный человек, бунт. Обозначены структурные и смысловые схождения пушкинского цикла маленьких трагедий и философского эссе А. Камю «Эссе об абсурде».**

*Ключевые слова:* Пушкин, Камю, экзистенциализм, скука, самоубийство, философское самоубийство, абсурд, бунт.

**A. Pushkin's «The Little Tragedies» are under consideration. The essential existentialists' motives those of boredom, the loss of sense situation, philosophical suicide, absurd existence, absurd man were signified and analyzed. The main focus is on the structural and subject – matter convergences between «The Little Tragedies» by Pushkin and «The Myth of Sisyphus» by A. Camus.**

*Key-words:* A. Pushkin, A. Camus, existentialism, suicide, philosophical suicide, absurd, revolt.

В 1825 году Пушкиным была написана «Сцена из Фауста» – это первый опыт, предвосхищающий появление «маленьких трагедий». К 1926 году относятся замыслы «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя», но были они написаны только в 1830 году. Стремительность исполнения замысла – в течение двух недель – свидетельствует о появлении толчка, долго вызревавшего намерения, некоего синтезирующего единого начала. С. А. Фомичев считает, что, «очевидно, Пушкин в принципе предполагал возможным единый спектакль, включающий в себя все четыре «драматические сцены», предваренные неким лирическим прологом» [12, с. 280].

© Е. И. Романова, 2010

В «маленьких трагедиях» Пушкин дерзко и парадоксально экспериментирует с проблемой смысла человеческого существования, исследуя в опытах «драматических изучений» возможные выходы из ситуации смыслоутраты. В исходных тезисах, знаковых героях, последовательности логических выводов «маленькие трагедии» А. С. Пушкина – русского поэта XIX века и «Эссе об абсурде» А. Камю – французского философа-экзистенциалиста XX века обнаруживаются поразительные совпадения. В современной пушкинистике нам не удалось найти работ, обозначивших эту проблему. Нам же это совпадение представляется и интересным, и важным для прояснения смысла философских поисков русского поэта.

Целью нашего исследования является анализ проблем экзистенции в «маленьких трагедиях» Пушкина.

А. Камю начинает свое «Эссе об абсурде» с обозначения важнейшей проблемы человеческого существования: «Есть лишь одна по-настоящему серьезная проблема – проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, – значит ответить на фундаментальный вопрос философии» [5, с. 223]. Проблема самоубийства связывается А. Камю с проблемой смысла бытия: «... совсем как в мелодраме, самоубийство равносильно признанию. Покончить с собой – значит признаться, что жизнь кончена, что она сделалась непонятной» [5, с. 224]. Отправная точка «драматических изучений» Пушкина – в первой реплике героя «Сцены из Фауста»: «Мне скучно, бес» [7, с. 337]. «Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки. ... Она же приводит в движение сознание. Скука пробуждает его и провоцирует дальнейшее: либо бессознательное возвращение в привычную колею, либо окончательное пробуждение» [5, с. 230].

Доктор Фауст одержим «желанием единства, влечением к решимости, требованием ясности и связанности», но это всего лишь дары Мефистофеля. Пушкин неслучайно концентрирует скрытое самоубийственное отчаяние Фауста в мелодраматической истории Фауста и Гретхен. Любовь – последний контраргумент Фауста Мефистофелю, последний залог целостности себя с миром, последний симптом фаустовской «ностальгии по единству» [5, с. 257].

«Говоря о Гретхен, – пишет Б. Томашевский, – Фауст изъясняется как романтик» [11, с. 345]):

Мефистофель передразнивает Фауста:

Любви невольной, бескорыстной
Невинно предалась она... [7, с. 340]

и открывает новую, неизвестную элегическому романтизму развязку «посткоитального синдрома» [14]. Сплетенная из элегически-романтических шаблонов картина любви Фауста резко контрастирует с деконструирующим объяснением Мефистофеля.

Элегическая героиня впервые оказалась в такой ситуации: сравнения нагнетаются – от завуалированной, но отчетливой ассоциации изнасилования («зарезав <...> в лесу, // Бранит ободранное тело»), до обнаружения вместо любви к идеальной героине похоти (Так на продажную красу, // Насытясь ею торопливо // Разврат косится боязливо...).

Знаменательно, что именно этот монолог Мефистофеля о любви завершается «выводом» о странном недоговоренном «заключении» Фауста.

Фауст пытается сменить тему:

Что там белеет? говори [7, с. 340].

Но и имплицированная тема любви и мысль о смерти как выхода из абсурда вновь возвращается в последнем эпизоде «Сцены...», но уже как окончательный диагноз. Издевка Мефистофеля приобретает смысл «неприличного» жеста.

«Модная болезнь», о которой говорит Мефистофель в последнем монологе – это «болезнь любви» – сифилис: «Считалось, что сифилис привезли в Европу матросы Колумба» [7, с. 521]. Круг замыкается: диалог, начавшийся тезисом: «О пламя чистое любви» завершен антитезисом – «модной болезнью». В этой же самой точке «выговаривается», проецируясь на внешний мир, мысль Фауста о самоубийстве, отменяющая саму идея бессмертия:

Всё утопить [7, с. 341].

Сюжет исчерпан. Завершающая реплика подводит итог исканиям Фауста, но не Пушкина. «Сцена из Фауста» – это лишь пролог «драматических изучений».

Следующая за «Прологом» маленькая трагедия открывает иной выход из ситуации открывающегося сознанию абсурда существования. В ней дана новая точка отсчета. Если в «Сцене из Фауста» это была скука, то в «Скупом рыцаре» – это суета Альбера, сетующего на безнадежно испорченный в рыцарском поединке шлем.

Как сценически образцовый рыцарский поединок показана победа Альбера над графом: здесь и отчаянная смелость юного бедного рыцаря, и восхищение дам, и многозначительность испуга «самой Клотильды», и ритуальное признание славы.

Контрастирует же с канонически-ритуальным изображением победы сам внутренний импульс мужества Альбера: его безумная храбрость объясняется лишь раздражением по поводу испорченного шлема и никак не связана с традиционными рыцарскими чувствами – стремлением отстоять рыцарскую честь, посвятить свой подвиг Прекрасной даме.

Здесь сильна пушкинская ирония. Сохраняя внешние атрибуты изображения, Пушкин деконструирует саму идею рыцарского героизма: турниры превратились в сценические действа, рыцари оказались актерами, играющими роли, рыцарская атрибутика выродилась в декорации. Ритуальность, утратившая внутренний сакральный смысл, становится абсурдной и обозначает смерть рыцарской эпохи.

Смена эпох всегда порождает кризис идентичности. Об этом очень точно писал Камю: «Когда вселенная внезапно лишается как иллюзий, так и познаний, человек становится в ней посторонним... чувство абсурдности и есть тот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями» [5, с. 225]. Выходом из экзистенциального кризиса смыслоутраты может стать или уничтожение себя как вопрошающего о смысле (самоубийство), или структурирование новой системы смыслов, своеобразный «скачок веры» (философское самоубийство), или мужественное принятие абсурда.

В «Скупом рыцаре» сюжетно обозначен зазор перехода от одной эпохи к другой. Исследователи не раз отмечали, что выбор в качестве героя скупого рыцаря не особенно согласуется с профессией ростовщика. Но очевидно, что пушкинский выбор исторически оправдан. Сакральный смысл рыцарства утрачен: воинские подвиги во имя Христа остались в прошлом, турниры превратились в светские праздники, миром начинает управлять новая власть – золото.

В скупости он отыскивает новый смысл, целостно организующий его мир. Говоря «У Мольера Скупой скуп – и только» [9, с. 553], Пушкин противопоставляет мольеровскому скряге идеолога, подвижника, рыцаря Скупости. Его меч готов защищать новую веру.

Художественный оксюморонный парадокс, объединивший в единое смысловое целое пафос высокого рыцарского служения и низменную страсть скупости, преисполнен философской ясности ощущения динамики исторических перемен. Идеология средневекового рыцарства основывалась на идеях служения Господи-

ну, Богу, Прекрасной Даме. В монологе Скупого золото провозглашается равноценным эквивалентом утраченных ценностей. Пушкин принципиально по-иному, нежели Мольер, представляет масштаб характера главного героя. В Скупом Пушкина не остается ничего комического. Перед нами предстает трагическая фигура мятежного ересиарха, отыскивающего нового Бога. Вяч. Иванов подчеркивает демоническую природу Скупого: «Скупость в «Скупом рыцаре принимает размеры сатанинского мятежа. [...] Скупец [...] соперничает с богами» [4, с. 259].

Большие чувства, отмечал А. Камю, «таят в себе целую вселенную, которая может быть величественной или жалкой; они высвечивают некий мир, наделенный своей собственной аффективной атмосферой. Есть целые вселенные ревности, честолюбия, эгоизма или щедрости. Вселенная предполагает наличие метафизической системы или установки сознания» [5, с. 228]. Скупость пушкинского героя порождает новую Вселенную. Барон разрывает свой вассальный договор с Герцогом. Отныне он сам Государь.

Скупость Барона становится бунтом, восстанием против своего удела и против всего мироздания. Его порыв возникает как требование ясности и цельности мироздания и парадоксальным образом выражает стремление к порядку. Камю, описывая механизмы психологического выхода из открывающегося сознанию абсурда, говорил о значении бунтарского отказа от прежней системы ценностей во имя нахождения новой логически непротиворечивой целостности: «бунтарь хочет только одного – разрешить противоречие, построить, если это возможно, единое царство справедливости или несправедливости, если он доведет свой принцип до последнего предела» [3, с. 128]. По мысли А. Камю, «метафизический бунтарь вовсе не обязательно атеист, как можно было бы предположить, но это богохульник поневоле. Просто он богохульствует сначала во имя порядка, будучи уверен, что Бог порождает смерть и метафизический скандал» [5, с. 135–136].

Завораживающая зловещая красота демонического ритуала в катакомбном святилище-подвале, где каждая горсть золота, заполняющая уже шестой сундук, уравнена в своем сакральном смысле с человеческим жертвоприношением, ассоциативно соотнесена Пушкиным с религиозным обрядом. Священнодействуя, Скупой уравнивает в могуществе и равнодушии к человеку Золото и всесильных Богов. Всыпая в сундук горсть золота, он превращает этот жест в акт религиозного служения. Его нынешняя одержимость золотом изоморфна религиозному служению. Пушкинский герой вовсе не перестает быть истовым рыцарем веры, просто вера его изменилась. Скупость Барона сродни истовому средневековому аскетизму умерщвления плоти во имя высших религиозных ценностей. Принятие демонической схимы скупости выстрадано им в отчаянии страстного вопрошания истины и безответного безмолвия «спящих богов».

Скупость рыцаря определена «скачком веры», она становится формой преодоления абсурдности существования, его «философским самоубийством». Идея золота вновь придает его жизни смысл, а наградой за преодолевающий соблазны желаний и страха смерти-воздаяния аскетизм становится восстановленное для сознания чувство целостности бытия: «Я выше всех желаний. Я спокоен».

Мироощущение всех героев «маленьких трагедий» подвергается испытанию любовью и смертью. Подчеркивая внутреннее единство замысла, Пушкин протягивает между вполне автономными текстами почти незаметные реминисцентные скрепы-детали. Внутреннее генетическое сходство мятежных отступников веры – Фауста и Скупого – усилено симметричностью изображения знаковых топосов «надмирности». Их пространство организовано сходным образом и узнаваемо в повторяющихся предметных деталях. Дьявольское могущество – Мефистофеля ли, золота ли – возносит их над миром.

Оба героя восстают против божественного миропорядка и достигают верши-

ны – но с этой высшей точки им открывается истина их поражения. Мефистофель ернически, цинично разрушает последнюю иллюзию Фауста, элегически оплакивающего свою любовь к Гретхен.

Отказ от человеческого, утрата любви лишает смысла само существование Фауста. В «Скупом рыцаре» представлена иная логика смыслопорождения, заключенная в поле сложно организованных значений. Отказ пушкинского Скупого от любви определяет точку отсчета разрыва с прежней рыцарской эпохой. Существенной чертой рыцарства была изысканная концепция любви как неутоленного желания, более того, как отмечал Й. Хейзинга, ни в одну другую эпоху идеал цивилизации не был до такой степени сплавлен с идеалом любви [13]. Пушкин же в «Скупом рыцаре» подчеркнуто демонстративно пренебрегает обязательной любовной интригой. Исследуя проблему «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер», Б. Томашевский констатирует: «Пушкин совершенно отвергает как любовную интригу, так и любовных персонажей» [10, с. 125]. Скупость у Мольера демонстрируется на фоне развития любовной интриги – соперничества между отцом и сыном за любовь прекрасной Марианны. Гарпагон поставлен перед выбором – любовь или деньги, и скупость героя побеждает его страсть. Пушкин же отказывается от сюжетообразующей альтернативы «или любовь, или деньги», изымая ее из сюжета мольеровского «Скупого», к которому генетически восходит замысел «Скупого Рыцаря».

Б. Томашевский объясняет отсутствие любовной интриги в «Скупом рыцаре» тем, что Пушкин, противопоставляя «классического скупого» «романтическому скупому», заметил абсолютную несовместимость двух страстей – скупости и любовной страсти: «влюбленность Гарпагона нужна только для развития обязательной любовной интриги и ни в какой мере не входит органически в характеристику героя» [10, с. 120]. Но важно заметить, что Пушкин отказывается не только от «необязательности» любовного сюжета для характеристики скупого, но и от его «обязательности» для характеристики рыцаря. Отказ от любовной интриги мольеровского типа в «Скупом рыцаре» делает особенно значимым внутренний смысл ее кажущегося отсутствия. Перелицовывая классический сюжет, поэт дает ключ к своей интерпретации концепции скупости. Воспроизводя структурную целостность сюжетного конфликта мольеровской пьесы, Пушкин сохраняет мотивировку соперничества отца с сыном. При этом эротизируется сама скупость: на этом строится пушкинская игра с потенциальными смыслами. Художественный парадокс Пушкина организован принципом концептуального замещения любовной страсти страстью скупости – уже не Прекрасная Дама, а золото становится для Скупого эротически значимым объектом соперничества.

В сильную начальную позицию центрального монолога Барона поставлен отказ от любви. Прекрасная Дама кощунственно представлена «развратницей лукавой», обманутой дурой. Сигнальной меткой для сопоставления страстей становится уравнивание Бароном неистовости своего чувства предвкушения свидания с сокровищами с нетерпеливостью молодого повесы, ожидающего встречи с красоткой.

Отсутствие возлюбленной вовсе не отменяет чувственных восторгов Скупого. Любопытно, что, демонстративно отказываясь в «Скупом рыцаре» от любовной интриги, Пушкин именно здесь наиболее откровенен в описании физиологии страсти – обладание сокровищами последовательно уподобляется им сексуальному акту. Отчетливо проявляющаяся в монологе Барона фаллическая символика деталей-знаков (меч – нож – ключ) и авторские ремарки фиксируют этапы нарастания желания и его разрядку:

(Хочет отпереть сундук.)

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о, нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за злато отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.
(Отпирает сундук.)
Вот мое блаженство!
(Всыпает деньги.) [7, с. 352].

Меч, нож, ключ – представлены в едином смысловом поле сексуальных коннотаций. Чувственность скупости, художественно интерпретированная Пушкиным как сексуальность, противопоставлена томлению неутоленного желания рыцарской платонической любви. Меч, прежде гарантирующий честь Дамы (меч, как знак обузданной чувственности в «Тристане и Изольде»), в «Скупом рыцаре» означает способность героя преодолеть страх желания (Я каждый раз, когда хочу сундук // Мой отпереть, впадаю в жар и трепет. Не страх (о, нет! кого бояться мне? // При мне мой меч) и готовность «отпереть сундук». *Нож* уравнивает в смысловых потенциях сладострастие убийства и эротический восторг скупости. *Ключ* концентрирует смыслы, превращается в важнейший фаллический символ. Наслаждение становится почти нестерпимым («Когда я ключ в замок влагаю, то же // Я чувствую, что чувствовать должны // Они, вонзая в жертву нож: приятно// и страшно вместе») и пушкинская ремарка (Отпирает сундук.) обрывает стих на половине строки. Стон утоленного желания («Вот мое блаженство!») сопровождает следующая авторская ремарка (Всыпает деньги.) Деньги и семя уравниваются, сокровище окончательно фиксируется как эротический объект.

Неумолимая смерть делает сам религиозный рыцарский подвиг скупости бессмысленным. Перед ликом смерти страшен и смешон последний крик-хрип отчаявшегося человека, безнадежно молящего о ключах веры:

Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно! .... душно!..... Где ключи?
Ключи, ключи мои!..[7, с. 360].

Следующие две пушкинские маленькие трагедии связаны наиболее очевидно: «Моцарт и Сальери» противопоставляет два типа художников – ремесленника и гения, «Каменный гость» отсылает к опере Моцарта «Дон Жуан». «Философское самоубийство» Сальери оборачивается убийством Моцарта ради идеи высшей справедливости. Если Сальери относится к уже знакомому «характеру» (он – Скупой от искусства), то Моцарт представляет иной тип художника – художника, принявшего абсурд бытия, не стремящегося навязать миру свои истины. И опять мысль Пушкина предвосхищает идеи Камю.

Есть величайшее мужество, пишет Камю, принять абсурд, и в главе «Абсурдное творчество» он ссылается на мысль Ницше: «...творчество есть по преимуществу абсурдная радость». «Искусство, и ничего кроме искусства, – говорил Ницше, – искусство нам дано, чтобы не умереть от истины» [5, с. 287]. Он развивает этот тезис: «Ясная мысль вызывает произведение искусства, но тем самым себя же и отрицает. Мысль не поддается искушению прибавить к описанию некий глубинный смысл. Она знает о его незаконности. В произведении искусства вопло-

щается драма сознания, но она никогда не дается искусством непосредственно. Абсурдное произведение требует художника, который ясно сознает свои пределы, и искусства, в котором конкретно ничего не обозначает, кроме самого себя. Произведение искусства не может быть ни целью, ни смыслом, ни утешением для жизни [5, с. 290].

Как и Пушкин, Камю говорит о музыке как искусстве, наиболее свободном от обязательств навязанного смысла: «Если и есть искусство без поучений, то это музыка. ... Игра духа с самим собой – по условным и равномерным законам – разворачивается в пространстве нашего слуха, за пределами которого вибрации встречаются с нечеловеческой вселенной». [5, с. 291].

Моцарт – художник, мужественно принявший абсурд бытия, и не случайно его героем становится абсурдный человек – Дон Гуан. Но ведь и Камю именно Дон Жуана выбирает как знаковую фигуру для иллюстрации своего тезиса об абсурдном человеке: «Ему незнакомы раскаяния по поводу растраты самого себя в наслаждениях (общее место всякого бессилия). Раскаяния эти скорее подошли бы Фаусту, который достаточно верил в бога, чтобы предаться дьяволу. Для Дон Жуана все намного проще. «Озорнику» Молины грозит ад, а он все отшучивается: «Час кончины? До нее еще далеко». То, что будет после смерти, не имеет значения, а сколько еще долгих лет у того, кто умеет жить! Фауст просит богатств этого мира: несчастному достаточно было протянуть руку. Тот, кто не умеет радоваться, уже запродал душу. Дон Жуан, напротив, стоит за пресыщение. Он покидает женщину вовсе не потому, что больше ее не желает. Прекрасная женщина всегда желанна. Но он желает другую, а это не то же самое. Его переполняет жизнь, и нет ничего хуже, чем потерять ее. Этот безумец в сущности великий мудрец... Он заурядный соблазнитель, с тем единственным отличием, что осознает это, а потому абсурден... Абсурдному человеку свойственно неверие в глубокий смысл вещей. Он пробегает по ним, собирает урожай ярких и восхитительных образов, а потом его сжигает....

Дон Жуан живет иной (той любовью, которая приукрашена иллюзиями вечности-Я) любовью, той, которая освобождает. Она таит в себе все лики мира, она трепетна в своей бренности. Дон Жуан избрал ничто [5, с. 271–273].

Как в пушкинском Дон Гуане, так и в Дон Жуане А. Камю есть отзвук трагичности абсурдности, есть ужас открывающейся безыллюзорной пустоты без надежды. Поэтому и страшит смерть пушкинского героя, поэтому и А. Камю пишет: «Мне нетрудно поверить в ставшую легендарной браваду, в безрассудный смех здравомыслящего человека, бросающего вызов несуществующему богу. Но мне кажется, что в тот вечер, когда Дон Жуан ожидал его у Анны, командор не явился, и после полуночи безбожник должен был почувствовать нестерпимую горечь своей правоты» [5, с. 275].

Идея бунта, пусть бессмысленного, но милосердного, бунта, сохраняющего человечность, есть и в последней пушкинской маленькой трагедии «Пир во время чумы» и есть она в романе А. Камю «Чума».

Внутренняя оксюморонность названия пушкинской трагедии, соединившая воедино пир и чуму, наслаждение и страдание, дерзость и ужас обостряет проблему послушания/бунта перед лицом смерти, требует разрешения противоречий между ценностями человеческого существования и ценностями эпохи.

Пир во время чумы демонстрирует несколько типов отношения к смерти, каждый из которых либо оставляет человека в рамках отрегулированных и поэтому дарующих чувство защищенности отношений к миру, либо выводит его за их пределы, требуя индивидуального осознания Бога и смерти.

В первом монологе – дан «карнавальный» вариант абсурда, отрицающего очевидность смерти. Карнавальный смех может игнорировать смерть, но знает о ее неизбежности. Смехом пирующие пытаются заклясть ужас смерти, не бунтуя про-

тив нее. Но «легкомысленное бесчувствие не есть еще истинное мужество» [8, с. 283], автобиографически обозначает Пушкин свое собственное переживание грозящей смерти в заметке «О холере».

В системе второстепенных персонажей «средневековой» маленькой трагедии Пушкина, обрамляющих главный спор Председателя пира и Священника, важнейшее место занимают Мери и Луиза – падшие женщины. Грех похоти в средневековом сознании был вторым, после гордыни, земным грехом. Ужас плотского греховного искушения выразился в предельном жесте оскопившего себя Оригена. Христианская этика мстительно сосредоточилась на этом грехе, сделав его могущественно преступным врагом: «В истории эротизма христианская религия сыграла свою роль: она прокляла его» [2, с. 299], – пишет Ж. Батай. – «Средневековье выделило эротизму местечко в своей живописи: оно водворило эротизм в ад» [2, с. 301]. Запрет чувственной любви освещал ее «особым светом – зловещим и божественным, одним словом, запрет освещал любовь религиозным светом» [2, с. 301]. В средневековом мировоззрении чувственная любовь противостоит благодати. Похоть страшнее болезни – ты умрешь от чумы, но не лишишься милосердия Бога, но, познав похоть, ты навсегда закрываешь для себя двери рая. Утверждая чувственность, ты тем самым отрицаешь Бога.

Мери и Луиза – сестры «печали и позора» – противопоставлены друг другу как соблазненная и соблазнительница, как падшая и блудница. Тоска о недостижимом, но когда-то возможном рае, об утраченных надежде на спасение и вере в неокончательность смерти звучит в песне Мери. Исследуя средневековое отношение к смерти, Ф. Арьес пишет, что, наряду с главенствующей идеей справедливого и неотвратимого Суда, средневековье давало и надежду на милосердие. Христос в такой же мере милосердный Судья, прощающий виновного, как и грозный Судья, карающий грешника [1, с. 47]. Чума заставляет Мери ощутить свое падение-преступление как роковую ошибку.

Она покорно принимает наказание как знак того, что Бог не отступился от нее. Склоняя голову перед Чумой, Мери знает, что не спасется, что она грешница, но сама жаждет божьей кары. Для Мери Чума – епитимья, возможность искупить в страдании свой плотский грех. Благодетельная смерть разлучает невинных, но лишь для того, чтобы дать им надежду на вечное соединение.

Мери раскаивается, Луиза же с ужасом ждет неотвратимого наказания. Для Луизы Чума – это равновеликая и справедливая плата за грех. Луиза знает, что ее ждет ад, и ей нет спасения. Поэтому она, а не «слезливая» Мери падает в обморок, когда слышит стук колес проезжающей мимо телеги с мертвецами. Карнавал незаметно превращается в мистерию. Шут, Проститутка, Чума – знаковые фигуры справедливой и уравновешенной системы греха и возмездия.

Вальсигам взрывает законы мистерии – он бросает могущественному противнику Чуме вызов. Вдохновенный гимн Чуме открывает тему человеческого дерзновения, наслаждения бунта, неслучайно он следует как раз за видением Страшного Суда. Гимн Чуме – это вызов самому грозному Судии, позже – в поясняющем развернутом диалоге со Священником – страстное вопрошание все утратившего человека о пределах справедливости:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.
.....
Итак, – хвала тебе, Чума!

Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье.
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье –
Быть может... полное Чумы [7, с. 410].

Исследователи не могли не обратить внимания на эротическую напряженность последних строк гимна. Так, С. Давыдов в статье «Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время Чумы» пишет: Председатель пытается своим гимном воскресить «бодрость в погибающем уме». Он призывает обреченных насладиться всем, что осталось от земных богатств: музыкой, любовью и самой жизнью. Но кроме этих последних земных благ, Председатель предлагает своим последователям насытиться и самой смертоносной стихией: упоением в бою, мраком бездны, аравийским ураганом и дыханием девы-розы, полным чумы. Причастившись этих «неизъяснимых наслаждений», смертный человек мнит обрести некое неведомое, дикое «бессмертье». Никакой гость – званый или незваный, «каменный» и любой другой — не в силах приостановить это дионисийское упоение – последнее убежище Эроса» [3, с. 193]. Но при такой интерпретации Пир утрачивает свое онтологическое, «дифирамбное» звучание, превращаясь в «глумление над освященным веками пиететом перед таинством смерти» [3, с. 197].

Почему же старый Священник появляется сразу же после Гимна-вызова? Почему он зовет за собой именно Вальсигама – Председателя «безбожного пира», а не, скажем, раскаявшуюся Мери? Что утверждает Вальсигам в своем отрицании справедливости греха и возмездия?

Гимн Вальсигама – это боевая песнь взбунтовавшегося подвижника, его демонстративный жест отказа. Упоение боя – «и в разъяренном океане, ... // И в аравийском урагане» могло быть изведано только рыцарем-крестоносцем. Но почему Вальсигам, завоевавший прежде в войнах во имя Господа право на Спасение, теперь дерзко отказывается от него? Почему же наслаждение боя отныне уравнивается с упоением страшного вызова «мрачной бездны на краю» самому Богу? Суть вызова в последних, самых значимых строках Гимна – «И девы-розы пьем дыханье – // Быть может... полное Чумы». Это дерзкая и демонстративная и поэтому особенно оскорбительная форма вызова для аскетичной эпохи средневековья. Это и дуэльный вызов плотского греха – «И девы-розы пьем дыханье», и самоубийство – «Быть может... полное чумы». То есть два самых страшных греха – грех гордыни (право своего собственного суда над собой) и грех похоти явлены в Гимне Вальсигама.

Священник приказывает Вальсигаму идти за ним, заклиная именем умерших матери и Матильды. Но именно их смерть заставляет порвать Вальсигама с Богом, отринуть его благодать:

Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю... [7, с. 412].

Очевидно, что отчаяние собственного беззакония – это не следствие осознания Вальсигамом греховности пира. Его «другое» преступление в том, что средневековая эпоха не считает грехом; более того, та настойчивость, с которой Священник требует возвращения именно Вальсигама, указывает на то, что в глазах Бога его преступление есть святость преодоленного искушения. Но на Вальсигама с упреком смотрят другие глаза – бессмертные очи Матильды.

Тайна преступления Вальсигама лишь обозначена в пушкинском тексте, но

обозначена красноречиво. При упоминании матери, умершей от чумы, Вальсигам печально отказывается следовать за священником:

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой идти [7, с. 412].

Его собственный выбор уже сделан, он окончателен.

Когда же Священник заклинает его именем Матильды, то отповедь Вальсигама становится резче. Очевидно затронут болевой нерв трагедии. Это подчеркнуто и ремаркой – Вальсигам в волнении встает, меняется его тон:

Клянись же мне, с поднятой к небесам
Увядшей, бледною рукой – оставить
В гробу навек умолкнувшее имя! [7, с. 413].

Кажется важным внутреннее противопоставление означения увядших бледных рук Священника и ключевой строки линии Матильды:

Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным –
И знала рай в объятиях моих...[7, с. 413].

Аскетичность взывающих к небу рук Священника контрастирует с воспоминанием о страстности объятий. Средневековая концепция любви была рождена рыцарским идеалом аскетизма. Изысканная поэзия трубадуров создала концепцию любви с отрицательным знаком.

Пушкин говорит о Матильде не как о небесной возлюбленной рыцаря, не как о Прекрасной Даме, но как о жене Вальсигама. Он же – человек веры, рыцарь-крестоносец, не мог и не должен был принять святость плоти и святость страсти. Как храмовый рыцарь он должен отказаться и возможно отказался от земного рая объятий во имя рая небесного. Смерть возлюбленной (мы совершенно точно знаем, что мать Вальсигама умирает от чумы, но смерть Матильды с чумой не связана, Вальсигам винит в этой смерти себя) – цена, которую он заплатил за верность богу. Не в этом ли отступлении от Любви – в глазах Священника добродетели подвижничества – его преступление перед Матильдой? Не вера ли убила его чистоту, гордость, вольность? И не потому ли он теперь истязает свою аскетичность блудом? Суровый ригорист когда-то он отказался от рая объятий во имя Бога. Со смертью Матильды ему стал не нужен божественный рай, он жаждет божественного ада, искупающего его грех перед Матильдой.

Линия Вальсигам – Матильда меняет характерную для средневековья аксиологическую иерархию земного-небесного. М. Новикова намечает амбивалентность смысловых колебаний образа Матильды, подключая ее имя к контексту «Божественной Комедии» с явленной в ней проблемой греха и возмездия: «В песне 28 «Чистилища» Данте, уже без сопровождения Виргилия, подходит к реке Лете и видит на том берегу женщину, чей «лучистый взгляд светлее взора влюбленной Венеры». Здесь начинается Земной рай, а имя лучезарной женщины Матильда. Матильда проводит поэта через Лету, «снимающую память земных согрешений», а затем по просьбе Беатриче ведет его к источнику реки Эвное, «дарующей память всех благих свершений». Очищенный таким образом поэт готов войти в истинный Рай («Чистилище» 28, 31, 33) [6, с. 273].

Матильда, открывшая Вальсигаму объятия земного рая, в небесном раю отвернется от него. И вот поэтому призыв Священника: «Матильды чистый дух тебя зовет» [7, с. 413] для Вальсигама кощунствен. «О, если б от очей ее бессмертных // Скрыть это зрелище» [7, с. 413], – восклицает он, и становится понятен пушкинский парадокс: его падение не в сегодняшней разнузданности пира, а в прошлом

иссушающем земную радость бытия аскетизме. Бог старого Священника – ложный Бог и свидетельство тому – смерть матери от Чумы. На Вальсигама смотрят не только глаза грозного Судии, но и бессмертные очи Матильды. И в перекрестьи этих взглядов Вальсигам должен сделать свой выбор, открыть новую справедливость.

Обещанный Богом Рай для Вальсигама становится адом, святость оказывается грехом. Чума, которая была послана как испытание людей-в-Боге, для Вальсигама оборачивается испытанием самого Бога-в-себе. Дом веры Вальсигама пуст, и преисполненный ужаса «мертвой пустоты» дома Вальсигам остается один среди пирующих, но в отчаянии молчания и одиночества рождается новая мужественная вера в нового Бога и новую Любовь.

Основной диалог-спор разворачивается между Священником и Председателем Пира чумы. Один требует принять чуму как возможность искупления, кару и «убить плоть», другой же принимает чуму как вызов и «убивает Бога», отказываясь от Спасения.

Вальсигам не средневековый грешник, он раскаявшийся подвижник, Богоборец, посягнувший на саму идею божественной справедливости. Для него Чума не милость доброго Бога, обещающего спасение, но явленный Бог-враг, в бой с которым с ликующим отчаянием обреченного, но свободного человека и вступает герой.

**Библиографические ссылки**

1. *Арьес Ф.* Час смерти. Память о жизни // Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Прогресс-Академия», 1992. – С. 111–146.

2. *Батай Ж.* Из слез Эроса / Ж. Батай // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XIX века. – СПб. : Мифрил, 1994. – 346 с.

3. *Давыдов С.* Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время Чумы» / С. Давыдов // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Мат. и исслед. / [под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др.]. – М. : ОГИ, 2001. – С. 186–199.

4. *Иванов Вяч.* Два маяка / Вяч. Иванов // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. [сост., подгот. текста, вступ. ст., прим. Гальцева Р. А.]. – М. : Книга, 1990. – С. 240–295.

5. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов / А. Камю / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. – М. : Политиздат, 1990.

6. *Новикова М. Живые,* мертвые, бессмертные / М. Новикова // Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. – М. : Наследие, 1995. – С. 230–254.

7. *Пушкин А. С.* Пир во время Чумы // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 т. – М. : Правда, 1969. – Т. 3.

8. *Пушкин А. С.* О холере / А. С. Пушкин // Пушкин А. С. Собр. соч. : В 10 т. – М. : Художественная литература, 1962. – Т.7.

9. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч: В 16 т. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937– 1949.

10. *Томашевский Б.* «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер / Борис Томашевский // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1936. – С.115–133.

*11. Томашевский Б. В.* Пушкин / Б. Томашевский. – М.; Л. : Изд. АН СССР, 1956. – Т. 2.

*12. Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция / С. А. Фомичев. – Л. : Наука, 1986.

13. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья: Соч. в 3 т. / Й. Хейзинга. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 416 с.

14. *Эпштейн М.* Смерть и «печаль после соития». Нежность: между желанием и жалостью / М. Эпштейн // Проективный словарь философии. Новые понятия и термины / М. Эпштейн. – Режим доступа: http://topos.ru/article/2487

*Надійшла до редколегії 14.04.2010*

УДК 821.111–2.09

**С. Л. Рябовол**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

# ТРАДИЦІЯ ТА ЕКСПЕРИМЕНТ У ТЕАТРІ Г. ФІЛДІНГА: ЖАНРИ, ТЕМИ, ГЕРОЇ

**Здійснюється спроба представити особливості гармонійного поєднання театральних традицій та новаторських ідей у драматургічному спадку Г. Філдінга.**

*Ключові слова:* августіанство, драма, жанр, комедія звичаїв, Реставрація, фарс.

**Осуществляется попытка представить особенности гармоничного сочетания театральных традиций и новаторских идей в драматургическом наследии Г. Филдинга.**

*Ключевые слова:* августианство, драма, жанр, комедия нравов, Реставрация, фарс.

**The attempt to represent the harmonious fusion of theatrical traditions and innovations in H. Fielding's dramatic heritage is made.**

*Key words:* the Augustan age, drama, genre, comedy of manners, Restauration, farce.

Картина досліджень історії англійського театру не буде повною без ґрунтовного вивчення драматургічного досвіду Генрі Філдінга, який багато в чому випередив час. Його творам притаманне надзвичайне жанрове розмаїття: комедія звичаїв, драматична пародія, фарс, драматичний памфлет, баладна опера, які іноді набували нових форм у результаті авторської рефлексії та нерідко ставали частиною сміливого експерименту. На жаль, у вітчизняній науковій традиції цей бік літературної діяльності Філдінга не став предметом вичерпних досліджень, але в англомовній літературній критиці наполегливо підкреслюється вражаюча активність та плідність Філдінга-драматурга.

На початку своєї кар'єри молодий письменник орієнтувався на відомі зразки комедійної літератури, популярної в 20-ті роки XVIII століття в Англії. При детальному вивченні першої комедії «Кохання під різними масками» («Love in Several Masques», 1728) стає очевидним вплив світської комедії звичаїв та творів видатних майстрів – Конгріва та Ванбру. В цьому творі, як у типовій комедії Реставрації, дія обмежена рамками лондонського світу, п'єса переповнена любовними колізіями, фривольними ситуаціями, які дозволяють у повній мірі уявити звичаї англійського дворянства тієї пори.

Традиція попередньої епохи відчутна також і в побудові комедії: знаходимо обов'язкові п'ять актів із віршованим прологом та епілогом, значущі імена, але при цьому вона вирізняється сатиричною спрямованістю, в подальшому притаманною своєрідній манері автора. Наслідуючи попередників у формальному відношенні, Філдінг у створених ним діалогах більш чітко розставляє сатиричні акценти, його викриття мають політичний характер [6, с. 12].

У «Чепуруні з Темпля» («The Temple Beau», 1729) спостерігається більш чітке змалювання персонажів порівняно з першою комедією. Головний герой включається одночасно у дві опозиції: молодий Вайлдінг протиставляється своєму батькові, сільському дворянину, який наївно вважає, що його син вивчає право в Темплі, та молодому Педанту, шанувальнику логіки та філософії, завдяки чому образ набуває об'ємності [6, с. 14].

У комедіях звичаїв, створених майстром у 30-ті роки XVIII століття, складова соціальної сатири різко збільшується і підтвердженням цьому є п'єса «Політик з кофейні, або суддя в пастці» («The Coffee-House Politician; Rape Upon Rape; or, the Justice caught in his Own Trap», 1730), що в основному побудована за законами комедії звичаїв, але відрізняється сюжетно-композиційною ускладненістю. Існує визначення п'єси як міської комедії, фоном у якій виступають типові лондонські пейзажі [1, с. 137]. Рішення зробити центральною дійовою особою не купця –

© С. Л. Рябовол, 2010

містера Політика, а суддю, є цілком виправданим з точки зору суспільної моралі: негідник-суддя соціально більш небезпечний, оскільки є втіленням влади. Сквізем – не тільки крутій, він хабарник та здирник (ім'я його створене від дієслова to squeeze – вимагати, вижимати).

«Авторський фарс, або Лондонські розваги» («The Author's Farce and the Pleasures of the Town», 1730) в жанровому відношенні визначити досить складно, оскільки в ньому присутні елементи майже всіх «малих жанрів», у яких працював пізніше Філдінг, та найбільше уваги дослідники приділяють літературній та сценічній пародії, якою пронизана п'єса: в ній висміюються і роман (місіс Чтиво), і трагедія, і опера, і пантоміма [4, с. 21].

Найяскравіше ж виражена в ній пародія на «Герлотрамбо» – п'єсу, написану вчителем танців С. Джонсоном, яку ніхто з відвідувачів театру не розумів. Однак лондонці наполегливо відвідували виставу, безуспішно намагаючись зрозуміти, про що вона. Філдінг, на відміну від театральної публіки, сенсу в ній не шукав, а нещадно висміював та пародіював її [4, с. 21].

Філдінг приймав фарс не в старому вигляді, він його «виправляв», підлаштовуючи під звичаї своєї країни та своє століття. За словами Ю. Кагарлицького, письменник перетворив фарс на дещо подібне до «маленької комедії», але більш дієвої та смішної, ніж сентиментальна комедія [4, с. 23].

В «Авторському фарсі» знаходимо майстерне поєднання характерів та ситуацій. Місіс Манівуд, сварлива квартирна хазяйка бідного поета Лаклеса, не обмежується тільки цією роллю, в якийсь момент вона переконливо грає люблячу стару та підозріливу матір. Лаклес виступає в ролі невизнаного трагічного поета, який заперечує «малі жанри», а пізніше – як автор лялькової п'єси, яку він написав, виявляється, раніше трагедії. Наприкінці спектаклю він постає перед нами в образі «мамамуші», причому, на відміну від «Міщанина-шляхтича» Мольєра, така поява не має на меті розіграшу в рамках п'єси, хоча автор все-таки сміється над нестримною жагою публіки до неочікуваних поворотів та щасливих кінців [4, с. 21].

П'єса порушує естетичні питання – про межі ілюзорного світу та реальності, про природу драми та її використання при створенні драматичних творів, про створення метафор для вигаданої дійсності, про те, як реальність спотворюється звичаями, традиціями, умовностями, не піддаючись відтворенню. Але, на думку Дж. П. Хантера, специфікою постановки цих проблем є те, що Філдінг не звертається до них прямо, не вказує на них глядачеві, а враховує та обігрує стихію театральності, мотиви гри, рольової поведінки, маски, властивості, органічні поведінці людини на соціальній сцені [8, с. 107].

Коли Філдінг застосовує лялькову виставу, щоб спародіювати популярні тоді розваги, він намагається вказати, що естетичні смаки жителів міста мають неймовірно низький рівень. Але використання цього засобу можна пояснити й рішенням драматурга висміяти готовність глядача сприймати та високо оцінювати все, що диктується модою, без жодних спроб з'ясувати сенс того, що відбувається.

Дж. Річетті вважає, що мотив лялькового театру з'являється і в інших п'єсах Філдінга, в його есе та романах, і використовується для того, щоб вказати на можливість невидимого впливу на національну свідомість: «Філдінг постійно повертається до ідеї, що деякі люди також можуть бути ляльками, їхні руки керуються нитками, а тіла та розум зроблені з чогось менш одухотвореного, ніж плоть та кров. Він також часто повертається до сцен маскараду, популярної розваги його часу, а загалом до ідеї, що люди носять маски, чи то в буквальному чи переносному значенні» [12, с. 105].

У 1730 році Філдінг знову звертається до фарсової форми у двоактній п'єсі «Хлопчик-з-Пальчик» («Tom Thumb»), яка через деякий час виходить у новій редакції – «Трагедія трагедій, або життя та смерть Хлопчика-з-Пальчик Великого»

(«Tragedy of Tragedies; or, the Life and Death of Tom Thumb the Great») з доданим третім актом.

Невипадковим є псевдонім, яким Філдінг підписав комедію – Г. Скріблерус Секундус, який приводить нас до першого Скріблеруса, що дав назву свіфтівському гуртку. Вже вдруге (після поеми «Маскарад», яку було підписано «Лемюелем Гуллівером, поетом-лауреатом Ліліпутії») письменник викликав у читачів та глядачів свіфтівські асоціації. Новий твір виступає доказом можливості продуктивного поєднання соціальної сатири, близької Свіфту, та фарсової оболонки [6, с. 19].

У першому варіанті твору весело та дотепно була висміяна епігонська героїчна трагедія, новий поворот драматургічної діяльності дав Філдінгу можливість перетворити його на «гострий драматичний памфлет з очевидним політичним звучанням» [1, с. 136].

Автор вибирає два об'єкти насмішок у «Трагедії трагедій»: перший – «великі люди», тобто королі, полководці, державні діячі, другий – героїчні трагедії класицистичного зразка.

Особливістю «Трагедії трагедій» є пародійність від назви до останнього рядка, при цьому серед п'єс, відголоски яких знаходимо, – «Софонісба» Лі, «Кір Великий» Бенкса, «Завоювання Гренади» та «Все за кохання» Драйдена – популярні на початку XVIII століття трагедії, псевдопафос яких видавався сучасникам Філдінга анахронічним [6, с. 19].

В тому ж жанрі витримана й «Ковент-Гарденська трагедія» («Covent-Garden Tragedy», 1732), в якій також сильно виражене пародійне начало – Філдінг пародіює трагедію Філіпса «Мати, що страждає», що, в свою чергу, є адаптацією «Андромахи» Расіна.

У «Граб-стрітській опері» («The Grub-Street Opera», 1731), яка спочатку мала назву «Валійська опера», незважаючи на тривіальний оперетковий сюжет і на традиційну форму баладної опери (п'єси зі вставними піснями), меншою мірою зашифровані політичні викриття, висміювались і перший міністр, і весь урядовий кабінет. Однак М. Ірвін наполягає на тому, що, переробляючи свої п'єси по декілька разів та при цьому додаючи дидактики у кожен наступний варіант, Г. Філдінг робить виняток лише для цього твору [9, с. 31].

«Лотерея» («The Lottery», 1732), за різними оцінками, створена в жанрі «баладної опери» [6] або фарсу [4]. П'єса моносюжетна, сучасна, парадоксальна, тема її була звичною, сюжет невибагливим, а герої достатньо знайомі глядачеві: два шахраї, які підігрують один одному, дівчина з провінції, що мріє вийти заміж за багатого лорда. Але заслуга Філдінга в тому, що він, не відступаючи від традиції, надав твору більшої глибини та іронічності. Вічні герої-антагоністи комедії Реставрації – буржуа, головною справою в житті якого є накопичування, та аристократ-марнотратник, що мріє поправити свої справи за допомогою вигідного шлюбу, – виявилися у фарсі рідними братами [4, с. 27].

Лотерейна зала тут – не просто місце, де зручно зібрати героїв, щоб розплутати інтригу, це своєрідний символ суспільства, в якому людину звеличують не чесноти та заслуги, а сліпий випадок, везіння.

Слід зазначити, що крім комедіографів Реставрації та Джона Гея, на творчість Філдінга-драматурга значною мірою вплинули комедії Мольєра, які користувалися неабиякою популярністю в Європі, і Англія не була винятком. У 1732 році Філдінг написав п'єсу «Удаваний лікар, зцілення німої дами» («The Mock Doctor: or The Dumb Lady Cur'd»), в якій дуже легко простежується переробка мольєрівського «Лікаря мимоволі», але підхід Філдінга був принципово новим. Незважаючи на те, що на титульному аркуші Філдінг вказав: «Переробка комедії Мольєра» та кваліфікував свою роботу як переклад, він не намагається повністю копіювати французького класика, а вводить власні жарти та ряд оригінальних сцен (напри-

клад, сцена з доктором Геллебором). Найбільше ж відрізняються п'єси в жанровому відношенні, такі як «Удаваний лікар». На думку М. Г. Соколянського, це скоріше баладна опера, ніж класична комедія [6, с. 25].

У 1733 році Філдінг знову звертається до французької комедіографії, переробляючи п'єсу Реньяра «Несподіване повернення», що, в свою чергу, в основі мала сюжет Плавта. «Служниця-інтриганка» («The Intriguing Chambermaid», 1733) містить оригінальне рішення: традиційна роль слуги віддана жінці, що не було новаторством, але Філдінг надав характеру нового звучання [6, с. 30].

Однією з найбільш досліджених в історії літературної критики є п'єса «Дон Кіхот в Англії» («Don Quixote in England», 1734). У п'єсі образи Дон Кіхота та Санчо Панси залишилися такими, якими їх створив Сервантес, проте самостійне значення отримали картини англійської дійсності, в яку несподівано автор їх поміщає. Новизна та оригінальність задуму Філдінга полягає в тому, що він примусив доторкнутися до англійського середовища справжніх героїв роману Сервантеса в невикривленому вигляді. Художнє рішення зробити Дон Кіхота спостерігачем англійського життя XVIII століття було безумовно вдалим, оскільки дозволило Філдінгу висловити ряд суджень про дійсність відсторонено, підкресливши ті характерні ознаки, які могли викликати особливу увагу та здивування іноземця, що потрапив сюди з іншого століття [2, с. 125].

Саме в цій комедії, за висловом С. С. Мокульського, яскраво проявилися особливості таланту Філдінга: «Для його художньої манери характерне поєднання гротескових сцен та становищ із глибоким реалістичним змалюванням характерів. При цьому автор проявляє надзвичайне почуття міри: найбільш чудернацькі ситуації виявляються в нього природними та життєво виправданими» [3, с. 15].

У 1735 році Філдінг створив два «фарси про Люсі» – «Урок батькові, або Донька без удавання» («An Old Man Taught Wisdom; or, the Virgin Unmask'd»), який протримався на сцені до кінця століття, та «Міс Люсі в столиці» («Miss Lucy in Town»), що виявився менш вдалим. Донька багатого орендаря Люсі – спадкоємиця міс Пру з комедії В. Конгріва «Кохання за кохання» (1695), яка стала першою спробою створення «природної людини» в комедії. Вихована Люсі в повному незнанні життя, її натура не захищена розумом від спокус, вона здатна на будь-які вчинки. На противагу «природній людині» Люсі з'являються у п'єсі «часткові люди» – її залицяльники – аптекар, учитель танців, учитель співів, кухар.

Таких людей в Англії XVIII століття називали педантами. Слово це вийшло за рамки професій і набуло широкого змісту завдяки Дж. Аддісону, який у журналі «Глядач» у 1711 році присвятив цілий випуск освітленню особливостей цього феномену. Аддісон відносив до педантів тих, хто цілковито зосереджений на своїй професії і за її межами просто не може існувати [4, с. 32].

Філдінг виражає своє роздратування таким типом людей не лише в «Уроці батькові», а й у «Чепуруні з Темпля», виводячи на сцену цілу сім'ю педантів, які не розуміють одне одного, та в «Судді в пастці», де представлений старий купець, котрий настільки захоплюється політикою, що всі прості життєві справи починають здаватися йому не справжніми.

«Пасквін, драматична сатира на сучасність» («Pasquin, a Dramatic Satire on the Times», 1736) та «Історичний щорічник за 1736 рік» («The Historical Register for 1736», 1737) викликають у літературознавців низку труднощів у визначенні їх жанрової форми. В них наявні елементи і комедії звичаїв, і фарсу, і пародії, і баладної опери, але домінантою є політична сатира, що пронизує кожну драматичну фігуру, – не випадково Філдінг дав підзаголовок «Пасквіну» «Драматична сатира на сучасність». В дослідницькій літературі ці п'єси, як правило, називають сатирико-політичними комедіями або памфлетами [1, с. 159].

М. Г. Соколянський, аргументуючи своє рішення широким колом різновидів

драми, дає інше жанрове визначення – драматичний памфлет, наполягаючи, що цим творам притаманні всі ознаки цього жанру [6, с. 28].

Драматичному памфлету не властива жорстка структура, специфіку цього жанру найлегше простежити на рівні змісту. Драматичний памфлет має всі ознаки памфлету недраматичного: сатиричний колорит, актуальність, точний адресат сатири, політичний характер сатири. Додатковою особливістю драматичного памфлету є те, що він написаний для сценічного виконання.

Слово «пасквін» нині зникло з англійського повсякденного вжитку, але в Англії XVII – XVIII століть воно ще було загальновживаним, усім була відома історія його походження від італійського слова «пасквіно» часів пізнього Відродження. Згідно з легендою, переданою Кастельветро, Пасквіном був названий безформний торс понівеченої античної статуї, знайденої під бруківкою однієї з римських вулиць у тому місці, де колись стояла майстерня Пасквіно, кравця. Пасквіно вважався першокласним дотепником й ім'я його перейшло на мармур, виставлений на площі. З цього часу стало традицією прикріплювати до статуї епіграми та створювати своєрідні «сперечання» між ним та іншою античною статуєю, Марфоріо, що розташовувалась неподалік. Таким чином, слово «Пасквін» стало визначати дотепника-сатирика чи памфлетиста [1, с. 161].

У своєму «Пасквіні» Філдінг використав ту форму драматургічної сатири, до якої звертався й раніше, але тепер він доводив її до високого ступеня досконалості. Повна назва п'єси: «Пасквін. Драматична сатира на наш час», що являє собою репетицію двох п'єс – комедії під назвою «Вибори» та трагедії під назвою «Життя та смерть Здорового глузду». Отже, тут відтворюється «сцена в сцені», «п'єса в п'єсі», що надає змогу драматургові висміяти одночасно і п'єсу, і глядачів, які спостерігають за її виконанням.

Подвійний об'єкт сатиричного висміювання дозволяє одночасно користуватися всіма відтінками іронії та прямого знущання, театральна партія непомітно переходила в політичний фарс, трагедія викликала сміх завдяки невігластву її поціновувачів, представлених тут же, все разом оберталося таким блазнюванням, що не могло не зачіпати за живе будь-кого зі справжніх глядачів спектаклю, які були вимушені слідкувати і за собою, і за вигаданими глядачами, що пародіювали їх самих, і за дією п'єси, яка розгорталася, і перед тими й іншими водночас [1, с. 162].

По суті цей сценічний прийом не був новим, ним з успіхом користувалися англійські драматурги до Філдінга – Бомонт, Флетчер, Вільєрс. Але ніхто з попередників не досяг тієї комічної сили, яку вдалося досягти Філдінгу в «Пасквіні» та «Історичному щорічнику», не наблизився до неї й Шерідан зі своїм фарсом «Критик», де той же сценічний прийом репетиції застосовується з метою висміювання самовпевнених театральних знавців.

«Пасквін» – перш за все політична сатира, але вона підіймає на сміх і театр, і його глядачів, і все англійське суспільство в цілому. Якщо в передвиборних сценах «Дон Кіхота в Англії» мова йшла переважно про хабарництво, то в першій частині «Пасквіна» перед глядачем у вичерпних деталях постає механізм передвиборної агітації.

Комедія справді багато в чому схожа на «Дон Кіхота в Англії», а трагічний бурлеск своїми зображувальними засобами близький до «Хлопчика-з-Пальчик» та «Авторського фарсу» (перш за все це стосується образу Королеви Невігластво), проте з'являється і нова якість: незрима присутність автора. До цього Філдінг був безпристрасним та проникливим спостерігачем людської комедії, а тепер він додає «гострокритичного» ставлення, надаючи дошкульності [5, с. 49].

У «Пасквіні» Філдінг протиставляє Шекспіра розважальному театру, а у фарсі «Дік, що летить сторчака» висміюються любителі викидати цілі акти із шекспірівських трагедій. Таким чином, Філдінг захищав справжнього Шекспіра, він був

принциповим противником змінювання п'єс англійського класика на догоду смакам театральних діячів та тієї частини глядачів, які виявляли надмірне прихилення до класицистичної драматургії.

Хоча заслуги Філдінга у становленні нового літературно-критичного сприйняття Шекспіра мало досліджені, все ж багато хто з видатних письменників та літературознавців ставили поруч у своїх судженнях Філдінга та Шекспіра. Серед них були Шиллер, Гете, Гоголь, Джордж Еліот та Б. Шоу [7].

«Історичний щорічник за 1736 рік» безпосередньо прилягає до «Пасквіна», оскільки його теж називають політичною сатирою, написаною також у формі театральної пародії. Як і в «Пасквіні», дія відбувається в театрі під час репетиції п'єси, про яку навіть актори, що беруть у ній участь, не можуть сказати, трагедія це чи комедія. Саме таке двоїсте відчуття Філдінг і намагається передати своєму глядачеві, задумавши зобразити в наочних образах один типовий рік англійського політичного життя.

В Англії того часу видавалися щорічники, в яких у доступній формі подавався огляд різноманітних подій суспільного та приватного життя за минулий рік. Такі щорічники вирізнялися відсутністю змістовності та політичною безпринципністю – тими якостями, які Філдінг прагнув особливо підкреслити, наслідуючи їх у назві.

Суперечки у літературній критиці викликає переклад назви п'єси: в багатьох джерелах зустрічаємо «Історичний календар за 1736 рік». М. П. Алєксєєв наполягає на правомірності використання слова «щорічник», протиставляючи англійські слова «register» та «calendar» та підкреслюючи, що «register» означає реєстр, перелік, звіт про що завгодно, розташований у певному порядку, що і мав на увазі письменник, спираючись на традицію саме того часу випускати щорічники певного типу [1, с. 165].

«Історичний щорічник за 1736 рік» та «Пасквін» вирізняються своєрідною побудовою: написані вони як «п'єси-репетиції» («rehearsal plays»), жанровий різновид, що став широко використовуватися після комедії герцога Бекінгема «Репетиція» («The Rehearsal», 1671). Важливою рисою таких п'єс є їх двоплановість: один план – самі п'єси, репетиція яких проводиться, другий, інтермедійний , – розмови драматургів, критиків, акторів, що містять найбільш важливий коментар. Унаслідок існування двох планів, за словами М. Г. Соколянського, глядачі переживають «ефект відсторонення» та не надто серйозно сприймають «сцени в сцені» [6, с. 33].

П. Льюїс вказує на наявність елементів бурлеску у більшості п'єс Філдінга, підкреслюючи, що художній прийом «п'єса в п'єсі» є важливою рисою багатьох сатиричних бурлесків. Дослідник називає найбільш яскравим зразком «Дік, що летить сторчака» («Tumble-Down Dick») (1736), в якому травестійна історія про Фаетона водночас є сатиричною пародією на популярну тоді пантоміму Дж. Річа «Падіння Фаетона» та театральною постановкою міфу [10, с. 5].

«Освистана Евридика, або Слово до мудреця» («Euridice Hiss'd, or A Word to the Wise», 1737) стала ще одним фарсом, який всі одразу ж зрозуміли як гострий політичний памфлет, спрямований проти всемогутнього міністра Р. Волпола, але на цей раз жорстка іронія була прихована глибше. Філдінг надав своєму твору подвійного сенсу: він знущався над Волполом і в той же час намагався створити видимість того, що сміється над самим собою. Справа в тому, що ще в лютому того року він поставив на сцені нещодавно написану ним дотепну та веселу п'єсу «Евридика, або диявол під черевиком» («Euridice, or the Devil Henpecked», 1737), в якій пародійно навиворіт використав античний міф про Орфея та Евридику, поданий у «Метаморфозах» Овідія. Епоха Відродження повернула цей міф до життя, надавши йому життєстверджувального змісту, а пізніше він був незліченну кількість разів повторений у європейському мистецтві [5, с. 53].

Фарс Філдінга висміював дві подружні пари: володарів підземного світу Плутона та Прозерпіну, які постійно сперечаються, та Орфея з Евридикою. В п'єсі спроби Орфея повернути Евридику з царства тіней закінчуються невдачею через те, що вона вибирає перебування в пеклі, а не повернення до подружнього життя на землі. Незважаючи на насиченість п'єси злободенними натяками, що не полишали у спокої ні лондонське суспільство, ні англійський парламент, вона провалилася ще на першому показі.

«Освистана Евридика», на перший погляд, і має на увазі неуспіх п'єси-попередниці. Використовуючи улюблений прийом показувати на сцені театральну репетицію, Філдінг зобразив марні намагання театрального директора Піллейджа досягти успіху «Евридики» перед публікою. У такий спосіб Філдінг неначе висміював і свою власну невдачу як драматурга.

Насправді ж під іменем театрального директора Піллейджа слід було розуміти Волпола, а під створеним ним фарсом – дуже непопулярний закон про акциз, який прем'єр-міністр за допомогою парламенту прагнув у будь-який спосіб нав'язати країні [5, с. 52].

Дж. П. Хантер, зауважує, що наприкінці драматургічної діяльності у творах Філдінга відчувається напруження, яке вказує на незадоволення жанром, використання прийому репетиції в останніх п'яти п'єсах дає змогу говорити про те, що він почав замислюватися над перевагами інших жанрів: «Він, здається, опирається драматичному методу та рухається в напрямку форм, які могли б краще пристосувати надзвичайний ступінь художньої самосвідомості в двох її найголовніших проявах – зацікавленість процесом створення та природою відгуку. Відхід Філдінга від театру був примусовим, але вигнання було щасливим, визволивши його від стосунків та відданості, які завжди були в певному сенсі йому не до душі» [8, с. 122].

Відомому драматичному письменнику було лише тридцять років, коли він був вимушений, за влучним виразом Б. Шоу, «залишити цех Мольєра та Аристофана і перейти в цех Сервантеса» через прийнятий закон про театральну цензуру. Твори Філдінга-романіста безумовно були збагачені попередніми здобутками [11].

Г. Філдінг, увібравши досвід попередників (Р. Стіла, Дж. Гея, Ж.-Б. Мольєра), полемізуючи з творами сучасників, осмисливши надбання драматургії та створивши власні експериментальні жанрові форми, представивши теми, сюжети, персонажів, які вказували на суттєву долю новаторства письменника, своєю творчістю надзвичайно вплинув на розвиток драматургічної традиції в Англії та драматургії загалом. Він завоював право називатися не тільки видатним демократом, гуманістом, просвітителем, романістом, а й поетом-сатириком, публіцистом, драматургом. Завдяки його майстерності, створеним ним шедеврам, сьогодні можна говорити про недооцінені, але важливі досягнення Філдінга-драматурга, на які пізніше опиралися європейські письменники.

**Бібліографічні посилання**

1. *Алексеев М. П.* Сатирический театр Филдинга / М. П. Алексеев // Английская литература: очерки и исследования / М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1991. – 460 с.

2. *Михальская Н. П.* История английской литературы / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М. : Академия, 1998. – 510 с.

3. *Мокульский С. С.* Генри Филдинг – великий английский просветитель / С. С. Мокульский // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. / Г. Филдинг. – Т. 1. – М. : Гослитиздат, 1954. – 755 с.

4. *Кагарлицкий Ю.* Предисловие / Ю. Кагарлицкий // Филдинг Г. Фарсы / Г. Филдинг. – М. : Искусство, 1980. – 359 с.

5. *Роджерс П.* Генри Филдинг. Биография / П. Роджерс ; [ пер. с англ. В. Харитонова]. – М. : Радуга, 1984. – 208 с.

6. *Соколянский М. Г.* Творчество Генри Филдинга / М. Г. Соколянский. – К. : Вища шк., 1975. – 174 с.

7. *Fielding Henry.* A critical anthology / [ed. by C. Rawson]. – L. : Penguin, 1973. –166 p.

8. *Hunter J. P.* Fielding's Reflexive Plays and the Rhetoric of Discovery / J. P. Hunter // Modern Critical Views. Henry Fielding / [ed. by H. Bloom]. – N.- Y. : Chelsea House, 1987. – P. 97–129.

9. *Irwin M.* Henry Fielding. The Tentative Realist / M. Irwin. – Oxford : Clarendon press, 1967. – 147 p.

10. *Lewis P.* Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition / P. Lewis. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1987. – 206 p.

11. *Lockwood T.* Fielding from Stage to Page / T. Lockwood // Henry Fielding: Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate / [ed. by C. Rawson]. – Newark : Univ. of Delaware, 2008. – P. 21–39.

12. *Richetti J. J.* Fielding and the Novel at Mid-Century / J. J. Richetti // The Columbia History of the British Novel / [ed. by J. J. Richetti]. – N.- Y. : Columbia UP, 1994.

*Надійшла до колегії 15.03.2010*

УДК 821.111–312.7.09

**Г. С. Черкасова**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

## ЖАНРОВА КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ СЕМЮЕЛА РІЧАРДСОНА: ВЕРСІЇ ДОСЛІДНИКІВ

**Аналізуються особливості версії жанру «епістолярного роману» С. Річардсона та його становлення. Розглядаються різні підходи вчених до наукового обґрунтування новаторства цього піджанру в творчості англійського романіста.**

*Ключові слова:* жанр, епістолярний роман, інтерпретація, модерністська проза, стилістична манера.

**Анализируются особенности версии жанра «эпистолярного романа» С. Ричардсона и его становление. Рассматриваются разные подходы ученых к научному обоснованию новаторства этого поджанра в творчестве английского романиста.**

*Ключевые слова:* жанр, эпистолярный роман, интерпретация, модернистская проза, стилистическая манера.

**The features of the genre of «epistolary novel» of Samuel Richardson and its formation are analyzed. Different approaches to scientific substantiation of innovation of subgenre in literary works of the English novelist are considered.**

*Key words:* genre, epistolary novel, interpretation, modernist prose, stylistic manner.

Романи Семюела Річардсона – класична стадія становлення жанру роману, що дала в англійській літературі XVIII століття рухомий спектр оригінальних форм. Ці форми випередили художні відкриття, які стали резонансними не тільки у наступні століття, що оцінили письменника як предтечу модерністської психологічної прози. Навколо імені Річардсона, як і його найближчого суперника Генрі Філдінга, до сьогодні зберігається напружена дискусійна атмосфера, відмічена пошуком нових шляхів інтерпретації класичного доробку. Постмодерністська ситуація в культурі привела до модернізації сучасної парадигми, яка відкрила плодючість металінгвістики феміністського літературознавства. З позицій цього методу Річардсон оцінюється як домінантний романіст, що відкрив у власній літературній практиці прийоми та форми трансформації англійської прози XIII століття, виходячи з традиції жіночого письма.

Серед тих питань, що в той чи інший час опинялися у полі зору дослідників, важливим є означення жанру творів англійського письменника, а особливо його новаторські здобутки. Під жанром ми розуміємо «повторювану в багатьох творах

©Г. С. Черкасова, 2010

протягом історії розвитку літератури єдність композиційної структури, зумовлюваної своєрідністю відображуваних явищ дійсності та характером ставлення до них художника» [1]. Роман досліджує людську природу у процесі росту самосвідомості героя. Перші романи дають нам зразки близьких та зрозумілих людей, взятих із знайомого кожному середовища, кожен крок яких невідомий, а досвід унікальний. Саме розкриття внутрішнього світу звичайних людей, а не зображення незвичайних героїв, що їдуть на край світу по пригоди, відсутність запозичень сюжетних мотивів із легенд та міфології, є однією із рис новаторства С. Річардсона.

Якщо в 60-ті роки XX століття основна увага приділялася питанням композиції та техніки оповіді, то в працях дослідників наступного десятиліття частіше ставляться проблеми жанру та стилістичної своєрідності окремих творів, генетичного зв'язку між романом та літературними жанрами, що хронологічно передували йому, по-новому освітлюються теоретичні погляди романістів на природу жанру.

XVIII століття у роботах дослідників вважається періодом зародження жанру роману в сучасному його розумінні, ім'я Семюела Річардсона фігурує серед перших романістів. Ф. Свінкертон у своєму дослідженні історії становлення жанру стверджує, що форма роману не дуже сильно змінилася від часів Річардсона, який, можна сказати, створив його таким, яким ми знаємо його тепер [21, с. 7–9].

У книзі «Від епосу до роману» Т. Мареска прослідковує, як в англійській літературі роман витісняє епічну поему (epic poem) – провідний літературний жанр XVII століття [16].

Найпоширенішими жанрами XVIII століття були комедія звичаїв та героїчна драма. Специфіка індивідуальної жанрової форми романів С. Річардсона, як зазначає Т. Строганова, полягає у включенні пасторальних мотивів у «Памелі», елементів героїчної драми та комедії звичаїв у «Кларисі». Крім того, у романах письменника спостерігається сполучення сучасних йому та попередніх стилів побутового та інших шарів розмовно-письмової літературної мови, іноді представлених у гумористичному та пародійному ключах [5, с. 68]. Любовно-психологічний та побутовий роман Річардсона (жанр абсолютно новий) набуває риси соціального роману [4, с. 53].

Ф. Р. Карл, автор «Путівника по англійському роману XVIII століття», заперечує думку тих істориків літератури, які називають Дефо першим англійським романістом, ігноруючи досвід його безпосередніх попередників: Мері Менлі, Елізи Хейвуд, Артура Блекмура, Мері Дейвіс, чиї твори характерні саме для ранньої стадії розвитку англійського роману тієї епохи. На думку дослідника, заключний етап розвитку представлений пізнім готичним романом («Франкенштейн або сучасний Прометей» Мері Шеллі, «Мельмот-блукалець» Ч. Р. Метьюріна) [12]. Серед традиційних жанрів англійської літератури принциповою особливістю жанру роману (novel) Ф. Карл вважає характер відображення реальності. Під час розгляду епістолярної оповіді у творчості Річардсона виявляє драматичний характер методу «потоку листів». Літературознавець трактує «Кларису» в символічно-міфологічному ключі [там само].

У книзі Д. Л. Болла «Теорія прози Семюела Річардсона» міститься систематичний виклад суджень письменника про художню прозу, відібраних з його передмов до романів та листів. Річардсон уважав, що твір принесе більшу моральну користь, якщо поєднає в собі повчальність та цікавість. Дослідник виводить теоретичні основи поетики романіста з його книг, при цьому він пропонує каталог оповідальних методів та прийомів, які використовує Річардсон. Так, в епістолярній манері письменника з часом відбувається еволюція, на що звертає увагу Д. Л. Болл. Вона виражається зміною числа кореспондентів, варіацій обсягу аркуша, з'являються зноски. Відбуваються зміни і в системі персонажів. Змінюється кількість головних героїв, від роману до роману підвищується соціальний стан

протагоніста, еволюціонують також способи зображення характерів, що включають в себе аналіз та самоаналіз героїв [6].

К. Зикова називає Річардсона творцем жанру епістолярного роману й водночас неперевершеним майстром цього жанру [3]. Р. Дей звертає увагу на те, що до Семюела Річардсона романісти вводили у свої твори листи героїв, але ніколи не будували всю оповідь у формі листування. Після нього романісти, які зверталися до цього жанру, використовували листи переважно як художній спосіб оповіді, аналогічний іншим способам (від автора, від особи героя та ін.) [8].

Першою самостійною роботою Річардсона став письмовник – збірка листів для різних життєвих випадків. Орієнтуючись на потреби своїх читачів, письменник вирішив надати приклади соціально спрямованих листів у конкретних побутових ситуаціях. Такий вид літературної діяльності використовувався і раніше, автори письмовників намагалися відтворити манеру поведінки, побут та особливості мови різних верств населення. Вихований у пуританській сім'ї, письменник вирішив доповнити письмовник повчаннями, наведенням прикладів достойної та недостойної поведінки. Дослідник творчості англійського романіста доводить, що моральні правила у письмовнику Річардсона повністю запозичені з conduct-books, популярного в XVII – XVIII століттях жанру повчальної літератури, що входив до традиційного переліку книг, які читалися в пуританських сім'ях [11]. При цьому письменник іноді погоджувався, що традиційні поради щодо поведінки у conduct-books у конкретних життєвих ситуаціях неприйнятні для героя, тому іноді вони відкидалися, і героям самим доводилося приймати рішення щодо правильності тих чи інших рішень, керуючись лише власними уявленнями про мораль, про обов'язок перед сім'єю та Богом.

Лист як побутовий документ містить у собі моменти осмислення, впорядкування, структурування життєвого досвіду людини, які він здійснює щоденно, у потоці власного існування. У XVIII столітті особисте листування мало дуже велике значення, а особливо для Річардсона. Це пояснюється походженням письменника – син столяра, що став учнем друкаря і згодом сам став власником друкарні, часто читав та писав листи родичам знайомих людей, які були неписьменними. Для свого часу англійський письменник зробив добру кар'єру, проте він усвідомлював, що слабке знайомство з давніми мовами, грецькою та римською класикою невигідно відрізняло його від інших романістів, в тому числі його головного опонента Генрі Філдінга. Саме близькість людських переживань та почуттів вплинула на стильову манеру письма Річардсона.

Звернення англійського романіста до побутового дружнього листа (familiar letter) для розкриття характеру героя й моделей його поведінки та виникнення нового жанру роману в листах було пов'язане з розвиненою епістолярною культурою освіченого суспільства. Проте той тип письма, який культивувався у листуванні Річардсона та його друзів, відрізнявся за своєю тематикою й стилістикою від загальноприйнятих епістолярних норм XVIII століття, які багато в чому склалися під впливом листів мадам де Севіньє, що цінувався лордом Честерфілдом, Томасом Греєм, Фанні Берні, Горацію Уолполом та ін. Такі листи були близькими до невимушеної дружньої салонної бесіди, що легко переходить від побутових дрібниць до серйозних проблем політики та мистецтва. Таким чином, вони відрізнялися від стильової манери листів Річардсона, який був спадкоємцем та виразником зовсім іншої культурної традиції. К. Зикова наводить факти, що свідчать про поступову втрату пуританською культурою своєї замкнутості, становлення її як частини загальнонаціональної культури, розчинення у ній та збагачення нею. Річардсон був одним із тих письменників, хто переформулював пуританські духовні цінності на мову загальнонаціональної культури, саме тому його романи мали шанувальників у всіх верствах населення [3].

Літературознавець Ц. Вольф у своєму дослідженні зазначає, що зі зміною соціального статусу, фінансових можливостей, способу життя та культурних потреб представників третього стану пуританська модель особистості переживала на початку XVIII століття кризу: їй необхідно було у нових умовах переформулювати свої життєві та культурні цінності, створити нові соціальні та моральні орієнтири, виробити нові моделі поведінки. На думку Ц. Вольф, романи Річардсона виконували саме ці функції [22].

Дидактичність творів письменника супроводжувалася прагненням автора показати, що зображення повсякдення простих людей може бути таким же захоплюючим, як романи пригод, що ставали популярними в той час. Річардсон доводив, що не треба їхати за океани, в інші країни та незаселені острови, аби бути свідком надзвичайних подій, що можуть тримати у напрузі читача.

Дж. Річетті, розглядаючи романи Річардсона у жанровому відношенні, стверджує, що вони стали продовженням і розвитком малої традиції любовного роману, який створювався в 10–20-ті роки XVIII століття жінками-літераторами: Пенелопою Обін, Джейн Баркер, Мері Дейвіс, Елізою Хейвуд. Ці автори орієнтувалися на традицію французького психологічного роману кінця XVII століття, але їхні твори за художніми результатами поступалися цим зразкам. Розроблялися два варіанти сюжету: історія спокушеної та покинутої дівчини, в центрі якої були душевні переживання героїні, та історія залицяння та одруження, де переважали соціальні проблеми [19]. Ці романи відрізнялися слабкою соціальною характеристикою персонажів, високим риторичним стилем, недостатньо розробленою композицією. Вони часто використовували листи героїв, але завжди за рахунок уповільнення дії, а твір, який повністю складався з листів, ставав безсюжетним і вже не міг уважатися романом. Значення цих творів полягало у тому, що вони вводили в літературу зображення внутрішнього світу жінок, жіночого погляду на світ. Саме цей матеріал був надзвичайно необхідний для подальшого розвитку роману як жанру [3].

Основна внутрішня тема англійського роману XVIII століття, а саме тема самовизначення особистості, є провідною у Річардсона в його романах – «Памелі» і «Кларисі». Відстояти свою особисту моральну незалежність головна мета Памели та Клариси. Соціально історичне значення цих творів Річардсона багато в чому визначається тим драматизмом, з яким розкривається у них конфлікт між суспільством та особистістю, яка бореться за свою незалежність та свободу.

Важливим принципом для письменника було дотримання правдоподібності опису сучасного життя. Цей принцип великою мірою визначив стильові пошуки Річардсона, в тому числі вибір епістолярної форми.

Річардсон здійснив доволі сміливий крок, написавши твір про жінку. Він першим серйозно звернувся до теми, яку раніше явно недооцінювали, у чому В. Сейл бачить новаторство його як романіста [20, с. 42].

Епістолярний стиль має особливість відображати почуття та думки героя у їх прямій послідовності. Персонажі романів Річардсона постійно зайняті написанням листів, викладом своїх переживань на папір, на що неодноразово звертають увагу дослідники, сумніваючись у тому, що проста служниця могла б приділяти цьому заняттю стільки уваги, крім основних обов'язків. Таку манеру письма Семюел Річардсон називав «writing to the moment», вважаючи найбільш прийнятною для розкриття духовного світу героя. Листи Памели описують усі події, що трапляються у її житті день за днем, причому дуже детально. Повне відображення подій у листах, що супроводжується роздумами героїні з їх приводу, зближується зі стилістикою написання щоденника, на що звертають увагу дослідниці К. Зикова та Ц. Вольф. Такий щоденник характерний для пуританської традиції, він мав на меті осмислення вчинків людини та був близький до сповіді.

Роман Річардсона запозичив основні прийоми психологічної інтроспекції пуританського щоденника: детальний, надмірно конкретний опис сирого життєвого матеріалу та його наступне осмислення у строгих категоріях релігійної моралі. Увівши релігійно-психологічну проблематику разом з елементами щоденникового самоаналізу до любовного роману, Річардсон замінив його наївний, поверховий дидактизм на зображення реального процесу самосвідомості особистості та цілеспрямованого вибору нею окремих моделей поведінки, що вперше зробило англійський любовний роман явищем художньо значущим та загально цікавим [3, с. 136].

Поняття сентименталістських чеснот та недоліків, сфера почуттів та емоційних станів займають головні позиції в творах письменника, який вивчає складні механізми людських стосунків. Слід пам'ятати, що Семюел Річардсон як представник епохи Просвітництва наголошував на необхідності підпорядковувати пристрасті розуму. Він стримано ставився до проявів людської природи, що було викликано впливом пуританської ідеології. Т. Строганова зазначає, що письменник відповідально сприймав свою роль вчителя та борця за чистоту моралі, а його твори нерідко перетворюються на трактати про релігійно-моральне виховання людства. У своїй основі твори Річардсона спираються на ставлення до життя як до випробування, в якому перевіряється вміння долати всі перешкоди на шляху до добра [5, с. 23].

Релігійні християнські мотиви мають велике значення для романіста. «Клариса» є християнською трагедією, а Річардсон – християнським письменником, адже він одним із перших розглядав духовне життя героїв. Його персонажі розмірковують про гріх та совість, справедливість, добро, доброчесність, життя та смерть, неодноразово зустрічаємо цитати з Ветхого та Нового Завіту.

Такі ознаки як простота оповіді, весела невимушеність, де оспівується сільське життя та люди, на думку М. Дуді, авторитетної дослідниці творчості Семюела Річардсона, зближують жанр «Памели» з жанром пасторальної комедії [9, с. 36].

Багато літературних критиків підтверджують спорідненість «Кларисси» з драмою та трагедією (Фідлер, Кінкед-Вікс, Кратч, МакКіллоп). Проте вже з цього приводу виникають певні дискусії. Так, високо оцінюючи новаторство англійського письменника, літературознавець М. Кінкед-Вікс у своєму дослідженні пише, що Річардсон став винахідником драматичного роману [13, с. 21]. В той же час, на думку Е. МакКіллопа, Річардсон не зміг досягти достатньо високої концентрації конфлікту для того, щоб «Кларису» можна було називати великою трагедією [17, с. 77].

Ряд дослідників відмічають зближення романів Річардсона з театром (Кінкед-Вікс, МакКіллоп, Дуді, Т. Строганова). Т. Строганова наголошує на тому, що у зв'язку з тісним переплетенням трагедійних мотивів та емоційно-чуттєвих переживань у письменника, ми можемо розглядати його романи як зразки сентиментальної драми [5, с. 63]. Іноді персонажі поводяться як актори, їхні почуття можуть навіть мати гіперболізовану виразність, що деякими літераторами розцінюється як штучність та неприродність. І. Конігсберг у роботі «Семюел Річардсон та драматичний роман» пише, що Річардсону належить провідна роль у використанні елементів драми в романі [14].

Одним із найважливіших досягнень письменника стала нова епістолярна техніка оповіді у рамках романного жанру, та «після того, як спосіб викладення в листах був забутий, роман уже не досягав подібної точності та прямоти у вираженні думки, доки не був вигаданий потік свідомості» [10, с. 41]. Мистецтво Семюела Річардсона характеризується терплячим та докладним дослідженням мотивів поведінки, що дозволяє вважати його родоначальником психологічного роману [18].

Аналізуючи історію розвитку епістолярної літератури до С. Річардсона, Р. Дей доходить висновку, що вона розвивалась стрибкоподібно, і процес досяг свого розквіту у творах письменника [8].

Більшість літературознавців визнають Річардсона новатором у жанрі епістолярного роману, однак така форма вже існувала в літературі до англійського письменника, але вона була піднята ним на новий рівень. Починаючи з листування Абеляра та Елоїзи (XII століття) листи часто ставали відомими широкому колу читачів та мали величезний успіх. Нерідко вони ставали прикладом вишуканого літературного стилю, як листи мадам де Севіньє у Франції, а іноді перетворювалися на політичні памфлети та філософські трактати («Листи темних людей» в Німеччині XVI ст., «Листи до Сирени» Толанда»), іноді вони включалися до романів («Евфуес» Лілі, 1580). Проте тільки Річардсон завершено створив епістолярний роман, який став популярним жанром у XVIII столітті, прикладом якого стали «Нова Елоїза» Руссо та «Страждання юного Вертера» Гете. Річардсон використовував можливості саморозкриття характерів та різної оцінки одних і тих самих явищ, які відкрив цей жанр. Він намагається урізноманітнити стиль листів залежно від характеру і соціального стану їх авторів. Однак у цілому епістолярний роман Річардсона ще не повністю завершений. Він розтягнутий, деякі події зображуються дуже багато разів, хоча це й уходило в завдання автора [4].

Епістолярні романи Річардсона, що досліджують душевний світ особистості, знаменують собою народження жанру психологічного роману.

Усі три твори Річардсона належать до жанру епістолярного роману та написані в традиціях удаваної документальності: бажаючи надати своїм романам характеру найбільшої правдоподібності, автор прагне показати їх як справжнє листування реальних людей. Епістолярний жанр найбільш адекватно відповідав творчим прагненням романіста і набув у нього незвичайної різносторонності та гнучкості. Роман у листах дозволяв йому передати найтонші відтінки почуттів та думок героїв, їх миттєві переживання, відтворити у гостро драматичній формі зіткнення суперечливих поглядів, інтересів та пристрастей. Деякі дослідники не поділяють загальної думки про приналежність Річардсона до сентименталізму, спираючись на те, що письменник незмінно закликає підкорювати пристрасті розуму.

Останній роман Річардсона, на відмінну від «Памели» та «Клариси», побудований не на гостро драматичному конфлікті між двома центральними героями, а як зображення життя цілого суспільного середовища, достатньо великого кола персонажів, чиї життєві проблеми та долі однаково цікаві для читача. Мотиви цінності сімейних зв'язків особливо важливі у романі. У цьому творі письменник прагне створити ідеальний образ чоловіка, джентльмена, ідеал якого змінювався на рубежі XVII – XVIII століть, коли освічений розум та високі моральні якості слугують суспільному благу, а в понятті «virtue» значення «доблесті», «мужності» поступалось значенню «моральної досконалості» [3, с. 148]. Створивши образ сера Чарльза, Річардсон довів до логічного кінця основну тенденцію своєї творчості, здійснив в ідеальному варіанті завдання перекладу духовного досвіду пуританина на мову світської культури епохи Просвітництва.

Проте ця особливість творчої манери письменника дуже часто підлягала критиці. Так, Філдінг уже в анонімній «Апології життя місіс Шамели Ендрюс» (1741) проголосив річардсонівську проповідь розсудливого стримування та самообмеження лицемірною. У «Пригодах Джозефа Ендрюса», де Філдінг комічно пародіює сюжет «Памели», річардсонівська героїня фігурує як самовдоволена та лицемірна ханжа, в той час коли письменник відкрито висловлював своє захоплення «Кларисою» [4].

Незважаючи на ряд недоліків, зазначених уже сучасниками письменника (особливо Філдінгом), твори Річардсона справили значний вплив на літературу другої

половини XVIII століття. Відомо про особливу популярність творів романіста серед усіх верств населення, у чому вже можна вбачати ознаки масової літератури, яка набула поширення у XX столітті. Нею зачитувалися літератори та громадські діячі, світські дами, священики та селяни. Ця популярність поширилася і у Росії, відголоски чого знаходимо у «Євгенії Онегіні». Романи Річардсона високо цінували у Франції, а особливо Дідро та Руссо. Перу першого з них належить «Похвала Річардсону». Значення річардсонівського роману для європейської літератури відмічав Бальзак.

Роль англійського письменника як одного з перших творців роману нового часу не можна не визнати величезною. Саме тому, що Річардсон дав потужний поштовх поступальному руху європейського психологічного роману, Пушкін міг дозволити собі так зневажливо характеризувати Кларису, як «нудну дурепу» [2, с. 156]. Проте російський поет недарма настільки часто посилається на «Славні романи» Річардсона: для Тетяни автор «Клариси» був одним із «улюблених письменників».

Потік вражень, подробиць, документацій у Річардсона – свого роду embarras de richesses «початкового накопичення», що відбувається у період становлення жанру роману, можливості та потреби якого ще не зовсім визначені та усвідомлені самим художником. Не тільки в «Памелі» та «Грандісоні», й навіть у «Кларисі» є багато зайвого для пізнішого вибагливого ока; але письменник не наважувався нічим пожертвувати, щоб не зашкодити цілісності та життєвій достовірності картини життя, яку створював. В «Улліссі», навпаки, саме руйнація цієї цілісності, проголошення відносності та ненадійності всіх уявлень про життя складають мету художника. Не можна не відчути упередженості, з якою деякі літературознавці прагнуть віднести Річардсона до екзистенціалістської течії, приписуючи йому уявлення про «двозначності» або «амбівалентності» буття і т. д. [2, с. 170]. Психоаналіз за Фрейдом також слугує (за Фідлером) способу зближення Річардсона з модернізмом [10].

Останнім часом дослідники літератури все більше і більше тяжіють до спроб віднайти модерністські риси у творчості С. Річардсона. Так, Уотт відмічає, що трактування проблеми статі в «Коханці леді Чаттерлі» Д. Г. Лоренса продовжує тему, розпочату «Памелою» [23, с. 185], а в «Улліссі» Джойса знаходить «духовного родича» самого Річардсона, а саме Леопольда Блума. Інший дослідник, Бріссенден, у стильовій палітрі англійського романіста знаходить спільні риси з творчістю Достоєвського, Кафки, Пруста, Джойса і Фолкнера [7, с. 30].

Зовнішні риси творів Семюела Річардсона набирають форми щоденника, мемуарів, письмовника, епістолярного та соціально-психологічного роману. З іншого боку, ми маємо також удивлятися у внутрішню форму романістики. Особливості жанру роману англійського письменника вказують на його модерністські риси. Так, відмічаємо, що автор ховається, ламає сюжетну лінію та лінеарність, натомість важливими опиняються темпоральність, хронотоп та фабула, багатоголосся точок зору, драматизація сюжету.

Відродження Річардсона намітилося в Англії та США у середині XX століття, і, на думку дослідниці А. Єлістратової, мотивується не стільки не визнанням у ньому письменника-класика, предтечі реалістичного психологічного роману, скільки спробами віднайти в його творчості першого модерніста, який з'явився у XVIII столітті та заблукав серед просвітників [2, с. 157].

Таким чином, останнім часом відбувається переоцінка творчого доробку англійського романіста, який справив значний вплив на розвиток жанру роману та сентименталістської течії в літературі. Дослідження різних аспектів творчості С. Річардсона в ключі нових літературознавчих теорій вбачається продуктивним та, на жаль, до сьогодні неповним.

**Бібліографічні посилання**

1. *Арнольд И.* Стилистика современного английского языка / И. Арнольд. – Л. : Просвещение, 1973. – 295 с.

2. *Елистратова А.* Английский роман эпохи Просвещения / А. Елистратова. – М. : Наука, 1966. – 472 с.

3. *Зыкова Е.* Эпистолярная культура XVIII века и романы Ричардсона / Е. Зыкова //Arbor mundi. – Вып. 7. – М., 2000. – С. 129–155.

4. *История зарубежной литературы* XVIII в. Страны Европы и США / Неустроев В. П., Гражданская З. Т., Гуляев Н. А. и др. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 404 с.

5. *Строганова Т.* Особенности языка и стиля Семюэла Ричардсона. Дисс. канд. филол. наук / Т. Строганова. – М., 2006. – 190 с.

6. *Ball D.F. Samuel* Richardson`s theory of fiction / D. Ball. – The Hague; Paris : Mouton,1971. – 323 p.

7. *Brissenden R. F.* Samuel Richardson / R. Brissenden. – L. : Longmans, Green, 1958. – 42 p.

8. *Day R.* Told in Letters: Epistolary Fiction before Richardson / R. Day // Collection of critical essays. Twentieth Century Interpretations of Pamela. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1966. – P. 59–76.

9. *Doody M.* A Natural Passion. A Study of the Novels of Samuel Richardson / M. Doody. – Oxford : Clarendon Press, 1974. – 410 p.

10. *Fiedler L.* Love and Death in the American Novel / L. Fiedler // Twentieth Century Interpretations of Pamela. – N.Y. : Criterion Books, 1960. – 603 p.

11. *Hornbeak K.* Richardson`s «Familiar Letters» and domestic conduct books / K. Hornbeak // Smith College Studies in Modern Languages. – Vol. XIX. – 1938. – P. 3–29.

12. *Karl F. R.* A reader`s guide to the development of the English novel in the eighteenth century / F. R. Karl. – L. ; Clardedon Press, 1975. – 302 p.

13. *Kinkead-Weekes M.* Samuel Richardson. Dramatic Novelist / M. Kinkead-Weekes. – Ithaca; N.Y. : Cornell University Press, 1973. – 506 p.

14. *Konigsberg I.* Samuel Richardson and the Dramatic Novel / I. Konigsberg. – Lexington : Univ. of Kentucky Press, 1968. – 142 p.

15. *McCarthy B. Y.* Women writers, their contribution to the English novel, 1621–1744 / B. Y. McCarthy. – Dublin : Cork University Press, 1945. – 288 p.

16. *Maresca T. E.* Epic to novel / T. E. Maresca. – Columbus : Ohio State University Press, 1974. – 238 p.

17. *McKillop A.* Samuel Richardson, Printer and Novelist / A. McKillop. – Chapel Hill : Univ. of North Carolina Press, 1936. – 358 p.

18. *Phelps W. The* Advance of the English Novel / W. Phelps. – L. : Bibliolife, 2008. – 352 p.

19. *Richetti J.* Popular Fiction before Richardson. Narrative patterns 1700-1739 / J. Richetti. – Oxford : Clardedon Press, 1974. – 296 p.

20. *Sale W.* From Pamela to Clarissa / W. Sale // Essays on the Eighteenth Century Novel. – Bloomington : Indian University Press, 1965. – P. 18–31.

21. *Swinerton F. Variation* of Form in the Novel / F. Swinerton // Essays and Studies by Members of the English Association / [collected by S. C. Roberts]. – Oxford : Clardendon Press, 1938. – Vol. XXIII. – P. 153–182.

22. *Wolf C. G.* Samuel Richardson and Eighteenth-century Puritan character / C. G. Wolf. – Hamden, 1972. – 242 p.

23. *Watt I.* The Rise of the Novel / I. Watt.– Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 1959. – 438 p.

*Надійшла до редколегії 15.04.2010*

УДК 821.111 «17»

**Е. В. Максютенко**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

# ПОЭТОЛОГИЯ МИРА ГЕРОЕВ В РОМАНАХ ЛОРЕНСА СТЕРНА

**Розглядається поетикальна концепція світу героя у «Тристрамі Шенді» та «Сентиментальній подорожі» Л. Стерна.**

*Ключові слова:* світ героя, фабула, художній час і простір, хронотоп, авторська позиція, ціннісна структура твору.

**Рассматривается поэтологическая концепция мира героев в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии» Л. Стерна.**

*Ключевые слова:* мир героя, фабула, художественное время и пространство, хронотоп, авторская позиция, ценностная структура произведения.

**Poetical conception of the heroes' world in «Tristram Shandy» and «A Sentimental Journey» is highlighted.**

*Key words:* heroes' world, plot, artistic time and space, chronotope, author's position, ethical and aesthetical aspects of textual structure.

Мир героев в текстах Лоренса Стерна, особенно в «Тристраме Шенди» («The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman», 1759–1767), явлен читателю не целостно, но фрагментарно, эпизодически, в разрозненных сценах романа, где действующие лица, обрастая плотью образа, несут на себе печать авторской концептуализации и предстают как ансамблевое единство. Эта общность персонажей выстроена романистом с помощью ряда поэтологических приемов. Речь идет о родственных типологических чертах характера героев и соотнесенной с ними фабульной функцией в произведении. Бóльшая часть ведущих персонажей принадлежат клану Шенди (в прошлом негоциант, теперь провинциальный помещик Вальтер Шенди, участник славных военных кампаний, получивший ранение при осаде Намюра Тоби Шенди, невозмутимая и сохраняющая присутствие духа подруга Вальтера миссис Шенди), выступают в роли персонажей-пересмешников, трикстеров, литературных шутов («…all the Shandy Family were of an original character throughout…», «…nothing ever wrought with our family after the ordinary way») [12, p. 46]. Другие либо входят в их круг (пастор Йорик, доктор Слоп), либо близки ему (вдова Водмен, повивальная бабка, слуги Обадия и Сузанна). Обитатели Шенди-холла, их друзья представляют собою комические характеры, в то же время в произведении они существуют как производные от некоего узнаваемого социокультурного явления, сложившихся исторических типов поведения, нравов, психологических черт, актуализированных эпохой, и призваны их комически реинтерпретировать, показать двусмысленность, противоречивость предмета «комикования» и тогда разрушить или «перелицевать» его и своим критическим отношением преобразить (тема философии как владычицы наук, проблема отвлеченного и конкретного знания, разум как регулятор поведения человека, ведущие концепции познания мира, интерес к эстетическим взглядам столетия и др.).

Герои Стерна существуют как бы на нескольких уровнях романа. Это и мозаично выстроенная самим рассказчиком предыстория обстоятельств появления его на свет, где в основе действий персонажей, приводящих к рождению Тристрама, оказывается не столько идея смысла, ценностно оправдывающего себя, рассудочной цели или мимолетного теплого чувства, сколько случайность, курьез, спонтанная причинность. Вне зависимости от того, насколько разнятся между собою персонажи, занимают ли они высокое положение (Вальтер), низкое (Обадия, Сузанна), добродетельны (Тоби Шенди), остроумны и великодушны (пастор Йорик), глупы

©Е. В. Максютенко, 2010

и простодушны (миссис Шенди), необразованны и непрофессиональны, как доктор Слоп, – все они, согласно идее автора, выполняют единое задание в развитии фабулы в романе, а именно по умыслу или не имея его, становятся тем незадачливым обстоятельством, которое войдет в «копилку» несчастий еще не родившегося Тристрама [1].

Но каждый из персонажей обладает еще и собственным амплуа, фокусирующим в себе важные для автора семантические темы, дискредитируемые ими, выходящими на культурный контекст эпохи, в то же время создавая особую ценностную сетку соотнесенности между собой. Вальтер Шенди, выступая в роли философа, претендующего на универсальность знания, и благодаря своему кругозору, начитанности, глубинам теоретических положений, которыми он владеет, видит себя в роли властителя обстоятельств («...my father, who was an excellent natural philosopher, and much given to close reasoning upon the smallest matters...», «my father... was a philosopher in grain, – speculative, – systematic») [12, p. 7, 48]. И имя подчеркивает его претензию на возможность проницать явления глубже всех, надеяться на то, что он действительно первенствует в клане Шенди, предвидит судьбу собственного сына (нем. Walt(h)er из др.-герм. Waltan – управлять, господствовать), но реальность житейского опыта, естественно, распоряжается иначе. Он не только, скорее всего, оказывается в положении неведения, непонимания реальности земных обстоятельств, но и, вероятно, выступает в роли рогоносца, часто одураченного, обманутого и отнюдь являющегося не субъектом действия, а его объектом [2].

Тоби Шенди [3] по замыслу автора иной, отличается от Вальтера Шенди и оказывается природным, естественным философом («My uncle Toby Shandy ... was a gentleman...with the virtues which usually constitute the character of a man of honour and rectitude...; and was a most extreme and unparalleled modesty of nature...») [12, p. 47]. Он привык не изрекать истины, но умалчивать о них, и так же, как и Вальтер, предпочитает мир воображения и иллюзий действительности, однако его преображение реальности чрезвычайно символично и хотя и отмечено странностью, эксцентричностью и чудачеством, но все же ставит его в положение субъекта мнимой военной истории, которую он воссоздает в игровых формах и отторгает идею театра подлинной истории как холодной, бесчеловечной, сделавшей из него жертву [4].

---

[1] Педантизм Вальтера, соблюдающего букву брачного договора; добрейший дядя Тоби, который добавит в контракт, заключенный между мистером и миссис Шенди, поправку, помешавшую Тристраму родиться в Лондоне; Йорик, великодушно помогающий с получением патента повивальной бабке, не выказавшей достаточного умения при родах миссис Шенди; доктор Слоп, забывший медицинские инструменты дома и сломавший нос младенцу Тристраму; глупая миссис Шенди, которая из-за вздорности вынуждена будет рожать в провинции без помощи квалифицированных врачей. Вальтер Шенди всегда лишь теоретически владеет ситуацией, но не на практике, и никогда не будет реально участвовать в судьбе своего сына, а служанка Сузанна забудет мудреное имя Трисмегист и наградит Тристрама «меланхолической» судьбой.

[2] Литературоведы видят концептуальные сближения между образами Вальтера Шенди и Корнелия Скриблеруса. Так же, как и Вальтер, он заранее планирует судьбу еще не родившегося ребенка, одержим интересом к передвижениям гомункула, занят созданием трактатов о воспитании сына, столь же педантично выстраивает отношения с женой и др. [8, p. 34–35].

[3] Значение имени героя соотносится с полной его версией – Тобайас (из др.-евр. tobhiyah – мое счастье бог), а также автор в кратком звучании имени дяди Тоби (Toby) акцентирует и мотив «быть подлинным Шенди» («to be Shandy»).

[4] Тоби напоминает не только отца Стерна, но и некоего капитана Хайнда, бывшего солдата, эксцентричного и добросердечного человека, с которым в юности Стерн был хорошо знаком [5, p. 188].

Пастор Йорик, а в романе, вероятно, наиболее значимы, кроме Тристрама, именно упомянутые герои, повторяет судьбу шекспировского Йорика, выступает в роли английского Дон Кихота, который остроумием и любовью к шуткам маниакально увлечется собственным «коньком», выстроив свои отношения с окружающими на провокации привычных форм общения с помощью смехового поведения, что приведет к непониманию его [5]. И Йорик предстанет жертвой и разрушит границы комической тональности собственного характера («...he loved a jest in his heart...», «...the extravagance of his humour», «...the spiritual and refined sentiments of this reverend gentleman...which comes up to any of the honest refinements of the peerless knight of La Mancha...») [12, p. 16, 18].

Однако созданные в эстетике гротеска герои «Тристрама Шенди», где обязательно присутствует разрушение границ между нормой и ее искажением (увлечение философией, оборачивающееся маниакальным отчуждением от жизни – Вальтер Шенди; воплощение абсолютной наивности и простодушия – миссис Шенди, которая в поворотные моменты изрекает пророческие вопросы [6]; смещение реальности мира в игровой эквивалент – Тоби Шенди и др.), существуют и в иной ипостаси – ипостаси литературных персонажей книги Тристрама, которую он сочиняет [7]. И тогда его близкие, судьбу которых он обсуждает с собеседниками, становятся вымышленными действующими лицами в его книге, и рассказчик иронически оценивает их. «Рапсодическое» сочинение Тристрама Шенди требует нового героя, и им станет сам Тристрам.

Природа комического персонажа в «Тристраме Шенди», демонстрирующего внутреннюю свободу от объективности и заданности, «провозглашает веселую относительность всего» (М. Бахтин), определяет характер фабулы, художественного времени и пространства в романе. Фабульная проекция героев, их прикрепленность к определенному времени и пространству оказываются зависимыми не столько от их воли, сколько от творческого сознания автора «Тристрама Шенди», от его оригинального решения вызывающе по отношению к сложившимся традициям представить процесс сочинительства, разрушающего классическую нормативность. Поэтому линеарность фабулы в «Тристраме Шенди» исчезнет, будет

[5] Биографы Стерна полагают, что история пастора Йорика, помещенная в первом томе «Тристрама», во многом повторяет жизненные обстоятельства самого Стерна в ранние годы его пребывания в Саттоне в статусе викария. Автор не только наделяет Йорика собственными чертами характера (склонность к причудам и шуткам, беспечность и веселость как спасение от тягот повседневной жизни, открытость, неприязнь к благоразумию, импульсивность), но и воссоздает подробности сложных взаимоотношений с теми влиятельными прихожанами, которые настороженно относились к свойственному ему чувству юмора [5, p. 104–129].

[6] В рисунке характера миссис Шенди биографы видят узнаваемые черты матери Стерна. Показательно, что при ее описании Тристрам не испытывает ни неприязни, ни теплых оттенков человеческого чувства, а сдержанность по отношению к сыну, демонстрируемая миссис Шенди на протяжении романа, передает, по мнению А. Кемпбелла Росса, подлинный характер отношений Агнес Стерн и Лоренса [10, p. 166].

[7] В «Тристраме Шенди» есть несколько так называемых «вложенных» историй. Это фрагмент из IV т. о носах («Повесть Слокенбергия»), небольшая вставка в форме «рассказа в рассказе», поведанного пожилым господином о временах Маргариты Наваррской (V т., гл.1), квазиисторическая новеллка о дипломатическом скандале между Швейцарией и Францией из-за выбора имени наследнику (IV т., гл. 21), а также история о путешествии-приключении аббатисы Андуйетской (VII т., гл. 21–25). Проблема соотношения основного текста романа и включенных в него игровых форм не так часто обсуждается исследователями, хотя требует, несомненно, внимания. И если попытаться предложить собственную версию интерпретации предпринятого автором структурного усложнения произведения, скорее такая «врезка» в основной массив текста дополнительных историй предлагает семантическое ассоциативное взаимоотражение тем через стилевую комическую градацию.

уничтожена, разъята и распадется на осколки, перемещанные во временной перверсии с тем, чтобы через игру воображения придать смыслу неоднозначность и динамизм [8]. Пространственная укорененность персонажей «Тристрама Шенди», исключая героя-рассказчика, вне зависимости от того, что в романе представлен мир провинции и столицы, прежде всего показывает отчужденность героев от широких дорог цивилизации, их привязанность к Шенди-холлу, где они обитают и где доминирует хронотоп игрового преображения реальности.

«Сентиментальное путешествие» Йорика многолюдно, занимает по времени приблизительно месяц [9], приходится на весеннюю пору года, его путь пролегает по многим городам, ведет в Италию, обрывается на постоялом дворе в Савойе. Помним, что путевые записки героя не завершены и заменяют объективную модель повествования жанра путешествий на субъективно-личностную. И возникает кардинальное обновление поэтики привычной литературной формы, захватывающей все уровни структуры произведения. Прежде всего это связано с особой концепцией персоналистичного облика путешественника, который предстает непубличным, частным лицом, не ищет покровителей, светских знакомств, хотя и по случаю посещает модные салоны, театры, общается с людьми, занимающими высокий социальный статус в обществе. Изменяется не только, по словам В. Вулф, «угол зрения персонажа» на мир («the angle of vision») [13, p. 205], но и ощущение пространства, времени и фабульный рисунок повествования. Не столько панорамный характер имеет взгляд путешественника, сколько представляет собою картину, зарисовку, этюд, преображенный эмоциональным состоянием героя, дорисованный красками его фантазии и воображения, стремительно сменяющих друг друга.

Фабульная модель путешествия сохраняется лишь как несущий каркас произведения, где обязательно присутствуют мотивы переезда героя из одного города в другой, поиск ночлега, комфортного средства передвижения, возникают проблемы взаимоотношений с возницами, кучером, владельцами гостиниц. Но это оказывается формализованной стороной путешествия, а неповторимой гранью течения жизни являются милые житейские пустяки, мелочи, из которых и соткана невесомая паутина дня, дробящаяся на бесконечную длительность мгновений («I had scarce utter'd the words…», «the moment I cast my eyes upon him…», «…it immediately struck my fancy…») [11, p. 329, 340]. И оправданностью полноты жизни для сентиментального путешественника являются встречи, возможность общения, обретение счастливого опыта «совершенствования» собственной чувствительности.

На страницах романа возникает вереница персонажей, с которыми сталкивается Йорик в ситуации встреч, традиционных для жанра. Одни из них окажутся мимолетными, другие обретут продолжение, составят особый сюжет, однако, к сожалению, затем оборвутся (монах Лоренцо, мадам де Л***). В «Сентиментальном путешествии» имеет место и другой тип общения героя с действующими лицами

[8] Об особом искусстве «покорения» времени Стерном написаны многие работы (А. Мендилоу, К. Лоулор, Э. Крафт, Ж.-Ж. Майо, М. Соколянский и др.), и хотя темпоральный «узор» романов Стерна сложен, но хроникальная событийная основа «Тристрама Шенди» восстанавливается скрупулезно исследователями, которых поражает внимание, уделяемое писателем этой проблеме [2; 7].

[9] Хотя темпоральные художественные границы в «Сентиментальном путешествии» сужены, процессуальная его длительность, переживание отдельным человеком времени невероятно расширяется и вмещает в себя поток эмоций, мириады ощущений, обилие происшествий: «…my time seemed heavy upon the loss of the lady, and knowing every moment of it would be as two…I ordered post horses directly…Lord! Said I, hearing the town clock strike four, and recollecting that I had been little more that a single hour in Calais…» [11, p. 360].

романа. Эти персонажи, как правило, эпизодичны (пирожник, нищий-льстец, старый французский офицер), и роль их в фабульном движении функциональна, они связаны с решением текущих для путешественника вопросов, в чем Йорик демонстрирует особую коммерческую сметку (переговоры с мосье Дессеном о покупке дезоближана). Ряд характеров отмечены единством развертывающейся перед Йориком ансамблевой сцены, где каждый из них будет играть собственную роль, но едва ли будет самостоятельным. Речь идет о сценах-«картинах», имеющих собственную динамику, состав героев, фабулу, представляющих определенный социальный срез общества, где Йорик чувствует себя органично либо чужеродно (посещение театра, салона, вечерний ужин с поселянами, эпизод с раздачей милостыни).

В «Сентиментальном путешествии» возникает особая поэтика пространства коммуникации, которая объединяет персонажей романа и выступает своего рода социальной сценой. Это улица, пороги гостиниц, комнаты постоялых дворов, проход в каретный сарай, внутреннее пространство лавок, театров, салонов, которые маркируются автором, но не всегда описываются. В толпе героев, населяющих «Сентиментальное путешествие», будут выделены персонажи, которые расширят и обогатят опыт Йорика – внутреннего человека, глубоко чувствующего и держащего в памяти единичные мгновения, впечатления о мире. Этих героев, наиболее значимых для Йорика, несколько – мужчины и женщины: монах Лоренцо, жизнерадостный друг, слуга Йорика, Ла Флер, изящная и таинственная мадам де Л***, Мария и очаровательная fille de chambre, которую он встретит в книжной лавке. Эти персонажи не столько принадлежат внешнему потоку жизни, но станут частью его сознания, души, героями его личной романной истории. И в воссоздании их образов в тексте романа Йорик предстанет в единстве своего сочинительского и «чувствительного» талантов. Он не только с помощью своей словесной палитры составит портреты героев, но и придаст им остроту авторского видения, уловит сложность их внутреннего состояния через «характерность» взгляда, интонации, жеста, позы, движения. Именно благодаря вербальной живописи Йорика сохранятся облик монаха Лоренцо: «...one of those heads, which Guido has often painted – mild, pale – penetrating, free from all common-place ideas...» [11, p. 330], незабываемый образ мадам де Л***: «...a face of about six and twenty – of a clear transparent brown, ... not critically handsome, but ... it was interesting» [11, p. 345], трагичная бледность и жертвенность Марии: «...she was sitting with her elbow in her lap, and her head leaning on one side within her hand..., her hair hung loose... She had, superadded likewise to her jacket, a pale green ribband which fell across her shoulder...» [11, p. 475–476]. Но не только Йорик-художник запечатлит для читателя лики встречавшихся ему персонажей, но и внимание к нему прекрасных женщин, которые не останутся к нему равнодушными, обнаружит в нем черты подлинной оригинальности натуры, так жаждущей счастья.

Йорик – поэт любовного чувства, зарождение которого он с таким искусством будет бережно описывать, фиксируя свои отношения с мадам де Л*** через нюансы любовных эмоций, выразительно передавая изменчивость собственного состояния. Естественно и раскованно он будет описывать сладость и остроту переживаемой им страсти («there is a sort of a pleasing half guilty blush, where the blood is more in fault that the man – 'tis sent impetuous from the heart, and virtue flies after it – not to call it back, but to make the sensation of it more delicious to the nerves...») [11, p. 446].

В «Сентиментальном путешествии» будет сохранена в преображенной форме разделенность пространства на чужое и свое, намечена тема английскости и французскости, но она не получит решения в духе традиционного путешествия и предстанет не столько в сопоставлении важных социально-исторических реалий («I had

left London with so much precipitation, that it never enter'd my mind that we were at war with France...») [11, p. 414–415], сколько будет освещена на уровне проблематики частной человеческой жизни, интереса к мелочам, укладу и быту народов, скорее на уровне романной истории отдельного человека («...should it ever by the case of the English, in the progress of heir refinements, to arrive at the same polish which distinguishes the French... we should...lose that distinct variety and originality of character, which distinguishes them...») [11, p. 443]. И это – сознательная программа автора, о которой он будет напоминать уже с помощью повторяемых Йориком реплик: «Nature is shy, and hates to act before spectators; but in such an unobserved corner, you sometimes see a single short scene...», «...small sweet courtesies of life...», «...this little span of life...» [11, p. 107, 360, 391]. В «Путешествии» ослаблены и сняты языковые и культурные границы, разобщающие людей. Основой непонимания между героями станут искажения в природе человека, отсутствие симпатии к другому, самодостаточность тех, кто наделен богатством, властью и испытывает холодность и безразличие к страждущим. В главе «The Passport. Paris» присутствует эпизод, где пастор Йорик разглядывает в подзорную трубу отграниченную часть пейзажа («I had ...look'd through my glass at the hills beyond Boulogne...») [11, p. 415]. Упомянутая Стерном исполненная символичности сцена косвенно как бы дает представление о предпочитаемой им художественной оптике, где нет широты обозрения, но скорее интерес к крупному плану и произвольности, пестроте и динамизму наблюдений, детали, отдельному моменту, мгновению бытия, выхваченному из потока жизни, заинтересовавшего героя, ставшего предметом рефлексии и уже творчески преображенным образом сочиняемой им книги.

Йорик любопытен («I perceived that something darken'd the passage...», «...I measured every body I saw walking in the streets...», «...I remained at the gate of the hotel for some time, looking at every one who pass'd by, and forming conjectures upon them...») [11, p. 340, 402, 450], его также захватывает новизна открытий, он часто наблюдает нравы, подсматривает сценки из жизни, обретающие внутри «Сентиментального путешествия» форму автономной новеллы (о бедняке и погибшем осле, скворце, пойманном в клетку, поведении толпы в театре, нищих-попрошайках, крестьянах, собирающих виноград), создает зарисовки ярких, необычных психологических типов («галантный» нищий, выпрашивающий деньги у женщин в обмен на изысканные комплименты; история Марии, утратившей рассудок из-за вероломства возлюбленного, причем история-продолжение, восходящая к рассказу о ней Тристрама Шенди (VII т.), сенсационно-сочувственный интерес к необычным проявлениям человеческой природы: запоминающиеся портреты пронырливого парнишки-карлика, выживающего на улице, и карлика, теряющегося в людском лабиринте театра.

Эти запоминающиеся эпизоды из житейского опыта Йорика, став гранью его внутреннего мира, обретают окрашенность личностного наблюдения, вовлекаются в поток подвижных психологических переживаний персонажа, и он часто предстает как характер, «очуждаемый» от внешней стороны поведения, как бы оцениваемый Йориком-рассказчиком, либо также с определенной дистанции наблюдающим игру собственных чувств и пытающимся запечатлеть изменчивость своего нрава. Однако иногда возникают такие ситуации в жизни Йорика, когда он оказывается полностью растворен в стихии жизни, перестает себя понимать и оставляет психологической рефлексии лишь небольшое пространство в своем рассказе («– I left not the lady a moment to make a conjecture about it – so instantly made a declaration I would do any thing in my power... I still felt myself so much the proprietor, as to have a right to do the honours of it – so I desired the lady to sit down – pressed her into the warmest seat...») [11, p. 485–486]. Вероятно, романный сюжет в «Сентиментальном путешествии» уже принадлежит лирико-психологическому жанру

и предстает как процесс узнавания внутреннего «я». В то время как романное начало в «Тристраме Шенди» и пласт сюжета, «протекающий» в пространстве сознания героя, соотнесены со стремлением разгадать причуды своей натуры, а также даны в форме размышлений, с помощью которых Тристрам пытается осознать особенности процесса создания оригинального произведения и собственную роль писателя.

В истории литературы за «Тристрамом Шенди» и «Сентиментальным путешествием» Стерна закрепилась достаточно часто используемая филологами дефиниция, быть может, слишком общо и универсально характеризующая художественный строй текстов писателя как «романов сознания» [6; 9]. Такое восприятие новаций Стерна едва ли оспаривается, но литературоведы все же стремятся описать неповторимость воплощения мира индивидуального сознания человека в каждом из произведений Стерна, широко учитывая философско-эстетический контекст эпохи, тот радикальный поворот гуманитарной мысли к субъективным измерениям человеческого опыта, познания (Локк, Юм, школа английского сенсуализма) [10], формам творчества, открывающего читателю естественность, природность, игру чувств и эмоций, запечатлевающих единичность личности (рококо, сентиментализм). И в ряду работ, наиболее глубоко и концептуально освещающих проблему разнообразных аспектов художественной репрезентации образов сознания в романах Стерна, учитывая тематические наблюдения, соотнесение с жанровой и стилевой природой творчества писателя, следует назвать литературную критику Б. Лемана, Д. Ван Гент, Э. Тьювесона, Дж. Трауготта, Кл. Пробина, Дж. Дассинджера, У. Фридмана, В. Изера, Т. Кеймера, и наиболее влиятельные в этой области исследования В. Маевской, Н. Дешковец, К. Атаровой, научные положения которых не только убедительны, доказательны и оригинальны, но и дают возможность, опираясь на них, попытаться предложить и собственную грань видения вопроса.

В. Маевская соотнесет художественную структуру сознания персонажей Стерна с лирическим типом прозы, отметит феноменалистическую природу образа их внутреннего мира, где доминирует «эмпирическая» рефлексия, восходящая к «юмовскому «ядру» перцепций», справедливо заявит о том, что в «Тристраме Шенди» Стерна запечатлена в процессуальных ритмах жизнь души героя, принадлежащего узнаваемой историко-культурной эпохе. Филологи большей частью едины в том, что Стерн познакомил читателя с изменчивыми, протеистичными, нестабильными образами сознания Тристрама Шенди и Йорика, однако по сей день идут споры по поводу того, входило ли в задачу автора придать им целостный характер. Среди тех, кто принимает идею центрированности мира героев Стерна при несомненной сложности процессов и форм, передающих духовно-психологическую зыбкость натур Тристрама и Йорика, можно назвать таких литературоведов как Б. Леман, Д. Ван Гент, В. Маевская, мотивирующих его свободно-фрагментарный характер не только психофизиологической природой человеческого сознания, но и типом мироощущения особого литературного героя, шута и чудака, которые, как правило, позиционируют себя как чуждые, странные, другие (Shandy) по отношению к сложившимся нормам культуры и разрушают их через актуализацию противоречий, парадоксов, амбивалентной неслиянности жизненных стихий.

[10] Интересную задачу в своей диссертации «Литературно-философские модели сознания в культуре Нового времени: Лоренс Стерн и английская философия XVIII века» (2008) поставил А. В. Хитров, который предложил аналитический опыт осмысления «чтения литературы как философии и философии как литературы». А. В. Хитров подчеркнул значимость для семантико-формальных свойств «Тристрама Шенди» Стерна комплекса тем «философской психологии» столетия, таких как теория ассоцианизма, проблема тождества личности, психофизиологический детерминизм, идея психологического переживания времени [4, с. 3–4].

Мир сознания Тристрама Шенди и Йорика мозаичен, подвижен и являет собою фрагментированное речевое полотно, соотнесенное с различными темами, формами организации [11], его рисунок обусловлен и поэтологическим заданием, которым автор-творец наделил героев. Текучая, зыбкая субъектная сфера каждого из персонажей Стерна многосоставна, и процесс их самоаттестации протекает разноуровнево, нестабильно, чрезвычайно подвижно. Так, Тристрам себя видит и «незначительным человеком», «маленьким героем», «не мудрецом», «игрушкой ничтожных случайностей», чьи страдания «начались за девять месяцев до его рождения», угадывает в себе черты духовного сходства с семейством Шенди («I am… heir-apparent to the Shandy family») [12, p. 235], упоминает о принадлежности английской культуре («…this land of liberty of ours…», «…in this unsettled island») [12, p. 124, 204], неоднократно оценивает время, в которое живет («…in this age of levity…») [12, p. 6], размышляет о себе как о представителе всего человечества, весьма нелестно отзываясь о его уделе («...I, Tristram Shandy, Gentleman, brought forth into this scurvy and disastrous world of us…») [12, p. 9], иногда описывает себя, свою внешность, скупо указывает на свой возможный профессиональный статус, упоминает о физических страданиях (высокий рост, худощавость, бледность, приплюснутый нос, сорокалетний возраст, статус «новичка в литературном деле», жалобы на приступы астмы), оплакивает ушедших (Тоби, Йорика, Трима). И «я» Тристрама, так свободно парящее в пространстве его сознания и блуждающее от объективной позиции к субъективной точке зрения, более всего будет озадачено собственной писательской миссией, которая станет ведущей темой бесед со слушателями, читателями, с которыми он будет общаться, не только театрализуя мир собственного сознания, но и процесс работы над книгой («I have dropped the curtain over this scene for a minute…», «I beg the reader will assist me here, to wheel off my uncle Toby's ordnance…clear the theatre… sweep the stage with a new broom… draw up the curtain…») [12, p. 100, 320].

Столь же динамичным оказывается и путь к самоописанию себя Йориком в «Сентиментальном путешествии», хотя внутренняя репрезентация фигуры этого героя выполнена иначе. Он предстает как наделенный именем, которое, как и у Тристрама Шенди, на первый взгляд, тяготеет к узнаваемой литературной маске, и скорее явлен как культурный герой, соотнесенный с определенной национальной традицией («…there is no nation under heaven abounding with more variety of learning – where the sciences may be more fitly woo'd… where art is encouraged…Where then, my dear countrymen, are you going–») [11, p. 339]. Его социальный и биографический облик очерчен весьма скупо (нет указаний на возраст, детали внешности, семейное положение), здесь лишь в игровом ключе перемешиваются реалии вымышленной и фактуальной биографии автора (воспоминания о возлюбленной Элизе, намек на священнический сан и карьеру проповедника), но более всего Йорик аттестует себя как внутреннего человека, успешно создает свой характерологический портрет, наделенный чертами «a man of feeling» (влюбчивый, владеет искусством «читать язык чувств и жестов», ощущает связь с другими людьми, часто размышляет о природе человека и значимости заинтересованного, добросердечного участия в жизни другого). И так же, как и Тристрам, он видит себя писателем: «…God is my record, (before whose tribunal I must one day come and give an account of this work)…» [11, p. 339].

[11] Если в «Тристраме Шенди» более преобладают такие композиционные формы речи как повествование, рассуждения, медитативные отступления рассказчика, объемные пласты эстетической рефлексии, то нарративная структура «Сентиментального путешествия» включает в себя фабульное повествование, а также останавливающие его дескриптивные формы описания внешности, интерьера, природные зарисовки и разнообразные приемы создания психологического автопортрета героя.

Н. В. Дешковец принадлежат весьма тонкие и удачные наблюдения над особенностью смешения в характерах персонажей романов Стерна архетипов шута и чудака, что во многом оказывает воздействие на повествовательную манеру и своеобразие точки зрения рассказчиков в романах Стерна, обладающих провокативным игровым потенциалом дестабилизации изживших себя идеологических и этико-эстетических норм [1]. Не оспаривая взгляды исследователя, хотелось бы лишь уточнить их и откомментировать. Автор-герой «Тристрама Шенди», несомненно, объединяет в себе ролевые свойства шута и чудака, демонстрирующего обновление в эстетике карнавала архаических литературных форм, при этом своеобычно используя поэтику биографизма, учитывая проблему реальных прототипов, решенных в скандально-сенсационном ключе, и наделяя облик Тристрама узнаваемыми чертами реального автора.

Художественное воплощение характера пастора Йорика из «Сентиментального путешествия» иное. Обладая узнаваемым именем, соотносимым не только с Шекспиром, но и со Стерном, сентиментальный путешественник предстает в роли художника, шута-иронисты, чьи творческие принципы отчасти прояснит начальная фраза романа «Во Франции… это устроено лучше». Она затем будет уточнена самим Йориком в беседе с графом де Б***, когда он отдаст должное французской культуре и заметит, что «…если бы нам, англичанам, удалось когда-нибудь при помощи постепенной шлифовки приобрести тот лоск, которым отличаются французы, то хотя бы даже мы не утратили при этом politesse du cœur… мы непременно потеряли бы присущее нам разнообразие и самобытность характеров, которые отличают нас не только друг от друга, но и от всех прочих народов» [3, с. 620]. И в дальнейшем Йорик как человек чувствительный расширит собственный опыт общения с людьми яркими, необычными, привлекательными, представляющими разные слои французского общества и подтверждающими ведущее положение этики сентиментализма о том, что язык чувства оказывается универсальным и общечеловеческим. Он также стремится привить читателю вкус к наслаждению жизнью, свойственный человеку рококо. В «Сентиментальном путешествии» биографический фон и художественные приемы биографизма будут востребованы по-другому. Скорее произведение пронизано духом псевдобиографической мистификации, ведь ряд персонажей не будут представлены, окажутся сокрыты под условными именами, а пастор Йорик весьма откровенно сообщит читателю о каждой из своих авантюр во Франции, но в то же время сохранит и утаит свое английское прошлое.

**Библиографические ссылки**

1. *Дешковец Н. В.* Феномен игры в романах Лоренса Стерна : автореф. дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская)» / Н. В. Дешковец. – Минск, 2003. – 21 с.

2. *Соколянский М. Г.* Образ времени в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» / М. Г. Соколянский // Образ героя – образ времени. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун.-та, 1984. – С. 20–28.

3. *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена : [роман]. Сентиментальное путешествие : [роман] / Лоренс Стерн ; пер. с англ. А. Франковского. – М. : Художественная литература, 1968. – 686 с.

4. *Хитров А. В.* Литературно-философские модели сознания в культуре Нового времени : Лоренс Стерн и английская философия XVIII века : автореф. дисс. канд. филос. наук: спец. 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология и философия культуры» / А. В. Хитров. – М., 2008. – 35 с.

5. *Cross W.* The Life and Times of Laurence Sterne / Wilbur Cross. – N.Y. : The Mason-Henry Press, 1909. – 556 p.

6. *Ghent D. Van.* On «Tristram Shandy» / Dorothy Van Ghent // Laurence Sterne's «Tristram Shandy» / [ed. by H. Bloom]. – N.Y.; New Haven; Philadelphia : Chelsea House publishers, 1987. – P. 7–21.

7. *Mendilow A. A.* Time, Structure and «Tristram Shandy» / A. A. Mendilow // Time and the Novel / A. A. Mendillow. – L. : Peter Nevill, 1952. – P. 158–189.

8. *Paulson R.* The Subversion of Satire / Ronald Paulson // Laurence Sterne's «Tristram Shandy» / [ed. by H. Bloom]. – N.Y.; New Haven; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1987. – P. 31–42.

9. *Probyn Cl.* A Form for Self-Realization : Laurence Sterne / Clive Probyn // English Fiction of the Eighteenth Century. 1700-1789 / Clive Probyn. – L. ; N.Y.: Longman, 1987. – P. 133–148.

*10. Ross I. C.* Laurence Sterne : A Life / Ian Campbell Ross. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 498 p.

*11. Sterne L.* A Sentimental Journey through France and Italy : [A Novel] / Laurence Sterne // Sterne L. Selected Prose and Letters : in 2 Volumes. – M. : Progress Publishers, 1981. – P. 323–490.

*12. Sterne L.* Tristram Shandy : [A Novel] / Laurence Sterne. – Chatham : Wordsworth Editions Limited, 1996. – 457 p.

*13. Woolf V.* «The Sentimental Journey» / Virginia Woolf // Woolf V. Mrs. Dalloway and Essays / Virginia Woolf. – M. : Raduga Publishers, 1984. – P. 203–210.

*Надійшла до редколегії 08.04.2010*

УДК 821.111-311.3.09

**И. В. Русских**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

## ЗАПАДНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА О ПОИСКЕ НОВЫХ ПУТЕЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНИСТИКИ Т. Дж. СМОЛЛЕТТА

**Розглядається сучасний стан вивчення літературного надбання англійського письменника XVIII століття Т. Дж. Смоллетта. Показано зусилля західних дослідників окреслити нові шляхи інтерпретації його романістики.**

*Ключові слова:* сатирична традиція, комічна модальність, естетика змішування, еклектизм художньої структури.

**Рассматривается современное состояние изучения литературного наследия английского писателя XVIII столетия Т. Дж. Смоллетта. Представлены попытки западных исследователей обозначить новые пути интерпретации его романистики.**

*Ключевые слова:* сатирическая традиция, комическая модальность, эстетика смешения, эклектизм художественной структуры.

**The article lists the attempts of modern criticism to find out the ways to 'read T. G. Smollett well' and reinterpret his works in the field of eighteenth-century fiction.**

*Key words:* satiric tradition, comic modality, amalgamation, eclecticism of novel's structure.

На последние десятилетия XX столетия приходится оживление научного интереса к Тобайасу Джорджу Смоллетту (1721–1771), многогранно одаренному художнику (R. Giddings, 1995) [7], примечательной, знаковой фигуре интеллектуального пантеона эпохи (Дж. Уорнер, 1993) [17, p. 69], чей вклад в развитие английской культуры XVIII века был, несомненно, значительным. Наделенный неистовым, «живым и нетерпеливым» темпераментом [2, с. 51], будучи практикующим врачом и естествоиспытателем (автором трактата 'An Essay on the External Use of Water', 1752), преодолев трудности и лишения юности [1], двадцатисемилетний шотландец [2] стремительно вошел в мир литературы, заявил о себе как талантливый драматург (написавший пятиактную трагедию «Цареубийство» о шотландском короле Якове I, 1739; фарс «Ответный удар, или Морские вол-

© И. В. Русских, 2010

[1] Лишенный наследства «младший сын младшего сына» (Littell's Living Age, 1858), Смоллетт нанимается на корабль судовым врачом, долгое время работает хирургом, много путешествует и даже участвует в неудачной осаде Картахены 1741 года.

[2] Ворвавшись в литературу в «год великих романов» (Л. Келли, 1987), Смоллетт становится самым молодым романистом, разделившим успех с такими большими авторитетами как Ричардсон и Филдинг. Ричардсону было 52 года, когда он опубликовал «Памелу» (1740–1741), Филдингу – 35, когда вышел «Джозеф Эндрюс» (1742), Смоллетту же исполнилось всего 27, когда появился «Родрик Рэндом» (1748).

ки старой Англии, 1757), «исключительно хороший поэт» (сочинивший посмертно изданную «Оду Независимости», поэму «Слезы Шотландии», 1746, которая «была даже, ввиду очевидного историко-патриотического пафоса, положена на музыку») [3, с. 223], яркий журналист и успешный издатель («Критического обозрения», 1756–1763; «Британского журнала», 1760–1761; политического еженедельника «Британец» 1762–1763), острый литературный критик, памфлетист, автор остроумных и вместе с тем самых строгих статей [2, с. 45–46], один из лучших переводчиков своего времени, предложивший самобытные переложения на английский язык «Жиль Бласа» Лесажа (1749), сочинений Вольтера (1763), оригинальную версию «Дон Кихота» Сервантеса (1755), блестяще владеющий слогом авторитетный гуманитарий, создавший весьма высоко ценимый специалистами четырехтомный труд «История Англии» [3] (1757–1758) и успешно соперничающий с великими современниками Ричардсоном, Филдингом и Стерном как даровитый романист.

Некогда «третий лишний в истории литературы» (Д. Дейчес, 1974) [6, p. 109], которого «больше читали, чем хвалили и хвалили меньше, чем он того заслуживал» (Р. Андерсон, 1811), «наиболее позабытый и недооцененный» исследователями писатель [16, p. 1; 9, p. x-xi], чье творчество не получило должного научного внимания и признания в британских академических кругах, на исходе XX столетия Смоллетт вновь притягивает внимание словесников-эрудитов, которые воспринимают его как своеобразного культурного героя эпохи, гуманиста (Ф. Грин, 1966), естествоиспытателя и философа, органичного просвещенному августианскому веку [11, p. 175].

В 1990-е годы историки литературы возвращаются к идее полного, широко откомментированного издания сочинений Смоллетта (под редакцией Дж. Бизли, одного из ведущих литературоведов-англистов), справедливо полагая, что это, несомненно, поможет упрочить представление о нем как одном из ведущих романистов XVIII столетия [15, p. 10]. Исследователи с удовольствием отмечают возросший интерес к имени Смоллетта, их радует и тот факт, что работы о нем в последние десятилетия значительно превышают объем научных изысканий, посвященных Филдингу.

Не только именитые специалисты, среди них П.-Г. Бусе (1987), Р. Спектор (1994), Г. Руссо (1994), М. Розенблум (1987, 1996), посчитали необходимым обратиться к осмыслению отдельных тем, мотивов, граней литературного наследия Смоллетта, опубликовав такие труды как «Пикарескные игры» Ф. Стевика (1987) [16], «Смоллетт и изживающие себя условности» М. Розенблума (1987) [16], «Филдинг и Смоллетт: романисты-соперники?» Л. Бри (2007) [15], не получившие ранее корректного освещения, пришло также новое поколение одаренных филологов – Дж. Скиннер (1996), Дж. Бизли (1998), Дж. Ричетти (1999), выступивших инициаторами начала долгожданной дискуссии о романисте, обладающем необычайным даром вербальной изобразительности [4], которого многие из литературных критиков называют «Хогартом прозы XVIII в.» [11, p. 195], нахо-

[3] «Самый популярный историк Англии середины XVIII ст.» [15, p. 21] «с необыкновенною и одному ему свойственною деятельностью» [2, с. 46] Смоллетт подготовил к печати за 14 месяцев, «в столь невероятно короткое время» [2, с. 46] «Историю Англии» (1758), охватывающую 13 столетий. «Принимая в уважение огромность труда и точность, равно как и изящество изложения» [2, с. 46], «правильный язык и необыкновенную живость» (В. Скотт, 1851), современники высоко оценили работу Смоллетта-публициста. Продолжение ('Continuation of the History of England'), предпринятое им вслед за изданием «Всемирной истории» ('The Modern Universal History') в 1760 году, оказалось настолько популярным, что стало «соперничать с лучшими трудами по истории», получив, как и юмовская 'History of England', статус классической работы (В. Скотт, 1851).

дят у писателя виртуозное, глубокое чувство языка, присущее лишь гениальным художникам и прежде всего Джойсу [17, p. 74], настаивают на том, что Смоллетт был создателем прозы, получившей в его время наибольший отклик у читателей-мужчин [14, p. 5].

Не боясь обратиться к «сложной задаче, исполненной риска, безрассудства и дерзости» [5, p. 343], посильной далеко не всем, переоценить смоллеттовские открытия, не страшась прослыть исследователями, возвратившимися к назойливо раздражающей теме недооценки художественного таланта прозаика, которой грешили его современники (награждая обидными прозвищами 'Smallhead', 'Smallwit'), историки литературы (Д. Хэнни, 1887; У. Рэли, 1894), литературные критики (А. Элмирэлл, 1953; В. Причетт, 1954), но отнюдь не читатели, специалисты XXI столетия вновь пытаются осмыслить причину столь разноречивого взгляда на литературные труды романиста и вынуждены еще раз, призвав в свидетели культурное прошлое, дать взвешенную оценку не только процессам, происходившим в английской литературе XVIII века, но и попыткам литературных критиков, стремившихся в меру своих возможностей составить «беспристрастное», «справедливое» представление о Смоллетте-художнике [5, p. 343]. Филологи последних десятилетий вынуждены обращаться к тому кругу вопросов, который не переставал волновать литературоведов, когда-либо жаждавших дать научное, объективное представление о смоллеттовском этапе в английской культуре XVIII века.

Поневоле и Дж. Скиннер, и Дж. Бизли, и Дж. Ричетти, пролагая новый путь к Смоллетту, где не было бы ошибочных решений, тупиков, а шла неустанная работа по возвращению понимания полнокровности и значительности художественных завоеваний писателя, опираются на уже сложившуюся традицию научной интерпретации Смоллетта и ее авторитетные имена (Ф. Беге, 1947; Л. Нэпп, 1949; Д. Брюс, 1964; Р. Гиддингс, 1967; Р. Спектор, 1968), благодаря которым романист получил свой классический статус. И хотя исследователи XX века во многом выполнили свой долг перед Смоллеттом, широко и многоаспектно прокомментировав его литературное наследие, в работах специалистов нового поколения присутствует та щемящая нота недооцененности, которая и вынуждает их говорить о «недостаточной информативности», «бессодержательности» оценок своих предшественников [8, p. 21], высказывать недовольство современным состоянием понимания смоллеттовской оригинальности [10, p. 163; 4, p. 6], констатировать разочарование по поводу отсутствия «баланса» в прежних работах о нем, полноты «развернутого» описания [4, p. 3–5] и частого «игнорирования теоретиками романного жанра его литературного наследия» [4] [13, p. 244; 10, p. 163].

Следует заметить, что это вечный круговорот, по которому идут литературные критики, осмысливая творчество Смоллетта, где неизменно присутствует ряд сакраментальных тем, переходящих в наследство каждому поколению литературоведов, стремящихся разобраться в причинах и обозначить свое отношение к незатихающей дискуссии о Смоллетте-романисте, фигуре, которая то восхищала, то раздражала, но никогда не оставляла публику равнодушной.

И хотя репертуар «болевых» тем заложен уже давно, спор о них все еще не завершен. Так, на литературной карте XVIII века, где помещены вершинные, образцовые имена (Ричардсона, Филдинга, Стерна), Смоллетт до сих пор отодвинут в

[4] Смоллетт даже не упоминается в таких значительных монографических исследованиях по истории развития жанра романа, как I. Watt 'The Rise of the Novel' (1957), L. Davis 'Factual Fictions: The Origins of the English Novel' (1983), M. McKeon 'The Origins of the English Novel' (1987), J. Bender 'Imagining the Penitentiary: Fiction and the architecture of Mind in Eighteenth-Century England (1987) [13, p. 244].

тень [5]. Даже в значительных исследованиях второй половины XX столетия писателя определяют через критерии комической эпопеи в прозе, указывая на то, что он – интересная, но вторичная форма повторений той модернизации романного жанра, которую предложил и блестяще освоил Филдинг [7; 1]. Несправедливость по отношению к Смоллетту сохраняется и в попытках исследователей понять природу его творчества, чаще всего рассматриваемую в контексте эстетики XVII века. Автор «Родрика Рэндома», «Перегрина Пикля», «Фердинанда Фатома», предстает как губка, впитывающая в себя общеевропейский опыт комического романа, национальной сатиры, пикарески. Отсюда отсылки на вторичность, неяркость его оригинальности, прочно закрепившаяся за ним репутация «художника второго ряда», «однозначного», «незначительного, второстепенного» сочинителя [17, p. 168]. За долгие два столетия сложился даже своеобразный и чрезвычайно устойчивый каталог недочетов романиста, не всегда справедливый по отношению к нему [6]. И хотя уничижительные «ярлыки» постепенно отпадают [5, p. 348], картина оценок смоллеттовского наследия до сих пор сохраняет свою нестабильность. Компрометирующая тональность, двусмысленность оговорок, брошенных вскользь противоречивых и неоднозначных суждений о глубине его художественного дара, оригинальности его литературной деятельности хоть и отодвинуты на периферию серьезных научных исследований, но, тем не менее, они иногда воскрешаются и преследуют имя прозаика.

Неудовлетворенность упрощенными решениями магии его дара, все еще невысокой оценкой его творчества [15, p. 9], до сих пор не получившего «окончательной похвалы» и «должного признания» со стороны исследователей [7, p. 58], беспокойство по поводу неверного позиционирования фигуры Смоллетта в культуре XVIII века, его расплывчатой и двойственной интерпретации как романиста [4, p. 4; 10, p. 163; 15, p. 135] заставляют специалистов XXI ст. искать адекватные подходы и способы реинтерпретации смоллеттовских работ.

Понимая, что характеристика поэтики его текстов не покрывается устоявшимися формулами, филологи XXI ст. ощущают, что Смоллетт был своеобразной эхо-камерой, которая принимала и аккумулировала многие к тому времени найденные литературные приемы, коды, жанры; он обладал удивительным даром их смешения, качество, которое столь долгое время не давало покоя литературным критикам, видевшим в художнике лишь следование определенным готовым формам.

Исследователи новой волны не только стремятся разрушить представление о Смоллетте как о важном, но полузабытом авторе, многие из них полагают, что пришло время вдохнуть новые краски в интерпретацию его литературного наследия, разгадать загадку его «необычайной оригинальности» [12, p. 126], предложить системное описание его эстетики, которая настроена на смешение и эстетический компромисс. Поэтому каждый из них и пытается найти поэтологический ключ к смоллеттовскому умению соединить в фокусе содержательное, жанровое, стилевое, стилистическое разнообразие.

---

[5] При традиционном сопоставлении с Филдингом создатель комических эпопей чаще всего служит контрастом, не столько для того, чтобы «подчеркнуть яркость таланта Смоллетта», а, скорее, чтобы «несколькими штрихами изобразить недостатки» своего младшего современника (Д. Герберт, 1878).

[6] Среди «существенных недостатков» [1, с. 17] назывались отсутствие назидательности (Д. Хэнни, 1887), «неотчетливая авторская оценка поступков героя» (Д. П. Мирский, 1987), обвинения в «жестокости, бестактности, грубости, безнравственности и даже аморальности» [5, p. 343; 8, p. 21–24], «эклектизм художественной структуры» смоллеттовских работ [1, с. 17], хаотичность, фрагментарность, рыхлость композиции (С. Брук, 1898; У. Рэли, 1894) [8, p. 40], упреки «неровного» автора [12, p. 127] в поспешности и неотшлифованности стиля.

Так, одни видят его разноречие через сатирическую традицию, ассоциируя авторское новаторство с многообразием тех связей с европейской культурой, которые он, несомненно, имеет, – с комбинаторикой готовых форм и вариаций «литературных традиций» [12, p. 126]. Смоллетт оказывается наследником «сатирической прозаической линии», значительным явлением в культуре и литературе своего времени, но в ряду множества других, не менее великих писателей (Драйдена, Поупа, Свифта) [12, p. 127]. Романиста описывают через приемы и формы, уже опробованные его предшественниками, легко мотивируя при этом его литературные предпочтения [12, p. 132, 151]. Так, соотнесенность с комической модальностью диктует определенную тематику («современные темы») [12, p. 135], своеобразие структуры («хаотичную», «фрагментарную», «рыхлую») [12, p. 127], жанровый облик смоллеттовских работ (низовой роман, в котором сливаются черты пикарески и комического романа). Определяя жанр сочинений автора как сатирические, Г. Руссо полагает, что Смоллетт находит замечательную модель для фиксации живой действительности и регистрации всего неприятного, актуального, злободневного [12, p. 132].

Этот традиционный, дедуктивный подход, более приемлемый академической традицией, к сожалению, нивелирует неповторимость художника. Смоллетта реже видят в проспективности, чем в ретроспективности. Изучение левого контекста вынуждает литературных критиков (в частности Г. Руссо, Р. Гиддингса) ставить его в позицию зависимости от многих влияний, возвращаться вспять к не совсем корректным сравнениям с авторами, оказавшимися для романиста значительными «источниками вдохновения» [5], оставлять за ним место писателя второго ряда, обладающего несомненной оригинальностью, но не всегда самостоятельной и оцениваемой вровень с мастерами первого уровня.

Более чутких исследователей (Дж. Скиннера, Дж. Бизли, Дж. Ричетти, О. М. Брэка) такая позиция настораживает, они задумываются о возможностях «иного» прочтения смоллеттовских произведений: видят в них ключ к историческим событиям Англии того времени [11], рассматривают работы автора с точки зрения гендерных отношений [13; 14], предлагая изучать их из перспективы структуры романной формы и ее трансформации [4; 10].

Для Дж. Скиннера, Дж. Бизли и Дж. Ричетти главной целью становится желание понять природу сочинений Смоллетта, оградить его от живучей сатирической линии и за старой моделью рассмотреть новую поэтику его трудов, где их не надо определять какой-то одной важной доминантой, через «односторонние подходы» [13, p. 68] и «жесткие критерии» [4, p. 34], описывать через «-измы» и не совсем корректные формулы [4, p. 5].

В работах XXI ст. смоллеттовская оригинальность все чаще соотносится с другой концепцией романа, где прозаик сознательно использует свободную форму, в которой пытается по-новому представить нестабильную, протеистичную картину «неистового хаоса жизни» (Дж. Бизли, 1985). Эстетика бесформенности, хаотичности, неотшлифованности, черновика обуславливает композиционное построение его сочинений. «Неуклюжесть» [4], неупорядоченность, «эклектизм художественной структуры» [1], в которой столь часто упрекали Смоллетта [10, p. 162], на самом деле теперь оказываются его «достоинством», природой творчества, «сознательным художественным выбором» [4, p. 18].

Специалисты признают экспериментальный характер смоллеттовских текстов [12, p. 151], видят в Смоллетте автора переходного времени, передающего разноречие эпохи через отказ от эпического пафоса [4, p. 31], включение в свои романы множества речевых типов [12, p. 131], намеренное смешение жанров и стилей [14; 8], разрушение «повествовательных кодов» (П.-Г. Бусе, 1990).

Пытаясь прояснить поэтику новизны одного из «титанов литературы XVIII столетия» (Х. Ходжес, 1958), литературоведы конца XX – начала XXI века, тем не менее, не рассматривают его тексты через призму эстетики рококо, не учитывают открытия Смоллетта в сфере искусства рассказывания романа. И хотя старые проблемы уже по-новому увидены из спектра сегодняшнего дня, все же «не все в Смоллетте до конца понятно» [16, p. 1]. Для большинства литературных критиков писатель все еще остается 'terra incognita' [9, p. xi], «не только ожидая своего исследователя, но и активно сопротивляясь ему» [7, p. 73].

**Библиографические ссылки**

1. *Жаборюк И. А.* Жанровые особенности романов Тобайаса Дж. Смоллетта (к вопросу о становлении романа критического реализма в английской литературе): автореф. дисс. … канд. филол. наук: 10.02.04 / И. А. Жаборюк. – К., 1984. – 24 с.

2. *С *** Жизнь* и сочинения Тобиаса Смоллетта // Современник. Литературный журнал. – 1855. – Т. 50. – № 3. – С. 37–52.

3. *Смоллетт Т.* Дж. Письма / Т. Дж. Смоллетт; пер. с англ. А. Ливерганта // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 222–263.

4. *Beasley J. C.* Tobias Smollett Novelist / J. C. Beasley. – Athens, L. : University of Georgia Press, 1998. – 259 p.

5. *Bouce P.-G.* The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce; translated by A. White. – L., N. Y. : Longman, 1976. – 406 p.

6. *Daiches D.* A Critical History of English Literature: in 2 vol. / D. A. Daiches. – L. : Secker and Warburg, 1961. – Vol. II. – 1169 p.

7. *Giddings R.* Tobias George Smollett / R. Giddings. – L. : Greenwich Exchange, 1995. – 76 p.

8. *Grant D.* Tobias Smollett. A Study in Style / D. Grant. – Manchester : Manchester University Press, 1977. – 232 p.

9. *Lewis J.* Tobias Smollett / J. Lewis. – L. : Jonathan Cape, 2003. – 316 p.

10. *Richetti J.* Smollett: resentment, knowledge, and action / J. Richetti // The English Novel in History, 1700–1780. – L. : Routledge, 1999. – P. 161–194.

11. *Rosenblum M.* Smollett's 'Humphry Clinker' / M. Rosenblum // The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – L. : Cambridge University Press, 1996. – P. 175–197.

12. *Rousseau G.S.* From Swift to Smollett: the satirical tradition in prose narrative / G. S. Rousseau // The Columbia History of the British Novel / [ed. by J. Richetti]. – N.Y. : Columbia University Press, 1994. – P. 126–152.

13. Skinner J. Constructions of Smollett: a study of genre and gender / J. Skinner. – Newark, L. : University of Delaware Press, 1996. – 267 p.

14. *Spector R. D.* Smollett's women: a study in an eighteenth-century masculine sensibility / R. D. Spector. – Westport : Greenwood Press, 1994. – 197 p.

15. *Tobias Smollett,* Scotland's First Novelist: new essays in memory of Paul-Gabriel Bouce / [ed. by O. M. Brack]. – Newark : University of Delaware Press, 2007. – 320 p.

16. *Tobias Smollett:* modern critical views / [ed. by H. Bloom]. – N.Y. : Chelsea House Publishers, 1987. – 174 p.

17. *Warner J. M.* Joyce's Grandfathers. Myth and History in Defoe, Smollett, Sterne, and Joyce / J. M. Warner. – Athens, L. : University of Georgia Press, 1993. – 193 p.

*Надійшла до редколегії 06.03.2010*

УДК 821.133-1 «18»

**Н. П. Орлик**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

# ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В КНИГЕ СТЕНДАЛЯ «РИМ, НЕАПОЛЬ И ФЛОРЕНЦИЯ»

**Розглядаються ознаки художності у книзі Стендаля «Рим, Неаполь та Флоренція».**

*Ключові слова:* художність, неканонізовані жанри, портрет оповідача, образ Італії, романізація.

**Рассматриваются признаки художественности в книге Стендаля «Рим, Неаполь и Флоренция».**

*Ключевые слова:* художественность, неканонизованные жанры, портрет повествователя, образ Италии, романизация.

**The features of artistry in Stendhal's «Rome, Naples, and Florence» are considered.**

*Key words:* artistry, non-canonized genres, narrator's portrait, the image of Italy, the group of genres open to novelistic aesthetics.

Книга «Рим, Неаполь и Флоренция», появившаяся в сентябре 1817 года, впервые была подписана псевдонимом, который станет именем писателя. Она не вызвала особого интереса у современников, исключая Гете, который в письме Карлу-Фридриху Цельтеру от 8 марта 1818 года не только оценил «свободную и дерзкую манеру» автора «странной книги», но и уверял, что читал её «неизменно с новым удовольствием и хотел бы местами выучить наизусть» [цит. по: 4, с. 147].

В единственном критическом отклике, напечатанном на страницах «Эдинбургского обозрения», сочинение Стендаля было охарактеризовано как легкомысленное (flippant), легковесное (léger). В письме к редактору журнала Стендаль защищает своё творение и формулирует задачи, которые ставил перед собой: «заключить в возможно меньшее количество слов как можно больше смысла» [8, Т. 15, с. 170]. Вторая задача – изменить традиционный жанровый регистр путевого дневника: это в такой же мере произведение об Италии, как и об авторе. Книга – портрет её создателя. «Портрет Стендаля он (читатель) получит через десять строк; и если читателю не понравится этот характер, он может закрыть книгу» [8, Т. 15, с. 170–171].

Упрёки в плохом знании Италии и заимствованиях из других книг об итальянских путешествиях, прозвучавшие в анонимной рецензии, подтолкнули Стендаля к подготовке нового, дополненного издания для убедительной демонстрации великолепного знания своего предмета и отповеди критикам. В предисловии к третьему изданию Стендаль раскрывает цель, которую преследовал, – сохранить своё индивидуальное видение, не втискивая его ни в какую готовую форму: «Я полагал, что создать что-либо стоящее можно, лишь оставаясь самим собой, а имеет успех в Париже возможно только при условии *быть как все* (выделено Стендалем)» [7, с. 5]. Читательское восприятие, по убеждению писателя, должно быть готово к непривычному жанровому языку, отражающему индивидуальность автора: «Прочитав две только что написанные мною страницы, даже тот читатель, которому моя манера чувствовать и понимать покажется наиболее чуждой, сможет уразуметь, с чем имеет дело. Тот, кому станет скучно, не прочтёт книги, – а это будет почти то же, как если бы она и вовсе не существовала» [7, с. 6]. Объясняться с читателями и критиками по поводу своих сочинений Стендаль будет и в дальнейшем вплоть до писем к Бальзаку относительно «Пармской обители», где он будет отстаивать право на свой собственный писательский дискурс.

©Н. П. Орлик, 2010

Такие книги Стендаля как «Рим, Неаполь и Флоренция» (1826), «Прогулки по Риму» (1829) привычно относят к жанру путевых очерков. М. Нерлих определяет их как récits de voyage [17, с. 748], Анри Мартино – как livres de touriste [16, с. 158]. Доминирующим в жанровом облике сочинения «Рим, Неаполь и Флоренция в 1817 году» Дель Литто считает политическую памфлетность [15, с. 545]. Очерковыми книгами об Италии называет «Рим, Неаполь и Флоренция» и «Прогулки по Риму» Я. Фрид [12, с. 227], обнаруживая в них вместе с тем признаки литературности – быструю смену настроений, тем, неожиданных субъективных ассоциаций – «стерниансkую – форму путевого дневника» [12, с. 229]. Учёный отводит этим сочинениям важную роль в формировании писательской манеры Стендаля.

Б. Г. Реизов не рассматривает пограничные жанры творчества Стендаля в аспекте их литературности. Он называет их «книгами путешествий», «дневниками путешествий», которые, в отличие от путеводителей, полны впечатлений. Авторитетный российский стендалевед признаёт, что «обе книги, посвящённые современной Италии, написаны как художественные произведения» [6, с. 290], однако, в чём именно проявляется их художественность, он не раскрывает.

Французский структуралист Жерар Женетт, утверждая, что «стендалевский текст, не исключая заметок на полях и подтяжках, составляет *единое целое*» (курсив Женетта), не убирает из описания жанра итальянских путевых дневников такие определения как «очерковые книги об Италии» [2, с. 387], «этнографический текст» [2, с. 389]. Литературность он обнаруживает в их повествовательной структуре, в присутствии десятков анекдотов – «кратких или развёрнутых эпизодов, полностью принадлежащих царству стендалевского повествования и подчас являющихся его блестящими образцами» [2, с. 375]. Показательно, что особенности стендалевской техники повествования учёный демонстрирует, анализируя вставную новеллу из книги «Рим, Неаполь и Флоренция». Другим фактором, связывающим «текст Стендаля» в художественное единство, Женетт считает тематическое постоянство [2, с. 380].

Проницательный исследователь творчества Стендаля Жан Прево видит литературность книги «Рим, Неаполь и Флоренция» в пронизывающем её лирическом начале и стиле импровизированного нарратива [5, с. 144–146] [1].

Как видим, признаки «литературности», «художественности» книги Стендаля «Рим, Неаполь и Флоренция» не остались не замеченными специалистами, однако до сих пор они не становились предметом специального исследования, что актуализирует обращение к данной проблеме.

Эстетическая категория «художественность» («литературность») [2] принадлежит к дискуссионным. Точкой отсчёта в прояснении её семантики принято считать работы формалистов (полагавших, что эстетическая функция реализуется тогда, когда текст замкнут на себя, функционирование определено установкой на план выражения), и известное определение Романа Якобсона: «литературность»… иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приёмов, благодаря которым это превращение совершается» [13, с. 81]. Такое понимание термина подвергли сомнению многие теоретики литературы, в частности, Цветан Тодоров: формула Р. Якобсона не раскрывает, как достигается это превращение. По мнению этого учёного, нельзя найти общий знаменатель для всех видов литературной продукции. «Каждый тип дискурса, обычно называемого литературным, имеет нелитературных «родственников», и они к нему ближе, чем любой другой

[1] Прево, в отличие от других стендалеведов, считает, что эти качества, столь свойственные первому изданию (1817), затем, при переработке для второго (утерянного) и третьего (1826), были в значительной мере утрачены. Тем не менее в собраниях сочинений и в изданиях отдельной книгой печатается последняя редакция произведения.

[2] Мы осознаём нетождественность этих понятий, но употребляем их как синонимические.

тип литературного дискурса. Таким образом, оппозиция между литературой и нелитературой уступает место типологии дискурсов» [10, с. 20].

Ю. М. Лотман справедливо указывает на «подвижность границы, отделяющей художественный текст от нехудожественного» [3, с. 774]. Динамический характер их противопоставления подчёркивали многие исследователи, с особенной чёткостью – М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, Я. Мукаржовский.

Новейшие семиотические исследования подводят к выводам прямо противоположным тем, к которым приходили представители формальной школы: если в нехудожественном тексте вперёд выступает вопрос «что», то эстетическая функция реализуется при установке на «как». Ю. М. Лотман полагает, что «эстетически функционирующий текст выступает как текст повышенной, а не пониженной, по отношению к нехудожественным текстам, семантической нагрузки» [3, с. 775], допуская, что в отдельных случаях «отправитель создаёт текст как нехудожественный, то есть зашифрованный однократно, а получатель приписывает ему художественную функцию, примышляя более поздние кодировки и дополнительную концентрацию смысла» [3, с. 775].

Ю. Н. Тынянов доказывал, что механизм литературной эволюции определяется взаимовлиянием и взаимной функциональной сменой «верхнего» и «нижнего» её пластов. В неканонизованной словесности, находящейся за пределами узаконенной литературными нормами, литература черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох» [3, с. 783], – так передаёт суть тыняновской концепции Ю. М. Лотман.

Фундаментальным характеристикам художественности современный теоретик В. И. Тюпа придаёт вид законов, отдельно рассматривая парадигмы художественности на разных этапах развития литературы.

К неканонической словесности вплоть до XVIII века относили не только дневники, письма, книги путешествий (хотя признаки литературной организации находили уже в «Книге о разнообразии мира» (1298) Марко Поло), но и роман, однако с легализацией этого «становящегося жанра» пришла в движение вся система литературных жанров, втянутых в процесс романизации. Это подтверждает творческий опыт Стендаля.

Формой воплощения бейлевских впечатлений от путешествий по Италии сначала были письма с фиксацией отдельных штрихов, затем более пространные и даже озаглавленные дневниковые записи (таково «Путешествие в Италию 1811 г.», сюжет которого строится вокруг любви Анри Бейля к Анджеле Пьетрагруа [8, Т. 14, с. 251–310]). Однако, как верно замечает М. Нерлих, накопленный материал начинает вырываться за рамки писем и интимных дневников, требует иного оформления [4, с. 85]. Стендаль стремится вместить эрудицию, приобретённую в ходе чтения книг, знакомства «вживую» с живописью, музыкой, литературой – и колоритные картины нравов, монологи-рассказы, анекдоты, сценки, эссеистические рассуждения и обобщения. Он вводит в дневник итальянских путешествий протагониста, кавалерийского офицера и почитателя искусства и музыки барона де Стендаля, что, по справедливому мнению М. Нерлиха, придаёт тексту романное измерение [4, с. 94], хотя об этом персонаже, как в будущем – об Анри Брюларе или коммерсанте Л. в «Записках туриста», он вскоре забывает, не скрывая референта.

Первыми жанрово пограничными сочинениями Анри Бейля были «История живописи» и книги о композиторах, где доминировал когнитивный компонент и техника перефразирования чужих историко-художественных текстов. Обвинённый в плагиате автором книги о Гайдне, Стендаль от имени мнимого брата Сезара Бомбе (под этим псевдонимом была издана его «Жизнь Гайдна») объяснял, почему он считает данное сочинение самостоятельным и совершенно не похо-

жим на «толстую и скучную книгу» г-на Карпани. Самобытность его труду придают глубокие и оригинальные рассуждения о музыке и причинах вызываемого ею наслаждения и стиль, «исполненный изящества и неподдельного чувства, не исключающий известной остроты». При всей неприкрытой ироничности последнего пассажа, в нём отмечены черты литературности «Жизни Гайдна». Стендаль язвительно спрашивает, можно ли считать Юма плагиатором никому не ведомого Рапена Туара из-за того, что он повторял вслед за ним, что Елизавета была дочерью Генриха VIII.

Книгу «Рим, Неаполь и Флоренция» Стендаль оформил как дневник: записи сопровождаются фиксацией времени и места, где они были сделаны. Неоднократно внутри текста и в метатексте автор обращается к жанровой самоидентификации. Чаще всего он называет книгу «путевым дневником», хотя в облике произведения обнаруживается множество жанровых языков, с которыми писатель вольно играет, соединяя, трансформируя, пародируя. Так, многократно на страницах книги возникают имена предшественников, из числа тех, кто уже описывал итальянские впечатления. Манеру таких, как Милен, Стендаль пародирует, насмехаясь над тяжеловесностью языка и пристрастием к длинным и скучным описаниям. В других авторах путешествий по Италии, таких, как президент де Брос, видит предтечу и охотно на них ссылается, не всегда соглашаясь. Автор путевого дневника наполняет пространство путевых заметок встречами на дороге, беседами со случайными попутчиками, колоритными сценками, анекдотами, литературной полемикой, театральными и художественными впечатлениями, но всё это подчинено не свойственным документально-описательному жанру интенциям – созданию образа современной Италии и одновременно образа созидающего субъекта.

Между тем географическое название произведения вызывало совсем другие читательские ожидания, оборачиваясь ложным впечатлением от книги. Исходя из заглавия, читатель настраивался на очередное описание того, что Стендаль называет «вещами» – памятников, их местоположения, волнующих картин природы, а обнаруживал за этнографическим названием очерки нравов итальянского общества. При этом под «нравами» Стендаль понимал «совокупность своеобразных привычек, сказывающихся в том, как люди предаются любви, наслаждениям, одиночеству, как они проявляют искренность своей натуры» [7, с. 6]. Убедительно изобразить так понимаемые нравы, показать, как люди охотятся за счастьем, оказалось невозможным без использования нарративно-дискурсивных форм, которые довольно органично сочетаются с эссеистическими рассуждениями автора путевого дневника – исторически мыслящей художественной личности. В очерке «Итальянские впечатления» (1820) Стендаль сетовал, что не развернул в книге «Рим, Неаполь и Флоренция» портрет путешественника: тогда ему казалось смешным говорить о самом себе. Это сразу вызывало ассоциацию с Шатобрианом, его антимоделью.

Чтобы избежать этого просчёта, он включил в очерк о миланских нравах [3] маленькое эссе «Путешественник», которое можно рассматривать как ключ к пони-

[3] Этот очерк о миланском обществе Р. Коломб опубликовал в переписке Стендаля в виде адресованного ему письма, датированного 4 сентября 1820 года. В это время Стендаль находился в Милане. Чтобы оправдать публикацию этого отрывка в виде письма, Коломб, как всегда в таких случаях, предварил его «следующей шапкой»: «В небольшом томике, который я великодушно подарил тебе в прошлом году («Рим, Неаполь и Флоренция в 1817 году» – Прим. Р. Коломба), я не дал портрета самого путешественника; мне казалось, что смешно было говорить о самом себе. Друзья уверяют меня, что в данном случае дело обстоит не так. Значит, новое издание включит портрет вышеупомянутого путешественника и некоторые его наблюдения над итальянскими женщинами: я хочу, чтобы ты заранее насладился этим дополнением» [9, с. 542].

манию стиля Стендаля и форм автобиографизма в его книгах странствий. То, что он напишет о себе в этом эссе, можно встретить и в других его произведениях: «Великое несчастье моей жизни – это скука. Голова моя – как волшебный фонарь; меня развлекают причудливые и нежные образы, которые подсказывает мне моё воображение» [9, с. 259]. В предисловии к третьему изданию книги «Рим, Неаполь и Флоренция» (1826) Стендаль вновь возвращается к проблеме отношений с читателем, который далеко не сразу оценил отсутствие «пошлости и аффектации» и самобытность стендалевского письма, вынуждая писателя искать свого читателя за пределами XIX века.

Прослеживая генетические истоки и направление трансформации первоначальных вариантов книги об Италии, М. Рей приходит к интересным выводам, прямо связанным с художественной природой сочинения «Рим, Неаполь и Флоренция»[18, с. 625–626]. Учёный обнаруживает фиктивный характер стендалевского дневника (об этом же пишет М. Крузе [14, с. 205], имагинативность маршрута, слишком причудливого для обычного туриста, нарративность, присутствующую уже в зачине и усиленную за счёт введения историй и анекдотов, рассказанных многочисленными «персонажами» книги, от калабрийских крестьян до титулованной знати. Другими словами, М. Рей открывает следы особой семантической организации текста, о которых писал Ю. М. Лотман [3, с. 776], и сигналы, которые обращают наше внимание на эти особенности стендалевского дискурса.

Стендаль не просто относит себя-повествователя к определённому типу путешественников, как это делает Стерн в «Сентиментальном путешествии». Показывая, что именно фиксирует его глаз и осмысляет его разум в стране с иным климатом, другой историей, культурой, ментальностью, писатель индивидуализирует характер повествующего. Черты сходства и отличия, которые обнаруживаются при постоянном сопоставлении/противоставлении Италии и Франции, отмечены высоким уровнем историзма и аналитической наблюдательности. Когда в первоначальном варианте книги о путешествии по Италии Стендаль отказывался от саморепрезентации, то полагал, что индивидуальность автора в полной мере проявится в способности по-своему видеть и по-своему рассказать об увиденном (один из критиков остроумно заметил, что Италия Стендалем не описана, а рассказана).

В глазах Стендаля, его книга «Рим, Неаполь и Флоренция» – это портрет Италии в динамике её национально-исторического развития, в разнообразии форм проявления национального характера; одновременно это портрет повествователя-автора, который стремится оставаться самим собой» [7, с. 5]. Оставаться самим собой значило не следовать образцам, избегать напыщенности, аффектации во имя простоты и ясности стиля.

Рецензируя «Дневник путешествий в Италию в 1828 году г-на Р. Коломба» (1835), Стендаль выделяет как достоинство книги именно эти стилевые особенности: «Этот путешественник не ищет красивых фраз; он просто и естественно излагает мысли» [9, с. 350]. Стиль – важная составляющая образа повествователя как организатора наррации и главного героя путевых дневников.

В стендалевском тексте, если его рассматривать в предложенном Женеттом ракурсе как единое целое, каждая часть отражает другие и отражается в других. Из книги «Рим, Неаполь и Флоренция» тянутся нити к «Итальянским новеллам» и романам, в свою очередь, эти художественные произведения заставляют острее увидеть в дневнике путешествий по Италии следы романизации в том смысле, который вкладывает в этот термин и обозначаемый им процесс М. Бахтин.

Стендаль всегда относился к своим сочинениям, стоящим на грани документально-описательного и литературного дискурсов, скорее как творениям своего воображения, чем научным (или претендующим на научность) исследовани-

ям живописи, музыки, этнографии или психологии («О любви»). Применяя к изучению промежуточных жанров выделенные В. И. Тюпой законы художественности [4], мы можем увидеть меру их реализации в книге «Рим, Неаполь и Флоренция», выделить признаки художественности в её структурной организации. В вымышленном «дневнике» Стендаля представлен воображаемый, невоспроизводимый мир, спаянный в целостность образом повествователя-автора, пребывающего в диалоге с предшествующей культурой и с эксплицитным читателем, сформированным этой культурой, при внутренней адресованности творческого акта потенциальному читателю.

«Рим, Неаполь и Флоренцию» высоко ценил Гете именно в качестве художественного произведения: «Сколько ни перечитывай эту книгу, она каждый раз чарует по-новому» [цит. по: 4, с. 215]. Чаровать по-новому не может путеводитель. Гетевская оценка стендалевской книги перекликается с тем, что писал Ю. М. Лотман об отличии нехудожественного текста, зашифрованого однократно, от художественного с его смысловой многослойностью, предполагающей многократное декодирование, и с тем, что сегодня пишет в своей «неаристотелевой поэтике» Андрей Битов: «Художественность – это когда написанное необъяснимо больше себя самого. Мастерство – вещь ограниченная, оно больше себя не бывает. Художественность – это таинственно уложенное в книгу высокое авторское чувство, каждый раз воскресающее в душе читающего» [1, с. 103].

**Библиографические ссылки**


1. *Битов А.* Битва / А. Битов. – М. : Arsis Books, 2009. – 120 с.
2. *Женетт Ж.* Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. / Жерар Женетт ; [пер. с фр. Е. Васильевой и др.]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 362– 391.
3. *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Ю. М. Лотман // О русской литературе / Юрий Михайлович Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1997. – С. 774–788.
4. *Нерлих М.* Стендаль / Михаэль Нерлих ; [пер. с нем. М. Бента]. – Челябинск : Урал LTD, 1999.
5. *Прево Ж.* Стендаль. Опыт исследования литературного мастерства и психологии писателя / Жан Прево. – М.-Л. : Худож. лит., 1960. – С. 144–146.
6. *Реизов Б. Г.* Стендаль. Художественное творчество / Борис Георгиевич Реизов. – Л. : Худож. лит., 1978. – С. 288–290.
7. *Стендаль.* Собр. соч.: В 12 т. – М. : Правда, 1978. – Т. 9. – С. 3–252.
8. *Стендаль.* Собр. соч.: В 15 т. – М. : Правда, 1959. – Т. 14. – С. 251–310; Т. 15. – С. 170–171.
9. *Стендаль.* Собр. соч. / [под. ред. А. А. Смирнова, Б. Г. Реизова]. – М. : Худож. лит., 1938. – Т. IX.
10. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе / Цвєтан Тодоров; [перекл. з франц. Є. Марічева]. – К. : Вид. Дім Києво-Печерська академія, 2006.
11. *Тюпа В. И.* Модусы художественности. Парадигмы художественности Художественность / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной; Интрада, 2008. – С. 127–128; 156–157; 288–290.
12. *Фрид Я.* Стендаль. Очерк жизни и творчества / Яков Владимирович Фрид. – М. : Худож. лит., 1958. – С. 227–228.
13. *Якобсон Р.* Вопросы поэтики. Постскриптум к одноименной книге / Р. Якобсон; [пер. с фр. В. А. Мильчиной] // Работы по поэтике / Роман Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – С. 81.
14. *Crouzet M.* Stendhal ou Monsieur moi-même / Michel Crouzet. – P. : Flammarion, 1999. – P. 205.


[4] К законам художественности В. И. Тюпа относит: закон условности, в соответствии с которым произведение искусства представляет собою некий виртуальный, воображаемый мир; закон целостности – предполагает предельную упорядоченность формы произведения (текста) относительно его содержания (эстетический объект); закон оригинальности (невоспроизводимости художественного результата); закон внутренней адресованности творческого акта – произведение заключает в себе уготованную потенциальному читателю внутреннюю точку зрения, с которой оно только и раскрывается во всей полноте [11, с. 289].

15. *Del Litto Victor.* La vie intellectuelle de Stendhal / Victor Del Litto. – P. : PUF, 1959. – P. 544–562.

16. *Martineau H.* L'oeuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée / Henri Martineau. – P : éd. Albain Michel, 1951. – P. 155–174.

17. *Nerlich M.* Voyages / Michael Nerlich // Dictionnaire de Stendhal. – P. : Honore Champion éditeur, 2003. – P. 748–750.

18. *Reid M.* Rome, Naples et Florence / M. Reid // Dictionnaire de Stendhal. – P. : Honore Champion éditeur, 2003. – P. 624–627.

19. *Stendhal.* Rome, *Naples* et Florence / Stendhal // Révision du texte et préface par Henri Martineau.- P. : Le Divan, 1927. – Vol. I – 281 p; vol. II – 313 p.

*Надійшла до редколегії 20.04 2010*

УДК 820.09

**Е. И. Авраменко**

*Криворожский государственный педагогический университет*

## ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ ВИКТОРИАНСКОГО КОНЦЕПТА ДОМАШНОСТИ В РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ ПРОЗЫ Ч. ДИККЕНСА И Э. БРОНТЕ

**Актуалізується гендерна відмінність трактування значущого для вікторіанців образу сімейного затишку, зумовлена трансформацією традиційного культурного коду, створеного письменниками-чоловіками, у видатному творі автора-жінки.**

*Ключові слова:* Е. Бронте, Ч. Діккенс, образ, гендер, роман, різдвяна повість, вікторіанство, культурний код, реалізм, романтизм.

**Исследуется гендерное различие в трактовке домашности как одного из ключевых концептов викторианства, обусловленное трансформацией традиционного культурного кода, выработанного писателями-мужчинами, в выдающемся романе автора-женщины.**

*Ключевые слова:* Э. Бронте, Ч. Диккенс, образ, гендер, роман, рождественская повесть, викторианство, культурный код, реализм, романтизм.

**Gender differences in treating the concept of domesticity as one of the basic Victorian concepts are analysed; these differences are stipulated by the traditional cultural code transformation caused by gender differences in the attitude of Ch. Dickens and E. Brontë as male and female authors of great Victorian texts.**

*Key words:* E. Brontë, Ch. Dickens, image, gender, novel, Christmas tale, Victorian Age, cultural code, realism, romanticism.

Понятие «образа» неизменно привлекает внимание теоретиков и историков литературы. Западные исследователи считают образ ключевым термином в современном литературоведческом анализе [2, с. 297], хотя вопрос о его природе остаётся не до конца прояснённым.

Исследование природы образа в русле понятия «гендер» предполагает дифференциацию образной системы с учётом пола автора произведения. Так, Дж. Эндрю строит исследование классической литературы по принципу дифференциации мужских и женских образов [8, с. 8]. Не менее продуктивным представляется подход, при котором исследование строится по принципу обнаружения сущностных различий в трактовке одного и того же значимого (для данной культуры и эпохи) образа у писателей, принадлежащих к одному культурно-историческому периоду и, возможно, художественному направлению, но – к разным полам.

В отечественном литературоведении творчество Бронте и Ч. Диккенса традиционно рассматривается в едином ряду блестящей плеяды английских романистов 1840-х годов. Поэтому контрастное сопоставление имён из этого ряда может показаться неожиданным – имён авторов «Грозового Перевала» и «Рождественских повестей» – тем более текстов, различающихся по жанровой принадлежно-

©Е. И. Авраменко, 2010

сти. Тем не менее оба эти произведения отмечены «магическим» (Г. Ионкис) взаимодействием реализма с обогащающей его романтической традицией и принадлежат к единой культурно-исторической зоне; это актуализирует постановку проблемы взаимодействия культурных кодов, созданных Ч. Диккенсом и Э. Бронте в названных произведениях.

Задачей предлагаемого исследования является изучение художественной функции образа домашнего очага в одной из наиболее популярных «Рождественских повестей» Диккенса – повести «The Cricket on the Hearth» (1845), исследование его трансформации в романе Э. Бронте (1847), и выявление онтологического (по сути, гендерного) своеобразия культурных кодов, несомых этим образом и, шире, художественным сознанием двух современных друг другу соотечественников – писателя Ч. Диккенса и писательницы Э. Бронте.

Следуя заложенной Р. Бартом традиции текстового анализа, мы не употребляем слово «код» в строгом общенаучном значении термина, но называем кодом просто ассоциативное поле – «сверхтекстовую организацию значений», которые несёт в себе тот или иной литературно-художественный образ (в данном случае – образ домашнего очага). Понятие «код» в этом смысле принадлежит главным образом сфере культуры: «коды – это определённые типы уже виденного, уже читанного, уже деланного…» [1, с. 455–456]. Под культурным кодом (и, в частности, под его социо-историческим подразделением как наиболее актуальным для решения поставленной нами задачи) здесь подразумевается «знание как корпус правил, выработанных обществом»: именно такое понимание культурного кода Р. Барт считает его основной «референцией» [1, с. 456].

В литературе 1840-х годов образ домашнего очага является художественной квинтэссенцией «корпуса правил, выработанных обществом» в отношении «domesticity» – повседневного домашнего существования семей, принадлежащих к среднему классу – т. е. к тому социальному слою, который чаще всего находится в центре внимания романистов «плеяды». Ко времени выхода в свет «Грозового Перевала» (1847) этот «корпус правил» был во многом сформирован популярными в ту пору мужчинами-романистами – Ч. Диккенсом и У. Теккереем и подразумевал, прежде всего, наличие х р а н и т е л ь н и ц ы домашнего очага – очаровательной и безыскусной «маленькой домашней богини», чей эталон воплотил в образе Амелии Седли автор «Ярмарки Тщеславия» [1]. Примерно за год до выхода в свет первых выпусков этого романа практически то же сделал Диккенс в рождественской повести «The Cricket on the Hearth. A Fairy Tale of Home» кукольно-сказочный образ «игрушечной» жены честного возчика Пирибингла – крошки Дот. Эта милая и безыскусная хранительница очага является воплощением образцовой среднебуржуазной «model female» (термин F. Bash) – беззащитной и трогательной женщины, самоотверженной и высоконравственной, далёкой от жестокой прозы бытия, преисполненной чувства долга перед семьёй и Всевышним, чьей основной задачей, по мнению Рассказчика «Рождественских повестей», а также Автора-Кукольника в «Ярмарке», было украшать суровое мужское существование главы семьи, подавая ему согретые у очага домашние туфли, разливая у того же очага чай и трепетно ухаживая за детьми и милыми домашними питомцами, которые любят проводить время опять-таки у домашнего очага.

Внешность этой хранительницы столь же обворожительна и чарующа, сколь обворожительны её манеры и вкусы; именно такова крошка Дот в диккенсовском «Сверчке за печкой»: «прелестная и молоденькая, хоть и похожая на пышку, но это, на мой вкус, не беда» [4, с. 199] – комментирует диккенсовский Рассказчик,

[1] Подробнее об этом см. мою статью «Историчность образов вымышленных персонажей и проблемы героики в романе У. Теккерея «Ярмарка Тщеславия» // Від бароко до постмодернізму. – Днепропетровск, 2004. – С. 151–161.

уютно устроившийся у очага под пение чайника на огне и треск сверчка за печкой. Такова же теккереевская Амелия: «она была прелестным существом», – подчёркивает Автор-Кукольник, отмечая несколько чрезмерную для героини румяность и круглость её щёк, а также то обстоятельство, что лицо её «цвело здоровьем», губы – «свежестью улыбки», а глаза «sparkled with the brightest and honestest good-humour, except indeed when they filled with tears, and that was a great deal too often; for the silly thing would cry over a dead canary-bird; or over a mouse, that the cat haply had seized upon; or over the end of a novel, were it ever so stupid» [«сверкали искренней, неподдельной жизнерадостностью, кроме тех, конечно, случаев, когда они наполнялись слезами, что бывало, пожалуй, слишком часто: эта дурочка способна была плакать над мёртвой канарейкой, над мышкой, невзначай пойманной котом, над развязкой романа, хотя бы и глупейшего»] [6, с. 27].

Таким был литературный штамп «model female», прочно устоявшийся к середине 1840-х годов, и Теккерей прекрасно осознавал его вторичность и банальность, о чём свидетельствует хотя бы знаменитая полемика с воображаемым Джонсом, «читающим эту книгу у себя в клубе»; тем не менее как мужчина автор «Ярмарки Тщеславия» не мог устоять перед этим штампом: ведь «это великое благо в жизни и в романах [...], когда удаётся иметь своим неизменным спутником такое невинное и доброе создание!» [6, с. 27].

Уже первые главы создававшегося одновременно с «Ярмаркой» романа Эмили Бронте демонстрируют дерзкую полемику писательницы с литературным клише, рождённым фантазией писателей-мужчин. Полемика эта заставляет читателя по-новому взглянуть на устоявшийся идеал «domesticated gentility»: её открывает описание очаровательной внешности юной героини и продолжает бытовая зарисовка на милую сердцам викторианцев тему «благородного домашнего уюта» – у ярко пылающего камина, с Библией в руках у почтенного отца семейства. Описание прелестной Кэти Линтон-Хитклиф традиционно лишь на первый взгляд; внешне оно соответствует идеалу женской красоты, популярному в 1830–1840-е годы («an admirable form, and the most exquisitive little face that I have ever had pleasure of beholding; small features, very fair; flaxen ringlets, or rather golden, hanging loose on her delicate neck»). В традиционности и, в известном смысле, стандартности этого портрета убеждает уже ранняя рецензия Теккерея «A Word About Annuals» (1838), где он иронизирует над опубликованными в «Кипсеке» модными гравюрами, изображающими «большеглазых красоток, с тонкой талией и золотыми кудрями» [5, с. 251], рахитичных и т. п.

Ироническое отношение к облику «идеала» мы обнаруживаем и у Эмили Бронте; однако масштаб этой иронии иной – не журналистский: он заставляет думать о мощной и горькой сатире, не столько затрагивающей традиционные представления об идеальной внешности молодой женщины, сколько подвергающей сомнению истинность идеала «model female» в целом. Сатира эта раскрывает полную несостоятельность и надуманность идеала: жест, с которым очаровательное создание повернулось к Локвуду, галантно предложившему ей помочь достать банку с полки, до которой она едва могла дотянуться, был жестом скупца: «she turned upon me as a miser might turn if anyone attempted to assist him in counting his gold» [10]. Тон, которым Кэти огрызается на попытку помочь («I don't want your help», she snapped, «I can get them for myself»), далёк от манеры, подобающей «genteel female». Психоэмоциональная окраска эпизода, изображающего «уютное» чаепитие у ярко пылающего домашнего очага морозным и снежным зимним вечером, полемично диссонирует с атмосферой «domesticity» в рождественской повести Диккенса.

Мировосприятие одного из двух рассказчиков «Грозового Перевала» – мистера Локвуда, образованного молодого человека, которого М. Берг называет «a disap-

pointing surrogate reader» [9, с. 14] романа о Грозовом Перевале: его мировосприятие во многом задано популярным массовым чтением современной автору эпохи. Именно это восприятие заставляет Локвуда называть Кэти то «amiable lady», то «beneficent fairy», то «good fairy» [10, с. 27]; оно же вынуждает его принять кучу мёртвых кроликов, сваленных в тёмном углу гостиной, за кошек – «любимиц» («favourites») очаровательной молодой хозяйки, каковое предположение хозяйка с презрением отвергает [10, с. 25].

В «Сверчке за печкой» прелестная юная хозяйка дома очаровательно журит домашнего «favourite» – здоровенного пса Боксёра, готовясь помочь с посылками мужу-извозчику «не хуже хлопотливой пчёлки» [4, с. 203]. Что касается помощи Кэти главе семейства в «Грозовом Перевале», то она яростно ему в этой помощи отказывает, и тот, рассвирепев, поднимает на неё руку. В этот момент Локвуд рассеянно подходит «погреться у очага», возле которого происходит эта сцена, сделав вид, что он ведать не ведает о прерванном споре, – и только это спасает Кэти от побоев. У милого домашнего очага, уютно пылающего тихим и снежным морозным утром (у начитанного викторианского читателя вполне могла возникнуть предельно контрастная ассоциация с умиротворённой атмосферой прелестного вордсвортовского «Frost at Midnight»!) – у этого культового средоточия главных викторианских ценностей царят ругань, попрёки и насилие: за минуту перед стычкой с Хитклифом Кэти бранила служанку, читая у огня и отгоняя собаку («favourite»); Хитклиф, едва появившись, тут же обругал эту служанку; Кэти дерзит Хитклифу, обругавшему и её тоже, когда он в очередной раз попрекает её куском хлеба.

Очевидно, что всё это далеко от поэзии сказочных диккенсовских камельков, осеняемых добрыми духами сверчков, поющих за печкой. В мире, придуманном Диккенсом, хозяева не бранят служанок, даже если они – беззащитные круглые сиротки, взятые из работных домов, и стукающие вверенных им младенцев обо все имеющиеся в доме твёрдые и угловатые предметы (именно такова тринадцатилетняя служанка семьи Пирибинглов Тилли Слоубой). Думается, дело здесь в том, что бытовая ситуация у зимнего пылающего очага «увидена» в «Грозовом Перевале» женщиной, которая подобные ситуации ощущает и проживает иначе, нежели авторы-мужчины, – она знает их изнутри, несмотря на романтичность своего мировидения, признанного практически всеми, кто пишет о романе Эмили Бронте. Во всём, что касается прозы повседневного семейного существования, Эмили, в отличие от Диккенса – суровый реалист, и её грань между миром реальным и трансцендентным проходит в совершенно иных пластах человеческого бытия.

Слёзы юной героини Бронте разительно отличаются от слёз юной теккереевской Амелии и от слёз диккенсовской Крошки, плачущей исключительно от радости при виде семейного счастья её друзей, устроенного благодаря её бескорыстным усилиям. Диккенс возносит ей «честь и хвалу» «за те слёзы и смех, с которыми она смотрела на всех троих, когда они заключили друг друга в объятия!» [4, с. 281].

Слезам героинь «Грозового Перевала» никто не воздаёт ни хвалы, ни чести. Достаточно вспомнить, как плачет Кэти в заключительных главах романа, когда её обижают грубые и тупые мужчины, – и ей неоткуда ждать ни защиты, ни сочувствия, не говоря уже о «хвале» или «почестях». Кэти молча и незаметно глотает слёзы, ибо знает по опыту: никто её не пожалеет и тем более не умилится при виде её женской слабости; таковы нравы Грозового Перевала – английской глубинки XIX столетия, над домашним очагом которого читатель видит огнестрельное оружие, а не милые гравюры или хорошенькие статуэтки, столь общепринятые в интерьерах той эпохи. М. Берг говорит об угрожающей маскулинности Грозового Перевала «as a home» – о маскулинности, резко контрастирующей с тради-

ционным представлением викторианцев о доме как о «традиционно женском пространстве» [9, с. 29].

Тема оружия в экспозиции романа не случайна: она звучит и в VIII главе романа – в контексте «медового» месяца Изабеллы, вышедшей замуж за Хитклифа в умопомрачении влюблённости. Быстро поняв ужас ею содеянного и страшась молодого мужа, она с интересом рассматривает пистолет Хиндли, являющий одновременно кинжалом: «I surveyed the weapon inquisitively. A hideous notion struck me; how powerful I should be possessing such an instrument! I took it from his hand and touched the blade» [10, с. 127–128]. Это происходит на кухне, в которой было так уютно в тот роковой сочельник, когда Кэтрин сказала Нелли Дин, что выйдет замуж за Линтона, ибо брак с Хитклифом её унизит, и Хитклиф об этом решении узнаёт, случайно подслушав этот женский разговор у домашнего очага. Реальная хранительница очага на Грозовом Перевале – именно Нелли, молочная сестра Хиндли и Кэтрин, их пожизненная прислуга и домоправительница, а также няня их детей – Гэртона и Кэтрин-младшей. Это благодаря ей прекрасный белый каменный пол в большой кухне тщательно вымыт и сияет чистотой, оловянные блюда блестят, и в доме пахнет рождественским пирогом и яблочной подливкой, которую взбешённый ревностью подросток Хитклиф в тот роковой для него сочельник выплеснет в лицо своему сопернику Линтону, превосходящему его по всем важным для Кэтрин статьям – по социальному и экономическому статусу. Так традиционная для диккенсовской рождественской поэтики тема семейного согласия и семейного единения в отблесках домашнего очага у Бронте в очередной раз получает трагико-ироническое переосмысление.

Переосмыслением этим роман о Грозовом Перевале – родовом гнезде многих поколений старинной дворянской семьи – обязан, по-видимому, принципиально иным гендерным видением проблем викторианской «domesticity»: материал для этого произведения романистка собирала главным образом во время долгих женских разговоров на кухне о делах соседствующих с Хоуортом дворянских семейств – разговоров со служанкой Табби, которая была подлинной хранительницей очага семьи Бронте и знала множество далеко не идиллических историй из жизни нескольких поколений упомянутых семейств.

В «Грозовом Перевале» обнаруживается великое множество образов и сюжетных ходов, характерных для поэтики рождественских повестей, а также для семейно-бытового викторианского романа в целом; при этом в тексте Бронте эти образы и детали радикально переосмысливаются, будучи пропущенными через сознание женщины, которая знает, что такое викторианский домашний очаг, не только по сочинениям мужчин, создающих светлую сказку из жизни, дающей материал для совсем иного типа повествования [2].

Таким образом, очевидно, что художественная функция образа домашнего очага у Э. Бронте принципиально иная, нежели у Диккенса: она – в создании контраста между теплом и светом огня в камельке и холодом, мраком и озлоблением, царящими в сердцах и отношениях персонажей, собирающихся вокруг этого символа семейного тепла и взаимной привязанности.

М. Берг отмечает, что «дневник Кэтрин-старшей, написанный на полях священного и глубоко почитаемого её культурой текста, парадигматичен всему роману в целом»: написанное Кэтрин на полях Библии осуществляет подрыв (effects a subversion) [9, с. 62] самоё «репрессивной викторианской идеологии» (Подчеркнуто мною. – Е. А.).

[2] Эту жизнь сёстры Бронте знали не понаслышке – не только из рассказов Табби о страшных домашних тайнах благородных соседей, но и из собственного опыта семейной жизни, в которой был и деспотичный скупой отец, державший дочерей в чёрном теле, и чёрствая жестокая тётя – «официальная» хранительница семейного очага Бронте.

Развивая эту мысль, можно сказать, что Эмили Бронте предлагает альтернативную – женскую – стратегию «прочтения» традиционного «мужского» викторианского дискурса о «domesticity», изложенного ранним

Диккенсом в «Сверчке за печкой» [3]; её стратегия в чём-то созвучна теккереевской, чьё амбивалентное видение мира и человека позволяло судить о последнем с объективностью, лишённой мужского шовинизма.

На протяжении всего романа Э. Бронте ведёт с Диккенсом исполненный полемики диалог о сути «domesticity» и о современных им обоим «domestic values», – и лишь в финале романа их концепты домашнего очага оказываются созвучными: Кэтрин-младшая учит полуграмотного и полудикого Гэртона – воспитанника Хитклифа – читать, сидя рядом с ним у всё того же домашнего очага, положив руку ему на плечо и потешаясь над ним лишь мягко – без прежнего уничижительного сарказма. Правда, М. Берг считает, что финал этот исполнен скрытой иронии и его нельзя воспринимать всерьёз [9, с. 111–114]. Думается, однако, что это не так – хотя бы потому, что романистка, подобно её главному мужскому персонажу, к концу произведения могла устать от буйства тёмных и бесчеловечных страстей своих героев – и, устав, «примирить» кровь Эрншо – Линтонов – Хитклифов в юном поколении этих семейств; будучи великой женщиной, великим мастером и подлинным гуманистом, она не могла не признать разрушительность и бесплодность «гендерного» противостояния культурного кода, выработанного мужчинами-романистами, и своего собственного женского видения «домашности». Женская мудрость и женское величие Эмили Бронте завершают этот диалог примиряющей – и жизнеутверждающей – нотой, вносящей в общенациональный дискурс о вечных «домашних» ценностях совершенно новую ноту, созвучную, впрочем, видению ещё одного великого викторианского романиста – У. Теккерея, а также миропониманию другого великого викторианца – Джона Стюарта Милля. По прошествии немногих лет после выхода романов Бронте и Теккерея Дж. ст. Милль написал свои трактаты «О свободе» и «О подчинении женщин» («On Liberty», «On Subjection Of Women»); уже в последней трети XIX века этот дискурс выходит на качественно новый уровень художественных размышлений о положении женщины и о семейных ценностях викторианства – например, в романах Т. Гарди, а в XX веке – ретроспективно, но отнюдь не элегично – в романе Р. Олдингтона «Смерть героя».

Представляется, что трансформация культурного кода «домашнего очага» в «Грозовом Перевале» открывает собою качественно новый этап как в решении социальных проблем, связанных с положением женщины в семье и обществе, так и в развитии жанра социально-бытового романа – жанра, который во все времена у всех великих художников говорил о Доме человеческом и о вечных человеческих ценностях.

**Библиографические ссылки**

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт – М. : Аструрия, 1995. – 632 с.

2. *Большакова А. Ю.* Образ / А. Ю. Большакова // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / [гл. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : Интрада, 2004. – С. 297.

3. *Бронте Э.* Грозовой Перевал / Э. Бронте. – М. : Худ. лит., 1988. – 287 с.

4. *Диккенс Ч.* Сверчок за печкой. Сказка о семейном счастье / Ч. Диккенс // Собр. соч.: В 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Худ. лит., 1959. – Т. 12. – С. 193–293.

5. *Теккерей У. М.* О наших ежегодниках. Собр. соч. в 12 т. / У. М. Теккерей. – М. : Худ. лит., 1975. – Т. 2. – С. 245–258.

[3] Следует отметить, что в романном творчестве зрелого Диккенса трактовка образа домашнего очага столь же традиционно маскулинна: очаг ярко пылает, когда возле него лежит надежда семьи – новорожденный маленький Поль, и когда новобрачные возвращаются из свадебного путешествия в обновлённый дом Домби – и он же являет собой груду остывших углей, когда рушится этот семейный очаг, и Эдит, его «хранительница», сидит в оцепенении около.

6. *Теккерей У. М.* Ярмарка Тщеславия. Роман без героя / У. М. Теккерей. – М. : Худ. лит., 1983. – 342 с.
7. *Andrew J.* Narrative and desire in Russian literature, 1822–1849. The feminine and the masculine /J. Andrew. – N. Y., 1993. – 276 p.
8. *Andrew J.* Women in Russian literature. 1780–1863. / J. Andrew. – L., 1988. – 267 p.
9. *Berg M.* Wuthering Heights. The writing in the margin. / M. Berg. – N. Y., 1996. – 254 p.
10. *Bronte E.* Wuthering Heights. / E. Bronte. – L. : Penguin popular classics, 1994. – 287 p.

*Надійшла до редколегії 21.04.2010*

УДК 821.111-3.09

**Е. Н. Бессараб**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

## ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ВИКТОРИАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ («МИНА ЛОУРИ» Ш. БРОНТЕ И «КУЗИНА ФИЛЛИС» Э. ГАСКЕЛЛ)

**Розглядаються жіночі образи раннього твору Ш. Бронте «Міна Лоурі» та роману Е. Гаскелл «Кузина Філліс» у їх типологічній схожості та відмінностях. Робиться спроба виявити специфіку центральних жіночих образів, у структурі яких поєдналися романтичні та реалістичні прикмети.**

*Ключові слова:* вікторіанський, романтичний, типологія, жіночий образ.

**Рассматриваются женские образы раннего произведения Ш. Бронте «Мина Лоури» и романа Э. Гаскелл «Кузина Филлис» в их типологическом сходстве и отличиях. Делается попытка выявить специфику центральных женских образов, в структуре которых сочетаются романтические и реалистические черты.**

*Ключевые слова:* викторианский, романтический, типология, женский образ.

**The article deals with female images of C. Bronte`s juvenile «Mina Laury» and E. Gaskell`s «Cousin Phillis» as to their typological similarities and differences. Also we attempt to clear up the peculiarities of the major female characters, whose structure includes both romantic and realistic features.**

*Key words:* Victorian, romantic, typology, female image.

Целью данной статьи является выявление сходства и отличия в конструировании женского образа в раннем произведении Ш. Бронте «Мина Лоури» («Mina Laury»,1838) и в романе ее современницы Э. Гаскелл «Кузина Филлис» («Cousin Phillis»,1864).

Обе писательницы принадлежат к «плеяде блестящих романистов» XIX века, и, несмотря на временной промежуток между их произведениями, есть определенное типологическое сходство в их женских образах. Сопоставление женских образов, созданных с такой разницей во времени, представляется нам возможным благодаря дружбе и творческому взаимовлиянию их создательниц. Кроме того, будучи первым биографом Ш. Бронте, Э. Гаскелл не могла не подпасть под определенное влияние уникального творчества подруги и коллеги.

Мина Лоури – главная героиня одноименного произведения Ш. Бронте, а Филлис Холмен – центральный женский персонаж романа Э. Гаскелл «Кузина Филлис».

Первое, что привлекает внимание в образе главной героини раннего произведения Ш. Бронте Мины, – традиционная для романтических героинь привлекательность и яркость внешнего облика, независимый, свободолюбивый характер. В облике девушки есть узнаваемые приметы того, что соотносит ее с типом «восточных» романтических героинь, знакомых по творчеству Байрона, В. Скотта. Черные локоны и темные глаза, броские одежды и украшения – внешние характери-

© Е. Н. Бессараб, 2010

стики Мины как героини «восточного» типа: «dressed in rich black satin, with ornaments like those of a bandits wife» [2, p. 3].

Мина внешне напоминает Гюльнар, героиню поэмы Д. Г. Байрона «Корсар», – женщину типично восточной красоты. Поэт акцентирует внимание на ее черных глазах, красивых темных волосах, стройном стане, имени, подчеркивающем ее восточное происхождение, на темпераменте, присущем женщинам Востока. Гюльнар, как и Мина, одержима своей любовью к главному герою (Конраду). Именно это чувство, как и чувство Мины, направляет действия байроновской героини. Обе девушки считают своим женским долгом быть рядом с любимым и в минуты спокойствия, и в тревогах.

По интенсивности переполняющего их чувства, силе переживаний и глубине ощущений этим женским образам близка героиня романа В. Скотта «Айвенго» Ревекка. В ее образе запечатлены знакомые по байроновским восточным женщинам черты: смуглая кожа, черные густые волосы и блестящие глаза, одежда из дорогих тканей, украшенная всевозможными драгоценностями. Она тоже обладает решительностью характера, выработавшейся в условиях постоянной опасности и необходимости бороться за жизнь.

И Мина, и Гюльнар, и Ревекка готовы пожертвовать всем ради любви. При этом их жертвенность безгранична, так как им нечего ожидать от объекта своей любви, ведь его сердце отдано другой.

При всем том, что в Мине есть многое, присущее романтическим героиням, она – одна из характерных героинь творчества Ш. Бронте, с узнаваемыми чертами.

Мина Лоури – девушка, обладающая практически всеми душевными качествами, присущими любимым героиням Бронте. Мы встречаем ее в охотничьем домике на территории одного из поместий герцога Замоньи, где она скрывается от посторонних глаз. Как байроновские героини Гюльнар, Гайдэ, Гюльбея, Мина бросает вызов действительности, лицемерному буржуазному обществу. Это – ее добровольный выбор, который Мина делает как свободный человек: смысл ее жизни – любовь к герцогу Замонье, связанному брачными узами с другой женщиной. Искренние чувства, преданность любимому человеку (пусть даже не находящую взаимного отклика) она ставит выше надуманных законов общественной морали [1, с. 136].

Имя героини указывает на то предназначение в жизни, которое выбрала для себя Мина. Mina от др.-вн. Minna – память, любовь. Именно любовь является доминантой в жизни героини, источником ее усилий и мотивом ее поступков. Laury – Laurie – Laura – от лат. laurus – лавр, лавровое дерево; в переносном значении – победа, триумф. Фамилия героини как бы намечает ту роль, которую Мина играет в судьбе любимого человека, являясь спутницей его побед, создавая ему такую атмосферу в доме, которая способствовала бы быстрому восстановлению душевных и физических сил герцога для дальнейших военных и политических побед. Подобно романтическим героиням, образ Мины Лоури являет собой некий образ-символ, символ свободного духа. В ней есть черты, которые для Ш. Бронте были близки к ее идеалу женщины: внешняя привлекательность («It was a fine girl ... A model of beautiful vigour and glowing health...» [2, p. 3]), не свойственная самой писательнице, часто называющей саму себя незаметной маленькой хрупкой женщиной, и способность бороться за свободу выбора, за любовь [1]. В сопоставлении с героинями других хорошо известных и изученных романов Бронте, очевидны и сходство, и отличие от них образа Мины, в котором соединяются и узнаваемые, и особые приметы характера.

Образ Мины Лоури, подобно большинству известных героинь писательницы, во многом автобиографичен. Эта характеристика присуща большинству известных женских образов Бронте. С автобиографической точностью Ш. Бронте опи-

сывает ее внешний вид и осанку: «В ее манере держаться было нечто схожее с военной выправкой. Она была элегантно сложена; ее шея, выходящая из совершенной груди, грациозно размещалась на покатых плечах. Талия и стройные ноги, поддерживающие ее в правильном положении, выдавали сходство воспитания Мины с военной муштровкой» (Перевод наш – Е. Б.) [2, с. 3–4]. Такую выправку девушка викторианской Англии, как и сама Ш. Бронте, могла приобрести, обучаясь в пансионе либо под влиянием воспитания отца, о чем упоминается в анализируемом произведении. Оба эти фактора имели место и в жизни писательницы.

Как и Ш. Бронте, которая интересовалась общественной и политической жизнью страны, с увлечением читала все доступные ей источники информации, подобно зрелым героиням писательницы, Мина отличается осведомленностью и смелыми рассуждениями о политике и других сферах жизни. Этим она заслужила уважение приближенных к герцогу «высоких» гостей, неоднократно посещавших охотничий домик. «Вечером она развлекала своих высокопоставленных гостей – двое на крыльце были не кто иной, как лорд Хэтфорд и Инара – беседуя с ними искренне и весело. Она была такой сообразительной, умной и честной во всем, что говорила и делала, что надменные аристократы без колебаний общались с ней даже по делам первостепенной важности», [*перевод наш* – Е. Б. – 2, с. 4]. Они не считали ниже своего достоинства общаться с «mistress» герцога и принимали ее как равную. Один из них даже предложил ей руку и сердце, рискуя получить отказ верной герцогу девушки. В отличие от известных женских типов зрелого творчества Ш. Бронте, Мина Лоури не скована рамками морали социума, она отдалена от него, от каких-либо общественных установок. Как героини Байрона, Мина делает свой жизненный выбор, руководствуясь лишь собственными чувствами, в то время как известные женщины Бронте (Джейн Эйр, Каролина Хелстоун и Шерли Килдар, Люси Сноу), являясь «продуктами» своего социума, всегда подчиняются разуму и следуют правилам морали, установленным в окружающем их мире.

Что касается главной героини романа Э. Гаскелл, юная «деревенская красавица» Филлис Холмен во многом близка Мине Лоури. Она красива, нежна и чувствительна, как все романтические героини. Однако, в отличие от знойной красоты и буйного темперамента «восточного типа», Филлис вобрала черты внешности и нрава «европейского» типа героинь писателей-романтиков. Филлис привлекает внимание окружающих своей природной красотой («белизной кожи, золотом волос, голубизной глаз»): «What her dress wanted in colour, her sweet bonny face had. The walk made her cheeks bloom like the rose; the very whites of her eyes had a blue tinge in them, and her dark eyelashes brought out the depth of the blue eyes themselves. Her yellow hair was put away as straight as its natural curliness would allow» [3, p. 45].

Подобно героиням Байрона и Шелли, Филлис ассоциируется у своего создателя (Э. Гаскелл) с нежной розой: «Она была подобна розе, расцветающей на солнечной стороне одинокого дома, укрытой от ветров и бурь» (Перевод наш – Е. Б.) [3, p. 114]. Девушка обладает нежной красотой и спокойным нравом. Все свои эмоции она переживает молча, в глубине души, и лишь потускневшие черты, чрезвычайная бледность и очевидная потеря веса, заметная окружающим, выдают ее душевные страдания: «Филлис выглядела очень бледной и уставшей, и что-то болезненное слышалось в ее голосе. Ее серые глаза казались впавшими и печальными; она была мертвенно бледна» (Перевод наш – Е. Б.) [3, p. 97, 102].

Очевидно внешнее сходство Филлис с такими героинями романтиков как Медора («Корсар» Байрона) и Ровена («Айвенго» Скотта). Предмет страсти корсара Медора с ее нежной красотой («синие как звезды глаза, светлые пышные волосы, снежно-белая кожа») – другой тип женщины, совершенно отличительный от восточных опасных красавиц, живущих страстями. Хрупкая внешне, но сильная духом

Медора не позволяет страстям вырваться наружу, все держит в себе: «не дрогнула она, отчаянья глубокого полна» (Перевод Р. Шенгели) [13, т. 3, с. 120]. Филлис ведет себя так же.

Как все романтические героини, «восточные» и «европейские», и Филлис, и Медора, и Ровена не свободны от своей любви, сила которой может довести до безумия в разлуке с любимым и переживаниях о его судьбе.

Однако Ровена, воспитанная в благоприятных условиях в силу своего происхождения и привыкшая к поклонению и защищенности, не способна сама творить свою судьбу. Она может принимать решения в мелочах (например, с кем ей ехать на турнир), но в целом она – социально зависима. Обладая внешностью и силой чувства, соответствующими романтическим канонам, Ровена все же является героиней, чей образ формируется в исторически-социальном контексте. В этом плане она также схожа с Филлис, ограниченной в своих решениях строгим пасторским воспитанием и общепринятой в ее окружении моралью. В этой обусловленности средой очевидны реалистические тенденции в создании образа героини Гаскелл.

В то же время, подобно байроновской Медоре («Корсар»), Ровене и Минне Скотта («Айвенго», «Пират»), кузина Филлис тайно страдает в разлуке с любимым человеком. Когда надежды героини Гаскелл на счастливое будущее с любимым разбились из-за его женитьбы на другой, Филлис, подобно Валентине Жорж Санд и Гайдэ Байрона, близка к гибели. Но, как сандовской Индиане и байроновской Гюльнар, сила духа Филлис и поддержка близких помогают ей выжить.

Имя героини Филлис – (Phillis, Phyllis – лат.<др.-греч. phyllon – лист, букв. зеленая ветка, зеленый лист) в классической поэзии являлось традиционным именем деревенской красавицы. Холмен – фамилия священнослужителя (от holy + man – святой человек, священник) – очерчивает ее социальный статус дочери священника. Филлис, как и Мина Лоури, и большинство женских персонажей писателей-романтиков, живет в уединенном месте и любит помечтать одна в своем любимом укромном уголке, среди высоких деревьев сада: «There was her hermitage, her sanctuary» [3, p. 23]. Филлис общается с природой, знает язык птиц и разговаривает с ними: «Она владела искусством пения и подражания, и отвечала на пение разных птиц, знала их песни, привычки и пути» [Перевод наш – Е.Б. – Р.113]. Женские персонажи П. Б. Шелли («Атласская колдунья») и В. Скотта (Минна «Пират») также обладают этими умениями. В то же время особый акцент при создании образа Филлис делается на ее образованность, интерес и способности не только к гуманитарным, но и к точным наукам. Подобно Мине Лоури и героиням уже произведений писателей-реалистов, таких как Нелли («Лавка древностей» Ч. Диккенса), и всех главных героинь сестер Бронте, Филлис умна, образована и начитанна. Она знает латынь и греческий язык. Кроме того, как и у бронтевской Шерли, в сферу интересов героини входят не только «женские» гуманитарные науки и домашнее хозяйство. Филлис внимательно прислушивается к разговорам отца и гостей дома, понимая и принимая участие в беседах о различных инженерных технологиях и т. п. Способности Филлис возвышают ее в глазах ее кузена и приводят к мысли о том, что она слишком умна для него и он не смог бы быть достойным ее женихом: «She`s so clever – she`s more like a man than a woman, she knows Latin and Greek. She`s wise as well as learned» [3, p. 54]. Образ Филлис – социально обусловленный, с определенным местом в системе конкретного общества. И в этом она, безусловно – реалистический персонаж. Восприятие Филлис другими зависит от личности воспринимающего персонажа, и порой оно довольно разноплановое, даже контрастное. Характеристика, данная ей мистером Холсвортом как «Such a beautiful woman», удивила ее кузена, привыкшего считать ее несколько неуклюжей девчонкой в нелепом фартуке, какой он ее увидел впервые: «I had thought of Phillis as a

comely but awkward girl; and I couldn`t banish the pinafore from my mind`s eye when I tried to picture her to myself» [3, p. 69]. В свою очередь, Холсворт, до знакомства с Филлис, ставил под сомнение слова кузена девушки о редком сочетании в ней ума и красоты, так как «красота и ум – явления взаимоисключающие». Узнав же и полюбив ее, он признал возможность такого сочетания в женщине: «her character as unusual and rare as her beauty… in her high tranquillity, her pure innocence» [3, p. 93]. В финале и «Мины Лоури», и «Кузины Филлис» нет счастливых влюбленных, которые, соединив свои судьбы, прожили бы вместе до конца жизни. Мина остается в прежнем неопределенном положении, так как герцог в очередной раз мирится со своей законной супругой, брак с которой являет собой некую «трубку мира» между Замоньей и его коронованным тестем, и проводит время в развлечениях. Подобная концовка отдаленно напоминает реальную жизненную ситуацию, имевшую место в судьбе самой писательницы и воплощенную в последнем романе Бронте зрелого периода «Виллет», где обретение счастья в любви остается для героини лишь несбыточной мечтой. Мина несчастна в любви, как и Филлис, и не получает желаемого счастья быть рядом с любимым. Пережив тяжелую болезнь из-за неразделенной любви, Филлис, в отличие от гибнущих героинь романтиков Валентины (Жорж Санд), Гайдэ, Лейлы и Медоры (Байрона), выживает при поддержке родных и близких и направляет свои мысли в иное русло. Здесь очевидна некая трансформация героини, которая пережив сильный психологический стресс, эмоциональные страдания, выйдя, таким образом, из-под опеки своего микросоциума (родительского дома), обретает некий жизненный опыт и устойчивость к дальнейшим жизненным перипетиям.

В свою очередь, Мина Лоури является переходным образом от романтизма к реалистическим принципам искусства у Ш. Бронте. В героине раннего произведения Ш. Бронте очевидны некие узнаваемые типологические черты романтических образов и английской, и европейской литературы. Мина Лоури вступает в конфликт с обществом, однако, в отличие от большинства романтических героев, ее конфликт менее глобален. Типичный романтический герой бросает вызов всему миру, для него не важно «почему?», важно «как?» (например, байроновский корсар: «Оттолкнут, оклеветан с юных дней, безумно ненавидел он людей. Священный гнев звучал в нем как призыв отмстить немногим, миру отомстив») [1, с. 94]. Мина же противостоит конкретному современному ей буржуазному обществу. Главной идеей ее противостояния является требование свободы выбора, свободы любви не для всего человечества, а для женщины – «здесь и сейчас» («...shame and reproach have no effect on me I do not care for being called a camp follower. In peace and pleasure all ladies of Africa would be at the duke's back, in war and suffering he shall not lack one poor peasant girl» [2, p. 5]. Актуальность конфликта обусловлена у Ш. Бронте и личными мотивами, и причинами, вызванными конкретно-исторической ситуацией в английском обществе, где свобода личности (женщины, прежде всего) была ограничена моральными запретами, навязанными религией и устоями этого общества.

В романе Гаскелл конфликт более локальный, обусловленный устоями конкретного социума и моральными качествами отдельных его представителей.

В произведениях и Бронте, и Гаскелл очевидно тяготение к камерному сюжету – определенный, довольно узкий круг действующих лиц и одно основное место действия. Но если события «Мины Лоури» происходят в стране, созданной авторским воображением (где-то в восточной Африке), в которой живут вымышленные персонажи, происходят надуманные события, где царит свободная любовь, то мир «Кузины Филлис» – это маленькое сообщество фермеров, в размеренную пуританскую жизнь которого врывается мир индустриализации со всеми ее плюсами и минусами. Если в «Мине Лоури» устремленность романтиков к идеалу воплощена в теме любви без запретов, свободы самоопределения и самовыражения,

то в «Кузине Филлис» поведение героини подчинено строгим правилам викторианской морали.

Проанализировав центральные женские образы, созданные Ш. Бронте и Э. Гаскелл в рассматриваемых нами произведениях, приходим к следующим выводам. Несмотря на определенную близость героини Гаскелл к романтическим героиням и наличие точек соприкосновения с образом героини Бронте, женский образ Гаскелл в большей мере обладает очевидными приметами реалистического типа письма. Ее характер, манеры, поведение обусловлены ее происхождением, положением в обществе, воспитанием. Образ Филлис Холмен, социально конкретный и социально обусловленный, переживает трансформацию под влиянием обстоятельств, что дает нам основание относить его к переходным образам от романтического к реалистическому типу изображения. Что касается типологической специфики этих двух рассмотренных образов, то один из них (Мина), несомненно, относится к типу романтических восточных героинь. Филлис же, обладая внешними и поведенческими характеристиками, схожими с женскими образами романтиков европейского типа, обнаруживает большую близость к героиням «блестящей плеяды романистов» (любимым героиням Ш. Бронте и Мэри Бартон Гаскелл). Результаты данной статьи могут быть использованы в спецкурсах по зарубежной литературе XIX века.

**Библиографические ссылки**

1. *Бессараб Е. Н.* «Мина Лоури» – неизвестный роман Шарлотты Бронте / Елена Бессараб // Від бароко до постмодернізму: Зб. наук. пр. – Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2003. – Вип. 6. – С. 131–139.

2. *Bronte Ch.* Mina Laury / Charlotte Bronte. – Harmondsworth : Penguin Popular Classics, 1995.

3. *Gaskell E.* Cousin Phillis / Elizabeth Gaskell. – Harmondsworth : Penguin Popular Classics, 1995. –157 p.

*Надійшла до редколегії 18.05.2010*

# III. ЕСТЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ І ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОСВІД В ЕПОХУ (ПОСТ)МОДЕРНІЗМУ

УДК 821.133.1-9«181-19»

**Л. П. Привалова**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

## ЛІТЕРАТУРНИЙ «ПОРТРЕТ» ДЕНДІ ДОБИ «FIN DE SIECLE»

**Аналізується один з найсуперечливіших соціальних типів у політичній архітектоніці кінця XIX століття та принципи його відображення у літературі декадансу.**

*Ключові слова:* декадентство, дилетантизм, роздвоєння особистості, втома, нудьга.

**Анализируется один из наиболее противоречивых социальных типов в политической архитектонике конца XIX столетия и принципы его отображения в литературе декаданса.**

*Ключевые слова:* декадентство, дилетантизм, раздвоение личности, усталость, тоска.

**The point of the paper is to observe one of the most contradictory social types in political architectonics of the end of the XIX century and principles of his representaion in literature of decadence.**

*Key words:* decadence, dilettantism, split of personality, fatigue, melancholy.

Наприкінці XIX століття настає кінець культурним ідеалам, на які все ще продовжувала орієнтуватися література. До найпоказовіших фігур – жертв історичного поступу належить фігура денді. Як зазначає Г. Р. Бріттнахер, «в літературі fin de siècle зникнення цієї фігури з культурного іконостасу XIX століття подається як епохальна подія і, відповідно, інсценується на манір ритуального дійства: перш ніж взірцево померти, денді ще мусить зіграти свою останню велику роль» [1, с. 30].

Епоха fin de siècle підводить підсумки історії дендизму, що почалася в Англії наприкінці XVIII ст. Спочатку в Англії, а потім і у Франції дендизм склався як культурний канон, що включає і мистецтво одягатися, і особливу філософію, кодекс поведінки і моралі, і особливий стиль міського життя (денді – людина міська і «штучна», від природи принципово далека). Першим і найзнаменитішим денді був англієць Дж. Браммел – британський «прем'єр-міністр елегантності». Браммел був прототипом героїв безлічі англійських романів («fashionable novel» – «Вівіан Грей» Б. Дизраелі, 1826; «Пелем» Бульвер-Літтона, 1822 та ін.), які стали підручниками дендизму для французів. Своєрідну аналітику дендизму створює Бодлер у серії нарисів «Художник сучасного життя», присвячених другу, художникові-графіку, К. Гісу. Бодлер ототожнює дендизм з естетизмом і оголошує його останнім злетом героїки на тлі загального занепаду. Денді для нього – перш за все естет, проповідник доброго смаку і борець з вульгарністю. Він створює не витвори мистецтва, а своє власне життя, підпорядкувавши його вимогам оригінальності. Денді, який б'ється проти вульгарності і заяложеності, несе в собі потенційний амо-

© Л. П. Привалова, 2010

ралізм, ставлячи красу понад усе, у тому числі і добро. Бодлер вважав, що, скоївши злочин, денді може не впасти у власних очах, але якщо мотив злочину виявиться негідним або вульгарним, безчестя денді непоправне. У розумінні Бодлера дендизм – це і перфоманс, і аскеза – тобто самообмеження, це тренінг у дисципліні і працьовитості, оскільки денді, по-перше, повинен підтримувати спортивну форму і мати треноване тіло; по-друге, дотримуватися стриманої елегантності і досконалої простоти, уникаючи розкоші; і, по-третє, бути холодним і незворушним, стримувати будь-які прояви почуттів. Дендизм зводить на п'єдестал такі поняття, як «культура», «естетизм», «штучність», «холодність», «закритість». В основі дендистського характеру лежить кастова зарозумілість, пихатість і «гордовите задоволення дивувати». Природно, денді повинен мати у своєму розпорядженні необмежене дозвілля і грошовий достаток, без яких його фантазії не можуть утілитися в реальність. Проте наприкінці XIX століття ні вельможне походження, ні багатство вже не давали змоги належати до дендистської еліти. У цей період денді вже остаточно втрачає своє фіксоване соціальне обличчя аристократа, доступ до касти обраних був відкритий для тих, хто володів певною пластичністю, вмінням вписатися в нову систему відношень – адже світське суспільство, так званий «весь Париж», який склався до кінця XIX століття, вже не знав чітких меж між старою родовою знаттю і буржуазною елітою, тому денді в ідеалі відіграє різні ролі, змінює костюми і личини залежно від обставин, неухильно дотримуючись правил світської аристократичної поведінки – неробство, гордовита холодність, вишукана елегантність, підкреслена простота поводження, пристрасть до всього вишуканого, витонченого. Бажання дистанціюватися від «людського стада», від вульгарних нуворишів і банкірів, «низькопробних» накопичувачів і черні поєднується у денді з презирством щодо представників богеми – цих своєрідних побратимів, двійників і супротивників денді.

Представників богеми і денді єднає насамперед антибуржуазний пафос. Богема, як зазначає Г. Бріттнахер [1, с. 34], нехтує приписами щодо вбрання, і саме цим виказує свою зневагу до буржуа, натомість денді на власному прикладі являє зразок недосяжної елегантності. Для денді багато важать бездоганна зачіска і як слід зав'язана краватка – акуратний вузол галстука був однією з найретельніше приховуваних таємниць Браммела. Богема носить блузу і походжає з непокритою головою – це своєрідні прикмети стилю життя. Звичка розстібати комір на сорочці перетворилася на атрибут митців, котрі не визнають узвичаєних у суспільстві норм (у 90-х роках XIX століття їх називали «нечесані»). Скупість зовнішніх ефектів убрання (прицип скромної елегантності Браммела) денді компенсує багатством нюансів та аксесуарів – це краватки та рукавички, табакерки й моноклі, тростинки з набалдашником і китицями, ну, і, звичайно, найголовніше – циліндр та неодмінна гарденія в петличці. Денді завжди протистоїть суспільству, але разом з тим і не може обходитися без нього. Соціальну активність денді засвідчує слава салонного красномовця. Так, Генрі Воттон, герой «Портрета Доріана Грея», прозваний «князем Парадоксом», був наділений незрівнянним даром дотепно парирувати будь-які репліки, не милуючи навіть найблагороднішх співрозмовників. Денді – «то зухвалець, завжди готовий про щось сперечатися, він вічно заводиться із суспільством і все ж не може без нього: його самопрезентації потрібні глядачі, які можуть оцінити його афоризми або останні новації в його костюмі» [1, с. 34]. Але попри свій войовничий запал, денді, однак, всіляко уникає тотальної конфронтації. У суспільстві денді цінують як «пікантну приправу до прісних повсякденних страв».

Відмітною рисою денді вважають його абсолютну байдужість до жінок. Більшість романів і повістей XIX століття підштовхують дослідників до висновку про наявність непримиренного конфлікту між ідеалом романтичного кохання й

безсердечною холодністю денді. Самі по собі жінки не мають для денді жодної вартості – і тільки його досвідчене колекціонерське око оцінює їх, неначе витвори мистецтва, котрі можуть принести хіба що естетичну насолоду, і не обіцяють жодної сексуальної або навіть емоційної втіхи. Поява на зламі століть так званої new woman і пов'язане з цим розповсюдження феміністок та femme fatale лише підживлюватимуть зневагу денді до жінок (цієї теми торкається у своєму романі «Усолода» один з останніх денді – Г. д'Аннунціо).

У своєму дослідженні дендизму О. Вайнштейн звертає увагу на тісний зв'язок між цим феноменом і літературою, що створила багатющу галерею дендистських образів [2, с. 345]. Дендизм безперервно взаємодіє з літературою, підживлюється від неї і, у свою чергу, збагачує її. Такий процес, коли реальне життя особи знаходить віддзеркалення в літературі, а яскравий художній образ, що виникає на цій основі, знов повертається в реальне життя, втілюючись у «книжковій» поведінці тієї або іншої людини, ми називаємо життєтворчістю. Декадентський варіант дендистської життєтворчості представляє фігура графа Робера де Монтеск'ю – світського лева, любителя рафінованих відчуттів і екстравагантних жестів. Меценат і естет, він обертався у найвишуканіших колах і був відомий як арбітр елегантності і покровитель мистецтв. На його вечори збирався цвіт вищого суспільства, але коло запрошених не обмежувалося аристократами: господар ніколи не забував своїх друзів з літературного та художнього світу – Г. Моро, П. Верлена, П. Валері, О. Родена, А. Доде, М. Пруста, С. Малларме. Дендистський стиль графа вирізнявся особливою декадентською елегантністю. Володіючи ідеальним відчуттям кольору, граф умів створити вишукану гаму на грі відтінків. Його улюбленим кольором був сірий, і він без кінця демонстрував нескінченні градації сірого в своєму костюмі, досягаючи враження цілого через майстерне поєднання півтонів. Він навіть влаштував в одному зі своїх заміських помешкань спеціальну «сіру кімнату», де інтер'єр був цілком витриманий у цій гамі. У своїх смаках граф Робер проте не був обмежений рамками епохи. Він любив експериментувати з іміджем і нерідко вражав шанувальників, фотографуючись в історичних костюмах (знаменитий фотограф Надар зобразив його в костюмі епохи Відродження, у вигляді Людовика XIV, він також позував Надару в образі східного султана, а на одному зі знімків він сфотографувався у шкіряній куртці шофера – трохи пізніше цю стилістику спортивного шику продовжив принц Уельський, майбутній Едуард VIII, фотографуючись в образі льотчика в шкіряній куртці і в шоломі.

У цих переодяганнях і в постійних експериментах зі своєю зовнішністю можна побачити важливу рису дендизму – хамелеонство, пристрасть до метаморфоз, а також особливий нарцисизм, бажання милуватися своїми віддзеркаленнями, зберегти свій образ для майбутнього. Цій же меті служили відомі портрети Монтеск'ю пензля Д. Болдіні, Д. Уїстлера, які з успіхом виставлялися на паризьких салонах. Історичні костюми різних епох, так само, як і смак до ультрасучасних новинок, виявляли внутрішню свободу денді, його здатність бачити себе у часі. Віртуозну життєтворчість Монтеск'ю і справді можна розцінити як особливий різновид витонченого мистецтва – «Мистецтва засліплювати». Чимало письменників використовували знайомство з графом Робером де Монтеск'ю для створення образу декадента й естета у своїх творах – він став прототипом герцога дез Ессента в романі Гюїсманса «Навпаки» (1884), мосьє Фока в однойменному романі Ж. Лоррена (1901) і, нарешті, барона де Шарлю в романі М. Пруста «У пошуках втраченого часу» (1913–1927).

Коли в 1884 р. вийшов роман «Навпаки», вся публіка відразу визнала, що в образі Жана Флорессаса дез Ессента виведений граф Робер де Монтеск'ю-Фезенсак. Про це свідчили численні збіги біографічних фактів, поглядів, смаків. Створюючи свого персонажа, Гюїсманс підсилив і довів до межі естетизм Монтеск'ю, детально опи-

савши і колекцію художніх полотен, і обстановку його оселі, і парфумерні експерименти, і книжкові пристрасті. Хоча, звичайно, були і невідповідності – дез Ессент у романі представлений як герой, який зводить нанівець всі свої контакти із зовнішнім світом, а граф Робер, навпаки, був знаменитим майстром церемоній і «арбітром елегантності» в аристократичних салонах.

Під пером Гюїсманса дез Ессент постає носієм основних рис, що ототожнюються з міфологемою «занепаду» (він – хворобливий представник згасаючого роду, рефлектуючий і витончений до ексцентризму). Продовжуючи романтичну традицію, герой іде від суспільства: але при цьому він шукає не просто самоти, а йде далі, прагнучи остаточно звести нанівець контакт із зовнішнім світом. Рішення усамітнитися від світу пов'язане з бажанням зажити вільніше, далеко від суспільства і всупереч природі («навпаки»). Своє добровільне відлюдництво у Фонтені герой сприймає як рятівну втечу від усього того, що може обмежити його незалежність (його будинок – це «ковчег», неприступна «вежа зі слонової кістки»). Вся навколишня реальність сприймається як обмеження, як несвобода, тоді як свобода може бути знайдена лише в уяві. Справжнє життя для дез Ессента розгортається тільки у світі марень, уяви, які цілком замінюють йому досвід дії. Так, наприклад, він віддає перевагу уявній подорожі до Англії над реальною, зводячи поїздку лише до зовнішніх атрибутів: куплений путівник по Лондону, їжа замовляється в англійському ресторані, всі відчуття від атмосфери Лондона навіяні читанням Діккенса. Отже, ніякого прямого зіткнення з життям – ось гасло дез Ессента, його простір – це світ уяви, витончених духовних задоволень і відчуттів. Якщо романтичний герой здатний жити ідеалом, то декадент більшою мірою залежить від реальності і схильний вступати з нею у складні ігрові відносини. Дез Ессент прагне сховатися, дистанціюватися від реальності в своєму будинку-ковчезі, і в той же час удосконалити її, зробити з реальності предмет мистецтва, створити якусь альтернативну модель, штучний аналог.

У «Навпаки» відбувається послідовне заперечення природи – як зовнішньої, так і внутрішньої. Природа сприймається героєм або як ворожа, бездушна стихія (звідси бажання сховатися /приборкати/ замінити її штучним аналогом), або як нецікава (примітивна, така, що повторюється, вимагає доопрацювання і додавання оригінальності), а його стосунки з нею набувають характеру впертого протистояння або ігрового суперництва. Вже у Бодлера намітилася недовіра до живої природи. Герой Гюїсманса доводить цю підозріліть до логічного кінця. В описах природи у Гюїсманса переважають хворі, неживі або протиприродні форми. Свою біологічну природу герой-декадент сприймає, зрозуміло, негативно: як недорозвинений стан, що потребує облагороджування культурою і цивілізацією. Своє тіло дез Ессент використовує як своєрідний інструмент для отримання все більш вишуканих і витончених відчуттів, культивуючи їх як мистецтво, проте його почуття і відчуття завжди підпорядковані розуму і уяві – тим самим він стверджує своє панування над собою і над природою. Проте пошук відчуттів породжує замкнене коло: чим більш рафіновані відчуття, тим менш сприйнятливим стає герой, і навпаки: чим менш він сприйнятливий, тим гостріше повинні стати відчуття. У результаті замість органів чуття часто бувають задіяні нерви, а породжуваний ними стан потрясіння миттєво змінюється заціпенінням. Пошук нових і гострих відчуттів, яким уперто присвячує себе дез Ессент, можна розуміти двояко: і як бажання забутися (тікати від себе, від свідомості), і як бажання відчути себе живим (ілюзорно знайти себе). Але його прагнення на ділі обертаються своєю протилежністю: бажання забутися приводить до нав'язливих спогадів і роздумів, а спроба знайти себе обертається подальшим розпадом особистості [4, с. 15].

Відмова дез Ессента від природи, від тілесного супроводжується характерним станом, який М. С. Губарєва визначає як «спробу убити бажання»: поступове від-

мирання природних бажань і потреб (відсутність апетиту і безсилля) поєднується зі свідомим їх «винищуванням» (дез Ессент всіляко обмежує себе, веде майже аскетичне існування). М. С. Губарєва звертає увагу на двосторонній зв'язок між «стриманістю», добровільним самообмеженням і «безсиллям», нездатністю. У декадансі «небажання», активна відмова і «нездатність» часто тісно переплітаються, і деколи їх важко розрізнити (герой починає з того, що не хоче, а врешті-решт, втрачає до цього здатність). Спроба сублімації (живлення духовною їжею, мистецтвом) призводить до тієї ж нездатності знайти задоволення: мистецтво втрачає в декадансі свої рятівні або «живильні» властивості. Як і у випадку з відчуттями, виникає порочне коло: пересиченість штовхає все далі до нових відчуттів і бажань, але чим незвичайніші бажання, тим важче їх задовольнити, тим ілюзорніше та неповноцінніше це задоволення (воно виявляється або ушкодженим, зіпсованим, викликаючи розчарування, або нетривалим, майже миттєво змінюючись пересиченням). Як наслідок цієї пересиченості і незадоволеності, одночасного відчуття надміру і нестачі, основним станом декадансу є втома, апатія, туга – як повна відсутність бажань [4, с. 17].

Герой «Навпаки» присвячує себе культивації незвичайної, дивної насолоди і відчуттів – максимально витончених і загострених. Його вабить все нове, ще ніким не випробуване, все оригінальне, доступне небагатьом обраним, герой прагне не до того, що «подобається», а до того, що приголомшує або «зачаровує», він жадає «страшної насолоди» і готовий насолоджуватися за будь-яку ціну. Поняття «щастя» дуже банальне для декадента, він віддає перевагу поняттю «насолода» – це щось витонченіше, доступне лише обраним. Така надвитончена насолода приносить не радість або задоволення, а надрив, це насолода «на межі» – вона може бути ледве вловима або, навпаки, межує зі своєю протилежністю – огидою, неприязню, стражданням. Декадент ніби тішиться закладеною тут суперечністю. Будь-яка радість виявляється недовгою і змінюється або фізичним стражданням, або печаллю і нудьгою. Таким чином, насолода для декадента – це щось відмінне від звичайних задоволень або навіть протилежне їм, і ця традиція в декадансі, на думку дослідників, йде корінням у романтизм (пор. у Стендаля: «Зрозуміло, я зву насолодою будь-яке відчуття, нехай навіть хворобливе»).

Разом із відточуванням смаку, сприйняття, змінюється і уявлення про прекрасне. У Фонтені він втрачає здатність сприймати прекрасне в будь-яких його проявах. У предметах декадента привертає перш за все витонченість, вишуканість, штучність, раритетність, оригінальність, екстравагантність: об'єкт повинен не просто захоплювати, а і вражати, зачаровувати і навіть жахати, привертати відштовхуючи. Деколи любов до екзотики, всього витонченого, незвичайного межує з потягом до жахливого або потворного. Подібне сприйняття прекрасного знаходить віддзеркалення і в жіночих образах декадансу – часто це «Femme fatale» (уособлення «романтичного прекрасного, відзначеного стражданням, розпадом і смертю»), яка і відштовхує, і притягує одночасно [4, с. 19]. Якщо для романтиків (і якоюсь мірою для Бодлера) пошук краси, прекрасного залишається однією з основних цілей мистецтва, при тому, що вони шукають і знаходять цю красу в нетрадиційних, визивних образах, то дез Ессент переходить на новий щабель: він шукає не «дивної краси», а дивне і загадкове саме по собі, він зачарований не «прекрасно жахливим», а жахливим, він шукає не стільки красу, скільки протиприродність, навіть розпад.

На відміну від романтичного героя, декадент не відчуває сильних пристрастей: замість любові – тут цікавість, замість ненависті – роздратування. Якщо поняття «душа», «серце» у Гюїсманса практично не згадуються, то марення і спогади дез Ессента часто мають еротичний характер. («Чим яскравіше виражений декаданс, тим сильніше заявляє про себе одержимість сексуальністю» – Ж. Пеладан).

Ця сексуальність несе в собі елемент протиприродності (гра із зміною статі, виправдання гомосексуалізму, лесбійської любові), декадент шукає «збоченої любові», щоб протистояти природі і натовпу, розбудити згаслі почуття. З іншого боку, в результаті своєрідної «сублімації» всі «апетити» героя переносяться на предмети мистецтва, але і тут швидко настає охолодження: вони не здатні «прогодувати» голодну душу дез Ессента і не здатні довго залишатися об'єктом його любовного потягу. Зосереджений перш за все на власному розвитку (момент нарцисизму) естет і декадент любить перш за все себе (пор. любов Доріана Грея до портрета, тобто до себе), він не тільки не бажає, а й не здатний любити, вийти за межі самого себе. Романтична втома від життя, нудьга і пересиченість з повною силою виявляються в характері дез Ессента, перерастаючи в огиду до життя і бажання перервати ненависне існування. Дез Ессент постійно перебуває на межі життя і смерті. Декаданс – це саме відчуття моменту занепаду, агонія, балансування на межі між життям і смертю, без того, щоб переступити цю межу. Дез Ессент і байдужий до обридлого йому життя, і страхається смерті, існуючи «на межі».

На відміну від героя-романтика, у героя-декадента немає ніякого ідеалу, який би він міг протиставити нікчемному існуванню, у нього є лише смутні бажання, немає у нього й упевненості в тому, що порятунок можна знайти в мистецтві. Дез Ессент оточує себе нерухомими, неживими предметами, його будинок – це музей, в якому немає місця для життя. Ставлення героя Гюїсманса до мистецтва – це стосунки колекціонера і дилетанта. Явище дилетантизму, на думку дослідників – один із найбільш інтригуючих і маловивчених аспектів декадансу. Дилетант був у моді наприкінці століття: П. Бурже в 1882 році констатував широке розповсюдження дилетантизму і визначив його так: «Це прихильність духу значно більшою мірою, ніж доктрина...мало-помалу ми пробуємо всі форми життя і робимо їх своїми, не віддаючись повністю жодній із них» [10, с. 387]. Герої декадентських романів є носіями багатьох рис дилетантизму, серед яких дослідники виділяють такі як прагнення реалізувати всю різносторонність своєї натури, залучитися до всього, але без повної самовіддачі, відстоювання непостійності і непослідовності як принципів повноцінного буття, відмова від того, щоб давати чіткі визначення, здатність примиряти суперечності, підвищена сприйнятливість, схильність до перевтілення, гри, театральності. Дилетантизм витікає з такої важливої особливості душевного складу денді як хамелеонство, схильність до постійної зміни костюма й амплуа.

Проте класичний дендизм в особі Браммела або Байрона, безумовно, зберігав центральність особистості, внутрішню стабільність при зовнішній пластичності (цю традицію особистої центральності зберігає і Пелем). Пелем ще боїться втратити свій внутрішній стрижень, свою ідентичність. Покоління денді та естетів кінця XIX століття вже зовсім не бояться втрати свого «я», своєї ідентичності. Хамелеонство Доріана Грея вже зовсім інше порівняно з романтичним дендизмом. Особа Доріана вже позбавляється внутрішнього центра, ніщо не заважає масці Доріана – тобто портрета – жити самостійним життям. Доріан Грей діє вже як абсолютно різні особистості (він суміщає походи по сумнівних притулках у бідних районах Лондона зі світським способом життя в клубах та салонах, він – і аристократ, і злочинець). Уникаючи будь-якої прихильності, дилетант сприймає необхідність вибору як обмеження. Дилетант не просто відмовляється від вибору, він визнає свою нездатність вибирати, а отже і діяти: так виникає тривожний мотив дилетантизму як хвороби, втрати ідентичності і роздвоєння «я». У результаті виявляється, що повна свобода не розкріпачує, а паралізує, породжує пасивність і безвілля.

У своєму аналізі роману «Навпаки» М. С. Губарєва виділяє мотив хвороби як єдиний рушій сюжету (від культивації хвороби героєм – до боротьби з нею). Дослідниця вважає, що в «Навпаки» показаний нерозривний зв'язок естетизму зі стражданням, з невиліковною «хворобою душі», з втратою волі, коли вибрані ліки

також не допомагають, а заводять героя в безвихідь [4, с. 29]. «Навпаки» – це історія захворювання, дегенерації, звироднілості, яке розуміється, перш за все, як душевний стан – сплін, нудьга, незадоволеність, що переходять у фізичну хворобу. В основі хвороби, на яку страждає естет-декадент, лежить відчуття надлишку культури, гіпертрофованість свідомості, рефлексії – та «хвороба роздумів», про яку писав П. Бурже. Ця недуга найчастіше виражається у самозаглибленні, відмові від участі у житті, культі власної обраності, і внаслідок – розпад особистості, безвілля, внутрішня суперечність.

Замість шуканого порятунку герой-декадент приходить до краху своїх надій. Дез Ессент вимушений скоритися вердикту лікарів – він помре, якщо не змінить спосіб життя. У фіналі роману герой знову повертається до Парижа, на «каторгу життя». Принцип «навпаки» (відносно реальності, загальних законів життя), за яким він будував своє нове існування, починає працювати проти нього. Конфлікт між мистецтвом (штучністю) і життям (природою) наростає до тих пір, доки не заводить дез Ессента в безвихідь. Експеримент закінчується невдачею, «викривательм», який прагнув довести світу його неспроможність, у свою чергу, виявляється «викритим»: його альтернативна модель так само неспроможна: мистецтво і уява втрачають у декадансі свої рятівні властивості. Дез Ессент має повернутися у цей світ «людської сірості», і єдина опора, яка підтримає його на цьому світі, – католицька релігія. Пізній плід дендизму, дез Ессент упродовж роману проходить усі його етапи, раніше зафіксовані в літературі, і виходить на новий рівень свідомості, який можна розглядати як закономірний фінал розвитку дендизму: усвідомивши межі і штучність свого бунту, денді і естет, щоб продовжувати жити, повинен відмовитися від тотального заперечення реального світу і хоч у якійсь формі примиритися з ним. Єдиною доступною формою такого примирення стає повернення до ідеї Бога, оскільки через гіпертрофований індивідуалізм і естетизм всі інші, більш звичайні і компромісні способи входження в світ, залишаються для денді неприйнятними.

**Бібліографічні посилання**

1. *Бріттнахер Г. Р.* Радість загибелі. Про літературу близько 1900 року / Г. Р. Бріттнахер // Вікно в світ. – 2006. – № 1. – С. 20–46.

2. *Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.

3. *Волощук Є.* Духовні та естетичні засади модернізму / Є. Волощук // Вікно в світ. – 2006. – № 1. – С.46–57.

4. *Губарева М. С.* Темы и образы декаданса (Ж.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа) : автореф. дисс… канд. филол. наук / М. С. Губарева. – М., 2005.

5. *Кабанова И. В.* Жорис-Карл Гюисманс. Наоборот / И. В. Кабанова // Зарубежная литература XX века: практические занятия / [И. В. Кабанова, О. В. Козонкова, С. Ю. Павлова и др.] ; под общ. ред. И. В. Кабановой. – М. : Флинта; Наука, 2007. – С. 61–74.

6. *Косиков Г. К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / [под ред. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – С. 28–61.

7. *Красавченко Т. Н.* Эстетизм / Т. Н. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : Интелвак, 2001. – С. 1247–1250.

8. *Ронен О.* Декаданс / О. Ронен. – Режим доступу: http://magazines.russ.ru /zvezda/2007/5/.

9. *Толмачев В. М.* Французский символистский роман: от Й.-К. Гюисманса до М. Пруста / В. М. Толмачев // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1 / В. М. Толмачев, А. Ю. Зиновьева, Г. К. Косиков ; под общ. ред. В. М. Толмачева. – [3-е изд.]. – М. : Издат. центр «Академия», 2008. – С. 268–302.

10. *Энциклопедия символизма:* Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / [Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.] ; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев ; пер. с фр. – М. : Республика, 1999. – 429 с.

*Надійшла до редколегії 20.04.2010*

УДК 821.111 (415) «19»

**Е. П. Гончаренко**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

# «YOU MADE ME A MAN» (НОРА БАРНАКЛ: МУЗА ТА ПЕРСОНАЖ У ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА)

**Розглядається вплив образу Нори – дружини Джеймса Джойса – на його творчість.**
*Ключові слова:* Джойс, Нора Барнакл, біографія, автобіографізм.

**Рассматривается влияние образа Норы – жены Джеймса Джойса – на его творчество.**
*Ключевые слова:* Джойс, Нора Барнакл, биография автобиографизм.

**The article focuses on the influence of James Joyce's wife Nora on his creative work.**
*Key words:* Joyce, Nora Barnacle, biography, autobiographic writing.

Нора Барнакл – так звали дружину Джеймса Джойса, і з цим іменем вона крокувала поруч із письменником все їхнє непросте життя, починаючи зі знайомства у 1904 році в Дубліні до дня їх офіційного шлюбу у 1931 році в Лондоні. Для Джойса вона була всім – коханою, компаньйоном, товаришем, натхненням і дружиною. Коли батько письменника Джон Джойс уперше почув прізвище Нори, він вигукнув (згідно з першою версією): «Barnacle? She'll never leave him» («Барнакл? Вона ніколи не залишить його») [10, с. 17], згідно з другою: «She'll stick with him» («Вона не відчепиться»).

У західній частині Ірландії прізвище Барнакл досить поширене. Воно походить від назви великого морського птаха – «барнаклська гуска», яка живе в Арктичних водах і прилітає взимку до британських та ірландських гирл річок [10, с. 17]. У своєму останньому романі «Поминки за Фіннеганом» Джойс згадує про морського птаха «Barnacle-Cadhein». У Бренди Меддокс читаємо: «У книзі серед згадок, пов'язаних із Норою, є також багато глибоко прихованих посилань на морських птахів та гусей, які Джойс вставляв у текст, щось подібно тому, як середньовічні монахи вплітали свої улюблені квіти та тварин у яскраво розписані ними великі літери. Серед численних пояснень до «Фіннегана» Джойс досить нерозбірливо написав: «glorious name of Irish goose» («славетне ім'я ірландської гуски») [10, с. 18]. І це також вплив Нори.

Майже все своє життя Нора була у затінку свого талановитого чоловіка, і після його смерті всі дослідження були присвячені або вивченню його романів-головоломок, або йому самому, та тільки не їй. На думку Б. Меддокс, «Джойс був екстраординарним, а Нора звичайнісінькою», але «без Нори Джойс не міг зробити жодного кроку» [10, с. 3]. Про це також згадували і товариші родини письменника: Артур Пауер, Марія Джолас і Мун (Місіс Стюарт) Гілберт.

Що могло поєднувати таких двох зовсім різних людей? Ким була Нора для Джойса? Чому саме її покохав митець? Які якості та риси характеру Нори привабили Джойса? Ми не претендуємо на повний огляд літератури, присвяченої цій темі, але вважаємо суттєвим саме той факт, що деякі літературознавці досліджують образ дружини митця. Наприкінці XX століття з'являється кілька книг, у яких ретельно розглянуто та представлено образ Нори не тільки як прообраз багатьох джойсівських героїнь – від Лілі в оповіданні «Мертві» (збірка «Дублінці»), до Моллі в «Уліссі» й Анни Лівії Плюрабель у «Поминках за Фіннеганом», а й як образ дбайливої, відданої дружини, жінки сильної, яка значною мірою вплинула на письменницьке становлення Джойса. Насамперед маємо на увазі такі дослідження Бренди Меддокс: «Nora: A Biography of Nora Joyce» (1988), «Nora: The Real Life of Molly Bloom» (1992), працю Ендрю Грілі «Irish Love: A Nuala Anne McGrail Novel» (2001), Падреїка Олайї «Nora Barnacle Joyce. A Portrait» (1982), а

©Е. П. Гончаренко, 2010

також добре відому монографію Річарда Еллманна «James Joyce» (1959), в якій багато сторінок також присвячено і Норі Джойс, і складним стосункам цього подружжя. У 2000 році ірландський режисер Пет Мьорфі екранізує фільм за романом Б. Меддокс «Нора». Про неабияку зацікавленість особистим життям письменника свідчить і той факт, що у 2004 році еротичний лист письменника до своєї майбутньої дружини було продано на аукціоні Сотбі за рекордну суму – 240,800 фунтів стерлінгів [12].

До знайомства з Норою Джойс переважно зневажливо ставився до жінок (свій перший ранній досвід «кохання за гроші» письменник майстерно відтворив у романі «Портрет митця замолоду»). Іноді він шокував свого молодшого брата Станіслауса досить різкими висловлюваннями на їх адресу. Але ніжність, як і брутальність, також була однією з рис характеру Джойса; десь у глибині своєї душі він палко бажав закохатися «in a gentle lady, the flower of many generations, to whom he should to speak in the ceremonious accents of Chamber Music» («в тендітну жінку, ідеал багатьох поколінь, з якою він міг би розмовляти в церемонній манері «Камерної музики» [1]) [1, с. 156].

Нора Барнакл народилася у містечку Конемара графства Геллуей (західна частина Ірландії) 21 або 22 березня 1884 року (церковний та державний записи реєстрації дитини дещо розбіжні). Батько Нори – Томас Барнакл – людина малоосвічена, працював хлібником у цьому ж містечку. Він був на тринадцять років старшим за матір Нори, Анну Хілі, яка заробляла на життя ремеслом швачки. Пияцтво та гультяйство не могло не позначитися на жалюгідному побуті численної родини, і це також спричинило розлучення батьків Нори. Коли дівчинці виповнюється п'ять років, її вкотре вагітна мати відряджує доньку до бабусі, де вихованням Нори займається рідний дядько, Том Хілі, людина жорстока, без жодних ознак ніжності та лагідності. Все своє дитинство Нора побоювалася дядька, бо мала на те певні підстави. Коли йому стало відомо, що Нора зустрічається з молодим чоловіком, він жорстоко побив дівчину, не даючи ніяких пояснень своєному. Ця подія справила таке тяжке враження на бідолашну дівчину, що Нора вимушена була втекти з дому і податися до далекого Дубліна. Протягом довгих семи років Нора напише всього один лист, і цей лист вона адресує своїй подрузі: «Люба моя подруго, ось я і у Дубліні, і мій дядько Томмі ніколи більше не знайде мене» [6, с. 159]. Це сталося у 1903 році, коли Норі виповнилося сімнадцять, а через рік вона познайомиться з Джойсом.

Напевне, їх зустріч була такою ж випадковістю, як і всі романтичні зустрічі: 10 червня 1904 року Джойс прогулювався по Нассау-Стріт у своїй «кепці яхтсмена та парусинових туфлях» [4, с. 48] (до речі, Джойс ніколи не був яхтсменом). Його погляд ухопив Нору Барнакл, високу, міцну дівчину з мідно-рудим волоссям, яка йшла гордо та невимушено [6, с. 156]. То було кохання з першого погляду. Коли він заговорив з нею, її відповіді були досить сміливими, але в них відчувалося бажання дівчини продовжити знайомство. Її «lilting speech» («наспівна мова») [6, с. 156] свідчила про те, що вона родом з Геллуея.

Нора була дуже простою, щирою дівчиною, з почуттям власної гідності. Добре відомий костюм Джойса (одяг Стівена в «Уліссі») збив її з пантелику, і вона подумала, що перед нею матрос, мало того, блакитний колір очей Джойса наштовхнув Нору на думку, що, напевне, він – швед [6, с.156]. Ця знаменна зустріч відбулася 10 червня і, як вважає Пітер Костелло: «The most important event of that summer for Joyce finds no place at all in his novel. For his meeting on 10 June with his wife is omitted completely» («Найзнаменнішому дню в житті Джойса не знайдеться місця в його романі. Адже його зустріч з майбутньою дружиною 10 червня в романі ви-

[1] «Камерна музика» (1907) – лірична збірка віршів Джойса.

пущено повністю» [2] [5, с. 33]. У цей день вони домовились про наступну зустріч, про яку дівчина забула, але Джойс призначив інший день. Отже, 16 червня 1904 року вважається днем, коли Джойс та Нора вийшли на прогулянку разом. Це був саме той день, про який Джойс згодом скаже Норі: «You made me a man» («Ти зробила мене чоловіком») [4, с. 49; 5, с. 60]. Набагато пізніше цей день стане відомим як «Bloomsday» – день, упродовж якого розгортатимуться всі події в «Уліссі», день, коли недосвідчений, але надто самовпевнений Стівен Дедал зрозуміє, що таке кохання, – «the desire of good for another» («палке бажання творити добро для іншого») [4, с. 49]. Як зазначить Джойс у своїх рукописах до «Вигнанців», це і було істинною сутністю стосунків між ним та Норою.

Ця зустріч повністю змінила все його життя. Молодий чоловік у «кепці яхтсмена та парусинових туфлях», зустрівши Нору, шукав не тільки виходу для своїх творчих амбіцій, а й шляху «вирішення своїх емоційних проблем – йому потрібно було те, що поєднувало б у собі ідеали його душі з бажанням його плоті» [5, с. 33]. Знехтуваний жінками, осміяний проститутками, зраджений (як йому здавалося) друзями, Джойс знайшов свій шлях. Вперше у своєму житті він зустрів дівчину, яка не чекала від нього ніякої платні за кохання, вона сприймала його таким, яким він був. Поява Нори змінила все: її безпосередність повністю захопила його, хоча мине ще багато часу, поки містер Джойс стане просто Джимом для Нори [5, с. 33].

Джойс був зачарований тим, що він побачив у Норі: вона була веселою та дотепною; те, що вона говорила про деякі речі бездумно та легковажно, також захоплювало його. Нора мала досить високу думку про себе і, незважаючи на те, що була жінкою неосвіченою («Дружина ставилась до його занять іронічно, не прочитала жодної з його книжок», згадує І. Еренбург [3, с. 26]), змогла якось безпосередньо та легко перетворювати свої недоліки на жарт. Одного разу у 1910 році після суперечки Нора погрожує Джойсу, що піде від нього, і починає писати листа до своєї матері. «Якщо хочеш написати листа, то ти повинна починати його з великої літери», – сказав Джойс, заглядаючи через її плече. «Так, а яка різниця?» – такою була відповідь Нори [5, с. 61]. Цей лист так ніколи і не було відіслано до Ірландії.

Стосунки з Норою значно вплинули на подальші взаємини Джойса з друзями: він посварився з Берном та Козгрейвом; а відносини з Олівером С. Гогарті [3] були надто напруженими. Джойс і раніше розмірковував над тим, щоб залишити Ірландію; ця проблема вирішилася, коли молодий письменник після чергової вечірки залишився на ніч у вежі Мартелло разом із друзями і Гогарті. Тренчу (який, до речі, був напідпитку), товаришеві Гогарті, наснилося, що він стріляє в пантеру: він скочив і насправді вистрілив у полицю, якраз над постіллю, де спав Джойс. Джойс розгнівався, і миттєво зібравши свої речі, посеред ночі пішки пішов геть від бешкетників. Після цього випадку митець вирішує скоріше від'їжджати до Європи. Трохи згодом і вежа Мартелло, і всі ці образи його друзів (як не дивно, Джойс знав про це наперед) повинні були знайти своє місце у безсмертній книзі, а саме в першому епізоді «Улісса», задум якої він так довго плекав.

---

[2] Переклад всюди наш – Е. Г.

[3] Гогарті, Олівер Джозеф Сент Джон (1878–1957) – аристократ, ірландський поет, мемуарист, хірург; протягом деякого часу товаришував із Джеймсом Джойсом, який зобразив його в «Уліссі» в образі «зарозумілого, огрядного Бака Маллігана» [8]. Гогарті народився у Дубліні, освіту здобув у Королівському коледжі (зараз Університетський коледж) та Трініті Коледжі (Дублін). Олівер Гогарті написав кілька романів та збірок віршів, і В. Б. Єйтс, який високо поціновував його творчість, включив 17 його віршів до «Оксфордської книги сучасних віршів» (1936); Гогарті був членом Академії американських поетів (1954); брав активну участь у політичному житті Ірландії: у 1922–1936 роках – сенатор в уряді Ірландської Вільної Держави (Irish Free State).

У вересні 1904 року Джойс пропонує Норі залишити Ірландію і виїхати до Європи, розділити з ним весь тягар «hazardous life» («ризикованого життя»). Нора погоджується, вона використовує шанс, який надало їй життя. Адже Нора могла одружитися з будь-ким: власником крамниці, лікарем, шкільним учителем, з ким завгодно, але тільки не з безробітним на той час письменником, який, на жаль, був добре відомий своєю пристрастю до пияцтва та неспроможністю протистояти цій недузі. Але відповідь проста: вона надто кохала Джойса.

Майбутнє не лякало Нору, їй нічого було втрачати. Вона більше не повернеться в Геллуей, і в Дубліні її також ніщо не тримає (в Дубліні дівчина працювала покоївкою у «Finn's Hotel» («Готелі Фінна») [4, с. 48]. Ілюзії відсутні. Джойс не збирався одружуватися з нею, він навіть ніколи не говорив, що кохає її, хоча вона досить часто освідчувалася йому в коханні. Але якось він все ж таки сказав їй, що «ніколи і ні до жодної людини не відчував такої прихильності, як до Нори, і та обставина, що вона вирішила розділити з ним своє життя, наповнює його великою радістю» [6, с. 169]. Джойс переконував її, що в майбутньому він буде одним з найвидатніших письменників свого часу – амбіції, які так мало значили для Нори порівняно з тією впевненістю, що була так притаманна Джойсу. Декілька років потому, розповідаючи про талант Джойса до співів, Нора зауважить: «Jim should have stuck to music instead of bothering with writing» («Краще б Джим співав, замість того, щоби возитися зі своєю писаниною») [6, с. 169].

Але поки Нора – лише закохана жінка, і вона падко бажає бути з Джимом. Вона погоджується з Джойсом, що «ніхто, хто має самоповагу, не залишиться в Ірландії» [6, с. 169]. Джойс з легкістю вмовив Нору їхати з ним, і вона погодилась. Не так учинила головна героїня коротенького оповідання «Евеліна» зі збірки «Дублінці» (1916). Джойс написав це оповідання за кілька тижнів до їх від'їзду. В оповіданні йдеться про Евеліну, дев'ятнадцятирічну дублінську дівчину (приблизно одного віку з Норою), яка вночі прямує до порту Нос Вол з наміром утекти з дому зі своїм коханим, матросом на ім'я Френк. В оповіданні Френк простягує до неї руку, немов назустріч новому життю:

« – Come!

No! No! No! It was impossible. Her hands clutched the iron frenzy. Amid the seas she sent a cry of anguish!

– Eveline! Evvy!

He rushed beyond the barrier and called to her to follow. He was shouted at to go on but he still called to her. She sat her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition» [8, с. 42–43].

(« – Ходімо!

Ні! Ні! Ні! Це неможливо. Її пальці судомно вчепилися в поручні. Посеред розбурханого моря вона почула повний страждання зойк:

– Евеліно! Еві-і-і!

Він кинувся на трап і кликав її за собою. Хтось гримнув на нього, щоб він скоріше проходив, а він усе кликав та кликав її. Вона повернула до нього бліде обличчя, пасивна, схожа на безпорадну тварину. Її очі дивилися на нього, але не впізнавали його, в них не було ані кохання, ані прощання, ані життя»).

В останню мить Евеліна відмовилась від пропозиції свого коханого виїхати з ним за кордон, назустріч новому життю в Південній Америці. Вона залишилась, безпорадна, не маючи жодних сил, щоб розірвати пути з минулим. У Нори були такі сили: вона поїхала з Джойсом «without a backward glance» («без вагань») [10, с. 12–13]. Але водночас вона не мала іншого вибору: провінційна дівчина з бідної родини, без будь-яких зв'язків у Дубліні. Те, що Джойс запропонував Норі, можливо, було навіть більше, ніж вона могла очікувати у житті. Адже вона також, як і Джойс, відмовилась від своєї родини.

Дев'ятого жовтня 1904 року Джойс і Нора залишають Дублін і їдуть до Європи, щоб розпочати нове, повне вражень та злиднів життя «in exile» («у вигнанні»). Рішення, яке обрала молода пара, було надто сміливим, але Джойс вважав, що, незважаючи на всі його таланти, він не має жодних перспектив на батьківщині. Друзі митця мали сумнів щодо майбутнього Джойса на континенті разом із жінкою, з якою він ледве був знайомий. Незважаючи на всі ці обставини, вони їдуть – Джойс у чорних черевиках, які «позичив у свого товариша», Нора зі скромними речами, «у пальті, такому легкому для прохолодного жовтневого дня, яке також було позичене» [10, с. 10]. Що чекає на них попереду? Примарне майбутнє, але сміливість їх заслуговує на повагу:

«O cool is the valley now
And there, love, will we go
For many a choir is singing now
Where Love did sometime go.
And hear you not the thrushes calling,
Calling us away?
O cool and pleasant is the valley
And there, love, will we stay».

«В долине той сейчас прохлада...
Любимая, уйдём
Туда, где ждать любви не надо,
Где будем мы вдвоём.
Ты слышишь, все дрозды в округе
Поют о ней –
О той стране, где нет разлуки...
Уйдём скорей!» [1, с. 42–43].

Честер Андерсон підкреслить, що Нора була «unformed enough to be his Galatea, faithful enough to be his Penelope» («недостатньо сформованою, щоб бути його Галатеєю, але досить відданою, щоб бути його Пенелопою») [4, с. 50]. Вона надала Джойсу безцінний матеріал, який допоміг йому у створенні образу Гретти Конрой в оповіданні «Мертві», Берти Роуен у «Вигнанцях», Моллі Блум в «Уліссі» та Анни Лівії Плюрабель у «Поминках за Фіннеганом».

Незважаючи на те, що їх візити до Ірландії були короткими, їхні думки та серця завжди були з рідною домівкою, хоч вони вимушені були залишатися вигнанцями, «vagabonds» («бродягами») [5, с. 38] заради спасіння його творчості, заради спокою їхнього життя.

У цей період життя письменника значення Нори Барнакл для Джойса не повинно бути недооціненим. Пригадуючи слова Джона Джойса, батька митця, сказані ним про Нору: «She'll never leave him» [10, с. 17; 5, с. 39], вважаємо, що вона ніколи і не прагнула так вчинити. Щоправда, їх стосунки не завжди були безхмарними (навпаки, вони були досить складними, бо кожний з них мав свій характер та певне світосприйняття), але ці двоє людей не уявляли свого життя одне без одного. Спочатку вони палко кохали одне одного, про що свідчить їх романтичне епістолярне листування [9]. Були листи Нори. На щастя, деякі з них залишилися, і вони свідчать про її значний вплив на літературний стиль митця. Вона писала так, як розмовляла: мова її була невимушеною, простою та смішною, а іноді й вульгарною [10, с. 4].

Джойс був зачарований Норою, він довіряв їй повністю: «I may be blind. I looked for a long time at a head of reddish-brown hair and decided it was not yours» [9]. «My dearest, my loneliness» [4, с. 51], так звертається вона до нього, хоч деякі дослідники творчості великого митця свідчать, що Нора відповідала на листи

Джойса акуратним копіюванням гарних висловлювань з романтичних книжок та листівок [4, с. 51]. У зв'язку з цим принагідно пригадати і спостереження Сергія Хоружого: «Найближчий прообраз стилю епізоду (йдеться про 18-й – заключний епізод «Улісса» – прим. Е. Г.) – листи Нори: Джойс здавна помічав їх різні найтонші риси, починаючи з головної: прагнення до плинної, суцільної мови, яка не сприймає жодних розділових знаків та перепон, відкидає крапки, коми і великі літери» [2, с. 356].

Супроводжуючи Джойса в його подорожуваннях, вона, здається, намагається пристосуватися та відповідати йому у всьому. У Парижі Нора починає вивчати французьку мову, на прохання Джойса вчиться готувати англійський пудинг та йде на усілякі поступки йому упродовж їх подорожей (Пола, Рим, Трієст, Париж, Цюрих).

Пітер Костелло слушно зауважує, що, незважаючи на всі досить різкі повороти їх життя, всі шторми емоційних зрушень і фінансових проблем, вона «clung to the rock of his personality» («пригорнулася до твердині його індивідуальності») [5, с. 39]. І продовжує: «маю сумнів, чи розуміла вона його будь-коли розумом. Вона не мала такої необхідності. Те, чим Нора обдарувала його, належить до якоїсь іншої сфери і було цілком віддаленим від інтелектуальної частини його життя. Своєю появою у житті Джойса вона відновила сумнівний баланс, який було порушено смертю його матері» [5, с. 39].

За час їх подорожування всією Європою Нора розповідає Джойсу про своє життя до знайомства з ним. Убогість, злиденність, відсутність материнської ласки та справжнього дитинства – все життя Нори було досить жахливим порівняно з його особистим. Перші нариси до створення образу Моллі Блум були отримані Джойсом упродовж цієї подорожі. Свій медовий місяць вони провели в маленькому готелі в Цюриху, і, можливо, саме тут Нора розповіла Джойсу про Майкла Бодкіна (Майкл Ферей у «Мертвих») – про своє перше дівоче кохання [5, с. 40]. У Голлуеї, коли Нора була ще зовсім дівчинкою, вона була закохана у хлопчика, трохи старшого за неї, який палко кохав її. Але у нього був ревматизм і результатом цієї хвороби було хворе серце; він помер ще зовсім молодим: якось він простояв усю ніч під вікном Нори, застудився, і це спричинило його ранню смерть. Ця зворушлива історія з життя його коханої залишила неабиякий слід у душі Джойса. Вона мала два продовження, перше: епізод, який розповіла Нора, було покладено в основу оповідання «Мертві» – вершини збірки «Дублінці», друге – думка про те, що в його дружини може бути інший чоловік (навіть у минулому), не залишала Джойса упродовж усього його життя, і ця тема – тема присутності іншого чоловіка, тема зради – постійно відчутна у творчості митця.

П. Костелло вважає, що «інтелект Джойса завжди був на високому рівні. Але зараз, коли поруч з ним була Нора, його емоційні обрії почали розширюватися. Студент Стівен Дедал відкриває шлях для одруженого Леопольда Блума» [5, с. 41]. Нора несподівано принесла Джойсу щонайбільший дар, який тільки міг отримати митець, дар творчого зростання, спроможність перетворюватися на щось нове, більш складне, більш могутнє. Нора була суттєвою частиною, countersign (другим підписом) у творчому паспорті Джойса [5, с. 42].

Їхнє життя в Європі починається з Трієста. Саме з Трієста – міста, в якому вони були чужинцями і нікого не знали. Саме тут Нора отримує перші уроки терпіння: арешт Джойса разом із двома англійськими солдатами через пияцтво, до речі, ситуація, до якої вона звикне в подальші роки; мізерна платня Джойса – копійки за викладання англійської мови у школі Берліца; ведення Норою жалюгідного домашнього побуту (в борг узяли каструлі та сковорідки). «Молода пара справляла дивовижне враження: зарозумілий та непроникний Джойс, і Нора у дивному капелюшку, дещо зніяковіла, викликає зацікавленість» [5, с. 43].

Вони пристосовувались і до побуту, й одне до одного. Норі не подобалось готувати, вона вважала приготування їжі досить нудною справою, але мізерні достатки навряд чи могли дозволити їм харчуватися навіть у недорогих закладах.

Ми вже згадували, що Нора і Джойс були різними. Ця різниця відчувалася і в ставленні до релігії: вона вірила в Бога, Джойс – ні. Якось уночі у Джойса був сильний напад шлункового болю, Нора звернулася до Бога: «O my God, take away Jim's pain» («Господи, забери страждання Джима») [5, с. 43]. Сам Джим не досить вірував у силу молитов. Але цей сильний біль знову і знову повертатиметься до нього в майбутньому, особливо в критичні моменти життя. Можливо, це були перші ознаки виразкової хвороби дванадцятипалої кишки, які й призвели до фатальних наслідків у Цюриху у 1941 році [10, с. 126; 7, с. 43] – операції та смерті письменника.

Життя молодої пари у вигнанні спочатку було надто тяжким; вони відмовляли собі багато в чому: помешкання, яке вони винаймали, не обігрівалось, і молода вагітна жінка ледве стримувалась: умови життя були нестерпними. Джойс продовжував викладати у школі і заробляти на життя приватними уроками, і, звичайно, продовжував писати. Спочатку Нора не могла зрозуміти: «what Joyce was trying to do with his writing» («що Джойс намагався робити зі своєю писаниною») [5, с. 43]. І тільки багато років потому, коли Джойс став видатним письменником і його книги («Дублінці», «Портрет митця замолоду», «Вигнанці», «Улісс», «Стівен-герой») друкувались величезними накладами і розпродувались, а видання найскладнішої книги XX століття «Поминки за Фіннеганом» було приурочене до дня його п'ятдесятисемиріччя у 1939 році, на урочистостях із цієї нагоди Нора промовила один із своїх так схожих на Моллі Блум коментарів: «Well, Jim, I haven't read any of your books but I'll have to some day because they must be good considering how well they sell» («Так, Джим, я не прочитала жодної з твоїх книжок, але я повинна це зробити коли-небудь, здається, вони викликають неабияку зацікавленість, зважаючи на те, як добре вони розпродуються») [4, с. 124].

Але поки що до цього дня далеко, минуть довгі тридцять чотири роки, перш ніж Нора промовить ці слова. А тим часом вони молоді: Нора очікує на дитину – їхнього первістка. У 1905 році народжується хлопчик, назвуть його Джорджіо (в пам'ять про померлого в дитинстві брата Джойса). Через два роки народжується донька Лючія, яка отримала своє ім'я на честь святого заступника джерела світла та сонця («The girl was called Lucia, after the patron saint of light and eyes») [5, с. 47]. (Народиться ще одна дитина, але вона помре, так і не побачивши сонячного світла). У подальшому стосунки поміж Норою та Лючією будуть напруженими. Нора, як це було звичним у середовищі ірландських матерів, віддавала всю свою увагу та кохання сину. Лючія обурювалася і страждала через це та боролась за прихильність і увагу батька. Складним взаєминам між Норою та Лючією, Джойсом та Лючією, уродженій косоокості доньки письменника, що стала предметом її величезних комплексів і душевних мук і, можливо, призвела до шизофренії, присвячено дослідження Керол Шлосс: «Lucia Joyce: To Dance in the Wake» («Лючія Джойс: Танцювати на Поминках») [11].

Незважаючи на те, що Джойс був дорослим чоловіком, він по-дитячому був прив'язаним до своєї дружини. Вона багато значила для нього, з притаманним справжній жінці відчуттям Нора замінила йому матір, яка так рано пішла з життя. Ми вже згадували, що образ Нори був лейтмотивом для створення Джойсом жіночих образів багатьох його творів. Джойс легко перетворював не тільки своє особисте життя на літературу, а й абсорбував минуле своєї дружини і майстерно втілював його у своїх шедеврах. Історія трагічного кохання Майкла Бодкіна, яку розповіла Нора, втілена митцем в оповіданні «Мертві», котре вважається найяскра-

вішим літературним взірцем прози, будь-коли створеним в ірландській літературі. Оповідання закінчується одним із кращих епізодів: Габріель Конрой розмірковує про почуття своєї дружини Гретти до Майкла Ферея: «Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling» («Щирі сльози наповнили очі Габріеля. Жодна з жінок не викликала в нього такого почуття, але він знав, що це почуття – кохання. Він нічого не бачив крізь сльози, і десь там у темряві йому здалося, що він бачив обриси молодого чоловіка, який стояв під деревом, і краплини дощу ніби скочувались з нього. Обриси інших фігур було видно поруч. Його душа прямувала туди, де затрималось безліч багатьох померлих душ. Він відчував, що не міг розгадати їх непередбачене та блискавичне єство. Його «я» поступово зникало у сірому ледь помітному світі: матеріальний світ, який ці душі колись створили та жили в ньому, розчинявся та зменшувався») [8, с. 255].

Джеймс Джойс, як і його герой Габріель Конрой, болісно ставився навіть до колишніх уподобань своєї дружини. Мотив зрадництва, зрада дружини не залишає сторінок і його роману «Улісс». Як і Леопольд Блум, котрий підозрює свою дружину Моллі в адюльтері з Бойланом, так і Джойс (хоч і необгрунтовано) в кожному чоловікові бачить суперника. У 1909 році Джойс разом із сином приїжджають до Ірландії. Він зустрічається зі своїми родичами, відвідує рідних Нори у Геллуеї: він хоче побачитися з її рідними, прагне знати про неї все; кожен день перебування на батьківщині Джойс ретельно описує у своїх листах до Нори. Вони пишуть одне одному відверті, «оголені» листи, і не соромляться у висловленні своїх почуттів та емоцій [5, с. 51–60]. Варто звернути увагу, що ці листи стали доступними читачеві тільки у 1975 році і були своєрідною сенсацією, якщо не відкрито порнографічними. Пітер Костелло називає ці листи «шокуючими», але, на думку дослідника, мета цього листування полягала у підтримці фізичного та тілесного духу розлучених на короткий період коханців [5, с. 57]. Частина листів, що збереглися, стали підгрунтям для створення Джойсом нічної свідомості напівсонної Моллі Блум у заключному, 18-му епізоді «Улісса». Місіс Блум і місіс Джойс розділяли один і той самий літературний стиль, який не мав пунктуації: вільний плин слів [5, с. 57]. Завдяки листам дружини Джойс узагальнив процеси жіночого розуму.

Джойс завжди тяжко переживав навіть коротеньку розлуку з Норою. І так сталося, що саме на цей період його перебування в Ірландії припадає ще одне випробування у житті митця. Йдеться про історію, яка ще більше укріпила впевненість Джойса у слушності вибору – від'їзду з країни. Один з товаришів Джойса – Козгрейв – вирішив його розіграти (безперечно, він знав про вразливість та чутливість молодого письменника) і помститися за те, що Джойс змалював його під прізвищем Лінч у «Портреті митця замолоду», надавши неприваблине ім'я і такі ж риси характеру [5, с. 52]. Козгрейв також вирішив помститися і Норі за те, що колись вона погребувала ним [4, с. 72]. Він сказав Джойсу, що в той день, коли Нора не прийшла до Джойса на побачення, вона була саме з ним, а не забула про заплановану зустріч (як вона сказала Джойсу). Коли письменник почув це, він відчув, що весь світ руйнується навкруги (Джойсу завжди було притаманне болісне сприйняття зради). Адже для Джойса Нора завжди асоціювалася з «єдиною спільницею, бастіоном, надійною опорою, на яку поступово переносились риси його попереднього поклоніння

Божій Матері» [2, с. 388]. Ось чому біль, якого завдав йому Козгрейв, був надто нестерпним. Джойс пише Норі листа, повного відчаю: «О, Норо, чи є хоч яка-небудь надія на моє щастя? Чи моє життя розбивається?.. Якби я тільки міг забути свої книги і своїх дітей і забути ту дівчину, яку я кохав і яка була нещирою зі мною, і якби я тільки міг запам'ятати її такою, якою я бачив її, кохаючи її юнацьким коханням, я пішов би з життя. Яким спустошеним та нещасним я почуваюся!» [5, с. 52]. І хоча все з часом з'ясувалося і підлість Козгрейва викрилась завдяки Берну і брату Станіслаусу, ця кривда, як напише С. Хоружий, «залишила слід на його уявленні про людську природу й, особливо, про ірландський характер» [2, с. 388]. «Sweet noble Nora» («чарівна, благородна Нора») вибачила «worthless and comtemptible» («нікчемного та жалюгідного Джойса» [4, с. 73], але всю подальшу творчість письменника ще довго роздиратимуть та переслідуватимуть примари зради: в V розділі «Портрета митця замолоду», у «Вигнанцях», в епізодах «Цирцея» та «Пенелопа» роману «Улісс».

Нора Джойс пережила свого чоловіка всього на десять років. Він помер у 1941 році. Лючії Джойс повідомили про смерть батька, коли вона перебувала в психіатричній клініці в Британії, де її лікували протягом багатьох років. Але вона не могла повірити в це і запитувала Ніно Франка, друга родини, який відвідував її: «Що він там робить під землею, цей ідіот? Коли він збирається вилазити звідти? Він весь час спостерігає за нами?» [6, с. 742–743].

Після смерті Джойса Нора мешкала в Цюриху, часто скаржилась на життя: «Things are very dull now. There was always something doing when he was about» («Зараз все якось нудно. Завжди щось траплялось, коли він був поруч») [6, с. 743]. Якось її запитали: «If she was Molly Bloom» («Чи почувала вона себе Моллі Блум?»). Нора відповіла: «I'm not – she was much fatter» («Ні – вона набагато товща») [6, с. 743]. Байдужість читачів до останньої книги Джойса врешті-решт вивела її з себе і вона запитала Марію Жоля: «Що за балачки точаться навколо «Улісса»? «Поминки за Фіннеганом» – ось видатна книга. Коли Ви з Еженом плануєте написати про це?» [6, с. 743]. Іноді журналісти запитували її, яких видатних письменників вона знає, але Нора і раніше ніколи не цікавилась літературним життям, а зараз і поготів. На питання, чи знає вона Андре Жіда, вона відповіла: «Розумієте, коли ви одружені з найвидатнішим письменником у світі, ви не пам'ятаєте всіх інших незначних постатей» [6, с. 743]. Не надаючи особливого значення літературним талантам свого чоловіка за його життя, згодом, після його смерті, вона писала своїй сестрі: «Мій бідолашний Джим – він був видатною людиною» [6, с. 743]. Сповнене подій життя її чоловіка, його палка закоханість у зміст слів були переважними спогадами Нори про Джойса. Вона супроводжувала відвідувачів на цвинтар (де був похований митець), що межує із зоологічним садом, який Джойс свого часу порівнював із садом у Фенікс-парку в Дубліні. «Мій чоловік похований тут. Йому дуже подобалися леви – і мені приємно думати, що він лежить тут і слухає їх рев» [6, с. 743].

Нора Джойс померла 10 квітня 1951 року. Її поховали на тому ж цвинтарі, де і її коханого Джима, але не поруч з ним, бо місце було зайняте. Річард Еллманн напише: «The casualness of their lodgings in life was kept after death» («Випадковості їх місць проживання в житті залишилися і після їх смерті») [6, с. 743]. Останки Джеймса Джойса і Нори Джойс 16 червня 1966 року перенесли з тимчасових могил на місце постійного поховання на цвинтарі Флантерн у Цюриху.

Ми не знаємо напевне, чи почувалася Нора щасливою з Джойсом усі ці роки, адже Джойс був «людиною не менш своєрідною, аніж його книги, ... любив хильнути чарчину, страждав на таку ж саму хворобу, яка з давніх давен була притаманна багатьом російським письменникам. Його нічого більше в житті не цікавило, крім його роботи» [8, с. 25–26]. Нору завжди хвилювало, що її «заміжжя» до 1931 року було зовсім не таким, як його розуміли мешканці її рідного Геллуея. Нора і

Джойс частенько сварилися: якось, після ще однієї сварки, вона кинула у вогонь готовий до друку рукопис «Портрета митця замолоду» (трохи пізніше Джойс поновить його).

Так чи була щасливою Нора? Можливо, що ні. З Джойсом нелегко було прожити всі ці роки: постійне безгрошів'я, злидні, переїзди, проблеми з дітьми – розлучення Джорджа Джойса, сина письменника (дружина якого була божевільною), невиліковна хвороба Лючії, численні операції на оці письменника. Але Нора була ірландською католичкою, вона не тішилася надіями про примарне сімейне щастя (адже її мати, як і мати Джойса, не зазнали щастя у шлюбі) і, можливо, Нора розуміла: все те, що вона отримала у своєму житті, – достатньо добре для неї.

Все спільне життя Нори і Джойса є свідченням того, що митець зробив правильний вибір: починаючи з особистої кризи 1904 року, коли він вирішує поїхати з Ірландії і зізнається Норі: «You made me a man» [4, с. 49; 5, с. 60]; і після 1909 року (періоду його творчої кризи), коли письменник зазнає певних труднощів щодо публікацій «Улісса». І всі ці роки Нора була поруч – відданою супутницею, сповненою терпіння жінкою, котра в юні роки покинула все і кинулась у невідомість з коханою, хоча й малознайомою людиною; жінкою, яка пережила Джойса, потерпала від його ексцентричних витівок, психозу, пияцтва і незвичності бачення життя. Так, Нора була звичайнісінькою. Але, напевне, саме її звичайність і простота, її внутрішня сила, дотепність та витримка допомогли їй витримати всі ці тридцять сім років життя з Джеймсом Джойсом.

Ось так драматичні події 1904 року в житті звичайної ірландської дівчини Нори Барнакл змінили хід усієї світової літератури.

**Бібліографічні посилання**

1. *Джойс Джеймс.* Лирика / Дж. Джойс / Составление, перевод, предисловие Г. Кружкова. – М. : Рудомино, 2000. – 240 с.

2. *Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале / С. С. Хоружий // Джойс Дж. «Улисс» : (ч. 3). Комментарии. – М. : Знаменитая книга, 1994. – С. 385–432.

3. *Эренбург И.* Из книги «Люди, годы, жизни» / И. Эренбург // «Русская Одиссея» Джеймса Джойса. – М. : Рудомино, 2005. – 280 с.

4. *Anderson Ch. G.* James Joyce / Ch. G. Anderson. – L. : Thames and Hudson, 1998. – 167 p.

5. *Costello P.* James Joyce / P. Costello. – D. : Gill & Macmillan, 1998. – 374 p.

6. *Ellmann R.* James Joyce / R. Ellmann. – [New & Rev. Ed.]. – New York, etc. : Oxford Univ. Press, 1983. – 842 p.

7. *Joyce J.* Ulysses / James Joyce. – Oxford, New York : Oxford University Press, 1998. – 741 p.

8. *Joyce J.* Dubliners / James Joyce. – L. : Flamingo, 1994. – 187 p.

9. *Letters of James Joyce*: Vol. II / James Joyce / Ed. by R. Ellmann. – L. : Faber & Faber, 1966. – 235 p.

10. *Maddox B.* Nora: A Biography of Nora Joyce / B. Maddox – L. : Hanish Hamilton, 1988. – 304 p.

11. *Schloss C. L.* Lucia Joyce: To Dance in the Wake / C. L. Schloss. – USA : Picador, 2005. – 176 p.

12. *Nora Barnacle* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Nora-Barnacle

*Надійшла до редколегії 22.04.2010*

УДК 821.111-1 Лоренс.09

**Е. С. Чернокова**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

# ПОЭЗИЯ Д. Г. ЛОРЕНСА И «ЛОВУШКИ» МИФОЛОГИИ

**Розглядаються особливості семантики та поетики міфологізму Д. Г. Лоренса на матеріалі поезії «Пурпурові анемони».**

*Ключові слова:* модернізм, класична міфологія, християнська міфологія, неоміфологізм.

**Рассматриваются особенности семантики и поэтики мифологизма Д. Г. Лоренса на материале стихотворения «Пурпурные анемоны».**

*Ключевые слова:* модернизм, классическая мифология, христианская мифология, неомифологизм.

**Mythological semantics and poetics peculiarities in D. H. Lawrence's «Purple Anemones» are under consideration.**

*Key words:* modernism, classical mythology, Christian mythology, neo-mythologism.

Творчество Д. Г. Лоренса всегда было объектом пристального внимания критиков и ученых. Первых – потому что каждый его роман или поэтический сборник будоражил читателей, восхищал или возмущал, всегда в той или иной степени «подрывал устои». Вторых – потому что его творчество своего рода вызов для ученого, целью которого всегда был и есть поиск той точки в прочтении текста, в которой могут встретиться хаос и космос, «произвол» воображения и логика интерпретации. Это непросто по отношению к Лоренсу-писателю вообще, а к Лоренсу-поэту в особенности. Никто не отрицает значительности этой фигуры в истории литературы, но никто и не может отрицать, как значительно Лоренс выделяется из более или менее монолитных рядов будь-то модернистов, авангардистов или георгианцев. У. Х. Оден, говоря о различиях между поэтами, пишущими метрическим и свободным стихом, называет первых католиками, а вторых – протестантами. «А Лоренс был во всех смыслах действительно настоящий протестант», – продолжает поэт, распространяя выразительную метафору и на факты биографии, и на семантику, и на поэтику творчества Лоренса [8, с. 438].

Тема нашей статьи касается, по меньшей мере, двух проблем, которые находятся в центре внимания исследователей творчества Лоренса. Первая, о которой мы уже упоминали, касается степени органичности связи Лоренса с модернизмом – того, что, по словам Д. Эллиса, например, Лоренс является «аномалией» среди великих писателей начала XX века. И что периодические попытки «протащить его в лагерь модернистов никогда не были полностью убедительными», несмотря на новаторский характер его творчества [10, с. 392]. Вторая с нею связана и касается роли мифологизма в творчестве поэтов-модернистов вообще и в поэзии Лоренса. Тема популярная и достаточно разработанная, в том числе украинскими и российскими исследователями, особенно с точки зрения мифопоэтики (достаточно упомянуть два недавних диссертационных исследования, посвященных прозе Лоренса и творчеству Элиота) [3; 5]. Однако есть и пробел, который явно виден в сопряжении этих двух проблем в «поле» поэзии Лоренса. Действительно ли по стандарту «высокого» модернизма, т. е., в основном, с целью создания «вторичной мифологии» (Е. Хализев) привлекаются классические мифы в поэзию Лоренса? Или верна мысль А. Альвареса: «Лоренс – не мистик; его поэзия имеет дело с узнаванием, а не с откровением» [7, с. 219], и тогда неомифологизм (в том числе) – всего лишь один из приемов, не претендующих на глобальное «пересоздание» современной поэту действительности в новый миф, но являющихся инструментом для со-отнесения мифа с ней (действительностью) на пути ее узнавания?

© Е. С. Чернокова, 2010

Попытаемся ответить на эти вопросы через анализ стихотворения «Purple Anemones» («Пурпурные анемоны»). Оно было опубликовано в лучшем, по единодушному мнению исследователей, поэтическом сборнике Лоренса «Birds, Beasts and Flowers» (1923). Лучшим сборник считают не только критики, но и сам поэт: подготавливая в 1928 году к печати свои «Collected Poems», Лоренс написал в предисловии, что, в отличие от других, стихи этого сборника не подвергались переделкам («They are what they are») [9, с. 624]. Интересно, что эта фраза поэта («Они такие, как есть») практически слово в слово повторяет то, что, как считают исследователи, стало залогом успеха этого собрания Лоренса. Хотя звери и насекомые, цветы и деревья используются как примеры, метафоры и символы, «но есть мощная попытка описать их такими, как они есть», считает Д. Перкинс [13, с. 443]. Ему вторит В. де С. Пинто: Лоренс продолжает дело великих романтиков, особенно Вордсворта, в освоении того, что может быть названо «божественной инаковостью» жизни природы («the divine otherness of non-human life») [14, с. 136].

В центре стихотворения – древнегреческий миф о Персефоне, похищенной Аидом и вынужденной одну треть года проводить в его подземном царстве. Мы уже писали о том, как изменяется семантика этого классического мифа в поэзии и живописи прерафаэлитов (сонет и картина Д. Г. Россетти «Proserpine» и стихотворение А. Ч. Суинберна «The Garden of Proserpine») [6, с. 49–54]. Там миф является сюжетообразующим стержнем, внешне полностью «контролирующим» его семантику, но изменение фокуса изображения (героиня в мире живых у Россетти – в мире мертвых у Суинберна) радикально меняет и семантику, и модальность, и поэтику истории Прозерпины.

В «Purple Anemones» Лоренса – мифологизм, если можно так сказать, многоуровневый, привлекающий различные мифологические миры (классический, христианский и неомифологический) для взаимодействия в семантическом поле стихотворения. Воспринятые в отрыве друг от друга, каждый – как абсолют, могут насильно «выпрямить» семантику стихотворения, изменить ее часто до неузнаваемости, что мы и хотим показать ниже.

Лоренс выносит в заголовок название цветов и начинает стихотворение в диалогическом модусе: «Who gave us flowers?/ Heaven? The white God?// Nonsense!/ Up out of hell,/ From Hades;/Infernal Dis!//Jesus the god of flowers – ? Not he./ Or sun-bright Apollo, him so musical?/ Him neither.// (Кто дал нам цветы?/ Небеса? Белый Бог?// Чушь!/ Наверх из ада,/ Из Гадеса;/ Инфернальный Дит!// Иисус бог цветов – ?/ Не он./ Или солнечно-блестящий Аполлон, он такой музыкальный?/ И не он тоже.//) [1]. Принципиальность этого приема автор подчеркивает не только интонационно и синтаксически, но и графически (вопросы выделены курсивом не только вначале, но и до конца стихотворения). В то же время явно чувствуется, что эта диалогичность живая, разговорная, а не «патинированная», не стилизованная под древность (и на лексическом, и на синтаксическом уровнях: «nonsense», «him neither» etc.). Мы не знаем, кто спрашивает и кто отвечает, да это и неинтересно. Здесь перед нами – современное диалогизированнное сознание, изображенное по-модернистски, когда непонятно, где – автор, а где – «персона», сродни тому, что исследователи удачно назвали «чревовещанием» Паунда в его сборнике «Personae».

Сразу же бросается в глаза мифологическая эклектика, которую автор и не пытается скрыть. В стихотворении, где есть и греческие боги (Персефона, Аид, Гадес, Аполлон), и их римские аналоги (Прозерпина, Церера, Плутон, Дит), находится место и христианскому мифу (Heaven, Jesus), и их явному взаимопроник-

[1] Здесь и далее стихотворение Лоренса цитируется по [9, с. 244–246], подстрочник наш.

новению. Лоренс намеренно смешивает Аид [2] и ад, показывая, как работает современное ему модернистское сознание, мифологизированные «потоки» которого сливаются, обнаруживая новые смыслы. Для Лоренса это не значит актуализировать миф как «упаковку данностей» (Д. С. Лихачев). Это значит увидеть в прасюжете классического мифа ту экспрессивность, которая отвечает внутренней правде изображения, как ее видит автор. В нашем случае в классических мифах есть несколько достаточно драматичных легенд, прямо рассказывающих о появлении анемонов: Флора, приревновавшая своего мужа к нимфе Анемоне, превратила ее в цветок; или они появились из крови Адониса, когда его смертельно ранил дикий вепрь.

Но Лоренс не выбирает эти мифы, потому что ему не нужен внешний драматизм. В сборнике «Птицы, звери и цветы» поэт сосредоточен на изображении того, что внутренне присуще всему, что есть природа, и чего никакие внешние факторы (включая вмешательство богов) не способны дать. Более того, «я не знал его Бога» («I didn't know his God»), прямо говорит Лоренс в одном из самых замечательных стихотворений сборника («Fish»). В «Пурпурных анемонах» наиболее сильные по степени художественной выразительности стихи относятся не к сюжетной коллизии стихотворения, а к изображению цветов, затмевая и интригу, и идею классического мифа: «All at her feet/ Hell opening;/ At her white ankles/ Hell rearing its husband-splendid, serpent heads,/ Hell-purple, to get at her/» (Весь у ее ног/ Ад открывающийся/ У ее белых лодыжек/ Ад, поднимающий свои муже-великолепные змеиные головы,/ Адски-алые, чтобы добраться до нее/). Поэтому так разочаровывает свежий русский перевод Юлии Фокиной, оказавшейся в ловушке наиболее «понятной» интерпретации стихотворения: «Спотыкаясь, боясь оглянуться,/ Из Аида бежит Персефона/ И не знает: ревнивец-Гадес – темный, страшный, постылый – созвал/ Анемонов голодную свору./ «След! Искать!» – приказал он движеньем десницы//». Или ниже: «Отдышалась, откинула косы,/ Наклонилась ослабить котурнов/ Ремешки – и пурпурные пасти/ Окружили – толкаются, пляшут,/ Льнут к упругим и белым лодыжкам./ Языки преисподней тревожат,/ Как холодные губы Гадеса» [4, с. 510–511]. «Десницы» и «котурны», «упругие лодыжки» и «постылый», «Как легко обманулась Деметра!/ Как легко – точно смертная жница!» – все эти и прочие привнесенные переводчиком «красивости» превращают стихотворение Лоренса в неудачную «копию с греческого оригинала».

В другой ловушке, на наш взгляд, оказываются исследователи, которые видят в этом стихотворении исключительно неомифологический контекст: они утверждают, что классический миф здесь пересоздается Лоренсом для высмеивания борьбы женщин за свои права [11, с. 43] и даже сатиры на суфражисток [12, с. 134]. Текст второй части стихотворения, казалось бы, дает основания для подобной интерпретации: «Those two enfranchised women.» (Эти две освобожденные женщины.) «Poor Persephone and her rights for women.» (Бедная Персефона и ее права женщин.); «Ceres, kiss your girl, you think you've got her back./ The bit of husband-tilth she is,/ Persephone!//» (Церера, поцелуй свою девочку, ты думаешь, что ты ее вернула./ Кусочек муже-пашни она,/ Персефона!//); «Husband-snared hell-queen» (Мужем пойманная в силки королева ада). Но, как нам представляется, гораздо логичнее увидеть в этом модернистскую иронию, стремление снять саму возможность пафоса, которая может прочитываться из начала стихотворения (и, как видим, увы, прочитана в русском переводе). С этой целью Лоренс еще и доводит ко-

[2] Как известно, Аид (Гадес) представлялся древним как огромная подземная полость, где протекают несколько рек. Она делилась на обитель блаженных («рай»), асфоделиевые луга (своего рода «чистилище») и Эреб и Тартар («ад») [2, с. 581].

мизм до абсурда, описывая Персефону «штопающей чулки для корней» в аду, а в сторону «мадам Цереры» отпуская совсем уже не приличный для богини комментарий: «Poor mothers-in-law!/ They are always sold.//» (Бедные тещи! Их всегда надувают). Очень похоже на ту ироническую «саморегуляцию», которую практиковал и Эзра Паунд для молодого поэта в «Моберли».

Благодаря комментарию С. Аверинцева к его собственному переводу Евангелия от Матфея мы теперь знаем, что «цветы в поле», упоминаемые в Нагорной проповеди [6:28], – это, «собственно, анемоны (в традиционном переводе – «лилии»)» [1, с. 206]. Именно анемоны («цветы») выбраны для того, чтобы дать один из примеров заботы и милости Божьей: «И об одежде зачем беспокоитесь? Поглядите, как растут цветы в поле – не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как любой из них. Если же полевую траву, которая сегодня растет, а завтра будет брошена в печь, Бог так наряжает, – насколько же более вас, маловеры?» [1, с. 18]. И забота эта о внешней красоте.

Нельзя сказать с уверенностью, было ли известно Лоренсу, что скрывается за «lilies» в Библии короля Иакова, и, насколько нам известно, никто из исследователей пока не комментировал это интересное совпадение. Однако можно говорить о том, что этот факт значительно усиливает имплицитное присутствие в стихотворении христианской мифологической культуры, которая до этого заявляла о себе прямо вначале стихотворения. Этиологическая составляющая, одна из констант любого мифа, начиная с архаической стадии мифотворчества, в стихотворении Лоренса является тем общим знаменателем, который объединяет и греко-римский, и христианский мифологические миры. Конечно, «творение» как процесс и как результат в них диаметрально противоположны. Но читатель здесь может наблюдать, напомним еще раз, удивительную и намеренную мифологическую «аберрацию»: цветы появляются «Up out of hell,/ From Hades;/ Infernal Dis», т. е. и из преисподней, и из Гадеса, что, повторимся, для поэта здесь одно и то же. Все стихотворение буквально пронизывает словообраз «hell», употребляемый тринадцать раз не только самостоятельно, но и образующий сильные словосочетания (hell-hounds, hell-purple, hell-glamorous, hell-queen). Однако для Лоренса нюансы и «мифологическая чистота» не важны – для него это все Locus infernus (в буквальном переводе «нижнее место»), ставшего в романской этимологии и мифологической этиологии по-Лоренсу синонимом английского «hell». А подобное место вряд ли может быть «родиной» такого простого, но гордого своей простотой и белизной цветка, как лилия. Дит, «темный, ревнивый бог, муж, цветочно-роскошно-кровавый» («flower-sumptuous-blooded») может создать только цветы, подобные самому себе: «But opened around her purple anemones,// Caverns,/ Little hells of colour, caves of darkness,/ Hell, risen in pursuit of her; royal, sumptuous/ Pitfalls./» (Но открылись вокруг нее алые анемоны,// Пещеры,/ Маленькие ады цвета, впадины тьмы,/ Ад, поднявшийся в погоне за ней; царственные, роскошные/ Ловушки.//). Это не очень походит на веселое размытое многоцветье картины Клода Моне «Анемоны» (1870).

Но – последний стих у Лоренса «It is spring», и этим сказано почти все. Может быть, и обманом завлек «темный бог» в свой подземный мрак Персефону, но в результате этого расцвела любовь, весна и роскошная красота анемонов.

Таким образом, нам представляется тенденцией поэзии Лоренса движение не от стихии природы и мира к упорядоченности мифа, а наоборот – от однозначности мифа к многообразию, неожиданности природы, где миф – всего лишь одно из ее проявлений. Для этого здесь и понадобилось поэту такое мифологическое многообразие: классическая (миф-символ о смене времен года), христианская (идея красоты) и неомифологическая (современные отношения мужчины и женщины) составляющие, символически соединившиеся в пурпурных анемонах.

**Библиографические ссылки**

1. *Аверинцев С. С.* От Матфея Святое Благовестие / С. Аверинцев // Собрание сочинений: Переводы. – К. : Дух і літера, 2007. – С. 8–70.

2. *Античная мифология: энциклопедия* / [ред.-состав. К. Королев]. – М. : Изд-во «Эксмо»; СПб. : Мидгард, 2004. – 768 с.

3. *Глінка Н. В.* Міфопоетика творчості Д. Г. Лоуренса: [автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.04 ] / Н. В. Глінка. – Київ, 2006. – 20 с.

4. *Лоуренс Д. Г.* Тень в розовом саду / Лоуренс, Дэвид Герберт. – М. : Вагриус, 2006. – 576 с.

5. *Ушакова О. М.* Европейская культурная традиция в творчестве Т. С. Элиота : автореф. дисс. … доктора филол. наук / О. М. Ушакова. – М., 2006. – 43 с.

6. *Чернокова Е. С.* Поэзия Кристины Россетти в контексте эстетики прерафаэлитизма / Е. С. Чернокова. – Харьков : Крок, 2004. – 207 с.

7. *Alvarez A.* Lawrence's Poetry: The Single State of Man / A. Alvarez // D. H. Lawrence: Novelist, Poet. Prophet / [ed. by Stephen Spender]. – N. Y. : Harper & Row, 1973. – P. 210–223.

8. *Auden W. H.* Two Bestiaries / W. H. Auden // D. H. Lawrence. A Critical Anthology / [ed. by H. Coombs]. – Harmondsworth (Mx) : Penguin Education, 1973. – P. 435–442.

9. *The Complete Poems of D. H. Lawrence* / Lawrence, David Herbert. –Wordsworth Editions Ltd, 2002. – 660 p.

10. *Ellis D. D.* H. Lawrence: Birds, Beasts and Flowers / D. Ellis // A Companion to Twentieth-Century Poetry / [ed. by N. Roberts]. – Blackwell Publishing Ltd., 2003. – P. 392–402.

11. *Mackey D. A.* David Herbert Lawrence, the poet who was not wrong / A. Douglas Mackey. – San Bernardino, Calif. : Borgo Press, 1986. – 149 p.

12. *Marshall T.* The Psychic Mariner. A reading of the poems of D. H. Lawrence / Tom Marshall. – N.Y. : The Viking Press, 1970. – 275 p.

13. *Perkins D. A* History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode / David Perkins. – Cambridge, Lnd. : The Belknap Press of Harvard UP, 1976. – 624 p.

14. *Pinto V.* Poet Without a Mask / Vivian de S. Pinto // D. H. Lawrence. A Collection of Critical Essays / [ed. by M. Spilka]. – Prentice-Hall, 1963. – P. 127–182.

*Надійшла до редколегії 20.04.2010*

УДК 821. 112. 2.09

**Л. І. Пастушенко**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

## «ФІЛОСОФІЯ ГРОТЕСКУ» В АРАБЕСКАХ МІНЬЙОНИ

**Досліджується специфіка поетики експресіонізму в творчості Міньйони, яскравого і маловивченого письменника, майстра гротеску, літературного епатажу та експериментальних жанрових форм.**

*Ключові слова:* експресіонізм, поетика, гротеск, арабеска.

**Исследуется специфика поэтики экспрессионизма в творчестве Миньоны, яркого и малоизученного писателя, мастера гротеска, литературного эпатажа и экспериментальных жанровых форм.**

*Ключевые слова:* экспрессионизм, поэтика, гротеск, арабеска.

**The analysis of the expressionistic poetics in Mynonas arabesques as master of grotesque, literary shocking and experimentally forms is the main point of this article.**

*Key words:* expressionism, poetics, grotesque, arabesque.

Літературний напрям експресіонізму, одне з потужних і яскравих відгалужень авангарду, відбивав глибокі світоглядні зсуви першої чверті XX століття. В історії культури Німеччини порівняно з іншими європейськими країнами він отримав «найбільший розвиток» [3, стп. 1222]. Експресіоністичний напрям запроваджував радикальний перегляд можливостей зображувальності традиційного плану і, відповідно, ознаменувався ревізією загальної палітри мовно-словесного вираження,

© Л. І. Пастушенко, 2010

був позначений відступом від прийнятих літературних і мовно-філософських кодів авторства і фікціональності, зокрема намагався спростувати підходи до звичного сприйняття творчості як «об'єктивного осягнення життя, відбитого у пластичних, пізнаваних формах» [3, стп. 1222]. Цілком свідомий і часом форсований розрив із традицією супроводжувався підвищенням ваги експериментальності й новизни, відмовою від правдоподібності у старому смислі, бажанням вселити читачеві відчуття деформованого життя і атмосфери дисгармонічної розшарованості світу. Митці-експресіоністи виявляли різке неприйняття концепцій цілісності існування «я» та до будь-якої доцільності суспільних проявів особистості в індивідуальному та колективному, приватному і публічному житті. Натомість стверджувалися ідеї катастрофічної, переважно неврятовної дійсності, а також збуджувався інтерес до хворобливої природи людської особистості.

Німецькі германісти зауважують на подвійному програмному протистоянні експресіонізму, з одного боку – відносно властивого натуралізму матеріального виміру відображення дійсності, а з іншого – передачі зовнішнього ряду вражень, характерної для образної палітри імпресіонізму [11, S. 279]. Зрозуміло, що пошуки письменників значною мірою зосереджуються у сфері «чистого» естетизму, акцентування інтелектуально-духовних зв'язків «я» з природою, осмислення своєрідності власне мовного медіуму особистості, причому субстанція мови – об'єкта експерименту митця – переглядається й тлумачиться у новаторських вимірах. Спеціалісти фіксують багатий досвід мовних ігор, використання ефектних вражаючих стильових засобів, конструкцій, фігур, релятивування і гротескне перекручення мовної логіки, запровадження різнорідних лексико-семантичних новацій.

Звертаючись до вивчення творчості Міньйони, ми відзначаємо, що ця постать мало відома сьогодні не тільки широкому читацькому загалу, а й дослідникам-спеціалістам. С. Фрідлендер-Міньйона (1871–1946) увійшов в історію німецької літератури як епатажний письменник-експресіоніст, видатний майстер гротеску, «чиєю найулюбленішою іграшкою була гільйотина» [4, S. 260]. Цілком слушно авторитетне сучасне історико-літературне видання проводить паралель між творчістю Міньйони і експресіоністичними шуканнями А. Кубіна, знахідками К. Моргенштерна, відомого своїми «Шибеними піснями» (див.: [2]), а також творчістю Ф. Ведекінда [9, S. 301]. У теоретичному трактаті «Експресіонізм», що перетворився на один із відомих теоретичних маніфестів напряму, Т. Дейблер привертає увагу до модальності світовідчування авторів: «Народна мудрість запевняє, якщо хтось має бути повішеним, то в останню мить перед стратою він переживає ще раз все своє життя. Це може бути лише експресіонізм! Швидкість, симультанність, найвища напруга навколо іманентного зв'язку й взаємної залежності побаченого створюють передумови стилю. Він сам є вираженням ідеї» [6, S. 24]. Зауважимо, що, за нашими відомостями, Міньйона належав до так званих «малих, локальних» літературних угрупувань [5, S. 383] і відверто не приставав до будь-яких кредо в літературі, утілюючи собою значною мірою незалежну творчу особистість, тому не дивує, що не тільки загальні видання, а й навіть спеціальні антології взагалі не згадують його імені (див.: [8]), хоча перегук шукань та відкриттів Фрідлендера з експериментальними творчими програмами і спрямуваннями експресіоністів безсумнівний. Згадаймо, приміром, ідеї К. Едшміда про сутність мистецтва, «що збуджує, що епатує», і про появу відповідно з цими естетичними завданнями «митців нового руху…, не підкорених ідеям, потребам та особистим трагедіям бюргерського й капіталістичного мислення» [7, S. 26].

У характеристиках постаті «enfant terrible» німецької літератури [4, S. 252] навіть знавцям важко утриматися від однозначно негативних та невтішних епітетів або хоча би безсторонніх суджень, що переважно лунають на адресу автора, цілком неординарного за своєю творчою манерою. Сучасники, прихильні до незви-

чайного й блискучого, але водночас вражаючого своєю нещадною нігілістичною спрямованістю таланту даного митця слова, у кращому випадку, подібно до К. Тухольські, відзначали привабливість його божевілля. Водночас заради об'єктивності треба визнати незборну приналежність руйнівного інтелектуального заряду відзначеного критиками «божевілля», адже властива створінням Міньйони деструктивна модальність за своєю спрямованістю дає привід, на нашу думку, вести мову про наявність критичної культури в літературі Німеччини на зламі століть (див.: [1, с. 293]).

Отже, за життя письменникові не бракувало обвинувачень у гримасах, клоунесці, людоїдському гуморі або жартах шибеника. Притому не варто забувати, що бурхливо-скандальна репутація нестерпного баламута спокою пересічних бюргерів, противника будь-якого застою в думках належала добропорядному доктору філософії берлінської неокантіанської школи Соломону Фрідлендеру, який заради дотримання правил благопристойності скористувався псевдонімом-паліндромом Міньйона (Mynona, перевертень від anonym). В умовах примітної соціокультурної подвійності особистісного існування, подібної хіба що до Е. Т. А. Гофмана, але століття потому, ситуація маскування авторства видається цілком зрозумілою, адже дивні історії-арабески виступали епатажною формою самовираження автора, що був цілком свідомий недосконалості влаштування соціуму і намагався передати це враження читачеві. Дозвільні гротескні історії-замальовки, накреслені натхненним і влучним сатиричним пером та сповнені гострих натяків, попри всю зовнішню елегантність викладу, були здатні надзвичайним чином збуджувати уяву читачів, вселяючи їм опірне враження викривленого, блазнівського довколишнього середовища та дивного, неприйнятного устрою соціального світу. Сучасна німецька дослідниця влучно називає Міньйону «успішним двійником доктора Соломона Фрідлендера» [4, S. 251], тим самим вона привертає увагу до примітної в особистісному відношенні розбіжності між двоїстими у своїй єдності іпостасями способу життя: зовнішньою стабільністю благонадійного вченого, до чого Фрідлендера нібито зобов'язують докторське звання та посада філософа за кафедрою, з одного боку, і нестримним бурхливим іронічним фантазуванням під час нічних пильнувань скандального письменника Міньйони – з іншого.

Практично не згаданого не тільки у нас, а й недостатньо вивченого також у зарубіжній германістиці Міньйону-Фрідлендера з повним правом можна вважати геніальним майстром гротеску в історії літератури Німеччини міжвоєнної епохи XX століття. Знаряддя його оригінальної манери визначають жартівливе розвінчання, анекдотичність, безцеремонне висміювання, глибокодумний натяк, логіка нещадної викривальності, алюзія, клоунеска, експресія та витончена раціоналістична фабульність арабесок. Щоб створити уявлення про модерністичну ментальність абсурдизму письменника, звернемося, приміром, до логіки ключових асоціацій з новели «Чоловік, що прийде» («Der kommende Mann»). Виходячи з ідеї про людину майбутнього як про «вищий екземпляр» (зрозумілий натяк на ідеологію неонацизму), оповідач наводить епатажні відповідники видатних постатей історії людства: «...командир корабля – Гете, штурман – Шіллер, директор цирку – Ніцше, геніальний біржовий спекулянт – Будда, підривник – Мухаммед..., але поперед усіх – грандіозний камерний мисливець Шекспір», – щоб завершити свої розмисли: «eh bien! voila! Hallo! En avant! Ziehen wir das Fazit: wie wird der kommende Mann aussehen?» (як же буде виглядати наступний великий чоловік?) [10, S. 233]. Не тільки дана постанова, а й іманентний семантичний контекст провокують широкий ряд асоціацій, починаючи від «Чоловіка без властивостей» Р. Музіля. У низці визначних шукачів істини XX століття агресивний моралість Міньйона-Фрідлендер вирізняється невичерпною фантазійною грою наскрізь логічного, вражаючого віртуозною дотепністю гротеску. Прослід-

куймо на матеріалі арабески «Гете промовляє у фонограф» логічну магію міркувань Міньйони про сучасний дилетантизм, – автор має на увазі ситуацію безвідповідальності, коли інженер виявляється водночас також психофізіологом, гіпнотизером, психіатром, психоаналітиком: «Взагалі жаль, що існує так мало освічених злочинців: адже якби всі злочини вдалися, то всі вони б належали до суті речей і були б настільки ж мало карні, як явища природи. Хто змусить відповідати блискавку за те, що вона розплавила сейф каси пана Майера? Злочинці типу психоаналітика – більше ніж блискавка, тому що проти них не допоможе жоден громовідвід» [10, S. 162].

Авторитетний лексикон Фішера лише один раз побіжно згадує С. Фрідлендера-Міньйону в одному ряді з «літературно-мистецьки-політично ангажованими експресіоністами» Німеччини [5, S. 383]. Справді, громадянська і творча позиція письменника відрізнялася настільки відвертою епатажною спрямованістю, що провокувала дух скандалу. Адже згідно з викладеною ним програмою Міньйона свідомо створював свої влучні короткі історії-арабески для того, щоб «пробудити народ від сну», для чого автор спонукав переоцінити усталені і прийняті як беззаперечні чи не всі суспільні вартості. Арабески сатирика заряджені бурхливим потенціалом неприйняття будь-якої застійності, протестом проти бюргерської самозадоволеності, ідеєю повалення абсолютних авторитетів (від національних класиків Гете і Шіллера до Фройда і Ейнштейна) і в цілому створюють враження передбачення майбутнього розвитку літературної панорами у її шарі критичної культури. Здається, нібито експресивною модальністю словесно вишуканих гротесків їх творець типологічно випередив появу й розквіт сучасних нігілістичних жанріз, наприклад, молодіжної творчості графіті, пройнятої духом майже беззастережного спростування культурних надбань минулого. Уже навіть перелік окремих новел здатен створити враження про спрямування сатиричного пера письменника: «Алкоголеска», «Рекламеска», «Героїчне й еротичне», «Мистецтво самобальзамування», «Добре бронзована блоха», «Туалетний папір!», «More Geometrico». Сатиричний діапазон зображення простягається від гучних заяв-провокацій типу «Пияцтво має статус істинного буття» [10, S. 88], викривання облудних дійств гарматних королів: «Саме гармати мають бути пофарбовані у білий колір невинності» [10, S. 200] до створення спеціальних лінгвосемантичних ефектів для передачі безглуздості дійсності: «Der Sohn ging nun auf Universitäten... Das Resultat seiner langjährigen Bemühungen war nicht bloß Weisheit, sondern Weißheit mit ß» [10, S. 201].

Учені небезпідставно вважають «філософа гротеску» Міньйону «французьким Вольтером» [4, S. 257]. Достатньо згадати про одну з арабесок письменника, під назвою «Mein Papa und die Jungfrau von Orléans», аби переконатися, що це афористичне ототожнення має глибокий сенс. У властивій йому безцеремонно-грайливій, анекдотичній манері автор подає версію мимолітного і вимушеного кохання визначених назвою персонажів. Але акцентовано епатажним чином носіями почуття виступають не реальні люди, а те, що залишилося від них у вічності – їхні скульптурні зображення, тобто перед читачем розгорнуто бліду копію реальних почуттів. До того ж, псевдокохання мармурних бюстів спровоковане пустотливою кішкою, яка зіштовхнула їх додолу, отож у певному вимірі фабула постає як ефектний жарт, у якому постать Орлеанської діви охарактеризовано грайливо-подвійно і досить традиційно, саме в дусі Вольтера: «Sie litt an dem berühmtem Zwiespalte zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Kurzum, mein Papa schien ihr das Fleisch gewordene Sinnenglück, nach dem sie heimlich schmachtete; welches sich aber doch keineswegs mit ihrem Seelenfrieden vereinigen lassen wollte» [10, S. 224]. Фривольна «вольтерівська» модальність зображення є, таким чином, пізнаваною. Спростовуючи героїку й офіціоз, філософія гротеску Міньйони виважує приватне

й публічне, інтимно-грайливе і загально вартісне, поєднує еротичний натяк із розвінчанням святині, зведеної до рівня нудної буденності.

Але простий натяк аж ніяк не здатен задовольнити Міньйону. Письменник-анекдотист уводить сюжетний елемент трикутника: «Mama, es gibt nichts Lebloses» [10, S. 227] і своїм висновком вказує на загадкову безмежність життя: «О світ! Наскільки розірваний ти у твоїй істинній взаємопов'язаності! Адже те, що ви називаєте випадковістю, насправді є проявом темного магнетизму, який так нездоланно притягує одне до одного жорстоко розлучених, як, приміром, мого рідного батька до Орлеанської діви» [10, S. 227]. Заключний пуант нібито релятивує серйозні глибокі розмисли, але помітно, що автор спростовує обмеженість бюргерських моральних норм. В естетичному відношенні все викладене уявляється нам модерністською алюзією на філософію життя бідермайера з метою розвінчати висміюванні ідеї тихого існування та насолоди приватним затишком. Набуваючи власного, гучного виміру, німецька паралель доводить, що арабеска Міньйони не є маленькою реплікою до художньої філософії Вольтера, а стверджує власну й важливу ідею неосяжної багатовимірності життя, незвідного, з погляду розкутого дару Міньйони, до звужувальних вимірів ані лицемірно-фальшивої величі, ані буденної повсякденності, тим більше – до фальшивого почуття соціального і будь-якого іншого боргу й обов'язку особистості.

**Бібліографічні посилання**

1. *Андреев Л. Г.* Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Л. Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: Учеб. пособие / [Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др.]; Под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 292–334.

2. *Головко Н.* Візуалізація у віршах «Шибенні пісні» К. Моргенштерна / Н. Головко // Германістика в Україні. Науковий журнал. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2007. – С. 136–145.

3. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

4. *Bemmann H.* Ein Philosoph der Groteske / H. Bemmann // Mynona. Das Nachthemd am Wegweiser und andere höchst merkwürdige Geschichten des Dr. Salomo Friedlaender / Hrsg. von H. Bemmann. – Berlin : Eulenspiegel Verlag, 1980. – S. 251–260.

5. *Das Fischer Lexikon.* Literatur: in 3 Bd. / Hrsg. von U. Ricklefs. – Frankfurt am M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – Bd. 1. – 703 S.

6. *Däubler Th.* Expressionismus / Th. Däubler // Expressionismus und Dadaismus / Hrsg. von O. F. Best. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1984. – S. 24–25.

7. *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus / K. Edschmidt // Expressionismus und Dadaismus / Hrsg. von O. F. Best. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1984. – S. 26–29.

8. *Expressionismus und Dadaismus* / Hrsg. von O. F. Best u. H.-J. Schmitt. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1984. – 347 S.

9. *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*: in 6 Bd. / Hrsg. von Prof. Dr. A. Salzer und Prof. E. von Tunk. Neubearb. von Dr. C. Heinrich, Dr. J. Münster-Holzar. – Bd. 5. Die Literatur der Jahrhundertwende. – Frechen : KOMET MA-Service und Verlagsgesellschaft mbH, 2002. – 339 S.

10. *Mynona.* Das Nachthemd am Wegweiser und andere höchst merkwürdige Geschichten des Dr. Salomo Friedlaender / Hrsg. von H. Bemmann. – Berlin : Eulenspiegel Verlag, 1980. – 261 S.

11. *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur / G. Wilpert. – Stuttgart : Alfred Kröner, 1989. – 1054 S.

*Надійшла до редколегії 20.04.2010*

УДК 821.112.2–31«19»

**Т. Є. Пічугіна**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

# АВСТРІЙСЬКИЙ РОМАН 1920–1930-х років: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

**Розглядаються аспекти дискусії навколо «кризи роману» 1920–1930-х років (Р. Музіль, Г. Брох, Г. Лукач) та її осмислення в літературознавчих дослідженнях другої половини XX ст. (Г. Арендт, М. Кундера, К. Магріс, Ю. Петерсен, П. Зіма), аналізуються шляхи оновлення романного жанру в творах Г. Броха та Р. Музіля.**

*Ключові слова:* «криза роману», модернізм, перспективізм, амбівалентність, гносеологічний роман, есе.

**Рассматриваются аспекты дискуссии вокруг «кризиса романа» 1920–1930-х годов (Р. Музиль, Г. Брох, Г. Лукач) и ее осмысление в литературоведческих исследованиях второй половины XX в. (Х. Арендт, М. Кундера, К. Магрис, Ю. Петерсен, П. Зима), анализируются пути обновления романного жанра в творчестве Г. Броха и Р. Музиля.**

*Ключевые слова:* «кризис романа», модернизм, перспективизм, амбивалентность, гносеологический роман, эссе.

**The debates as for the crisis of the novel in 1920–1930 (R. Musil, H. Broch, G. Lukács) as well as the literary scholarings of the second half of the 20th century (H. Arendt, M. Kundera, C. Magris, J. Petrsen, P. Zima) are under consideration. The main focus is on the treatment of the novel renewal regarding the works by H. Broch and R. Musil.**

*Key words:* the crisis of the novel, modernism, perspectivism, ambivalence, gnoseological novel, essay.

«Криза роману» – популярна тема дискусій 1950–1960-х років. До цієї проблеми звертаються не тільки письменники, як-от: Г. фон Додерер або Г. Бьолль, а й відомі літературознавці та філософи, наприклад, Т. Адорно, Г. Арендт, В. Кайзер, В. Зухі. Відомий вислів Т. Адорно про неможливість писати вірші після Освенціма позначив не тільки причину цієї кризи, а й напрямок пошуків повоєнних митців і вчених. Дегуманізація мистецтва, дискредитація німецької культурної спадщини за часів нацизму зумовили як пошуки нових засобів вираження в літературі, так і відмову від соціальності та історичності в літературознавстві: саме в цей час виникає так звана іманентна критика (наратологія Ф. Штанцеля, теорія літератури В. Кайзера).

Проте не лише філософи, а й літературознавці, звертаючись до теми «кризи роману», ілюструють її на прикладі творів першої половини XX століття. Наприклад, Г. Арендт зауважує: «Будь-яка криза, будь-яка зміна часів є водночас початком та кінцем. Як така вона містить в собі, за словами Броха, три шари: «вже ні» минулого, «ще ні» майбутнього та «проте вже» теперішнього. Визначальні романи XX сторіччя – твори Марселя Пруста французькою, Джеймса Джойса англійською та Германа Броха німецькою мовами – кожен у свій спосіб – виявляють цю властиву кризі потрійність і відмовляються від традиційної форми роману, який сильніше, ніж будь-яка інша художня форма, був пов'язаний з XIX століттям. Сучасний роман більше не має на меті «розважати й повчати» (Брох), і він «більше не допомагає читачеві» (Беньямін), а безпосередньо ставить його перед проблемами та формами, доступними лише для того, хто й сам по собі має намір звернутися до них. Тим самим найзрозуміліша та найдоступніша широкому колу читачів художня форма в одну мить перетворилася на найскладнішу та найезотеричнішу» [3, с. 362].

Г. Арендт наголошує, що сучасні романісти відмовляються від зображення «поверхні життя», від класичних прийомів створення напруження через відтворення

©Т. Є. Пічугіна, 2010

життєвих колізій. Р. Музіль писав із цього приводу: «Зовні сучасна криза роману проявляється таким чином: ми більше не хочемо, щоб нам щось розповідали, вважаємо це простим гаянням часу. Для того, що залишається, не ми, а наші фахівці шукають нову форму. Новини нам повідомляє газета, те, що подобається, ми вважаємо кічем. Це, однак, не зовсім відповідає дійсності. Комуністи, націоналісти й католики полюбляють історії. Потреба в них виникає там, де панує ідеологія» [13, с. 1412]. «Розповідання історій» Р. Музіль пов'язує, таким чином, з ідеологічним дискурсом, тобто з дуалістичною інтерпретацією світу.

Характерною ознакою сучасності є, однак, на думку Р. Музіля, амбівалентність. Головний герой роману «Чоловік без властивостей» характеризується так: «Він не був філософом. Філософи – це гонителі, які не мають у своєму розпорядженні армії, а тому підкорюють світ шляхом укладання його в систему» [14, с. 253]. Цю критику системного мислення П. Зіма називає модерністською, «оскільки вона ставить під сумнів не тільки філософські, а й наративні системи XIX століття, їх автори, наприклад, Бальзак, виступали з гегельянською претензією на оповідне охоплення дійсності» [19, с. 433–434]. Ульріх – чоловік не реальності – можливості, а тому його не можна описати як характер, певний соціальний або психологічний тип. Відмовившись від реалістичної психологічної каузальності, Р. Музіль створює в романі утопію есеїзму. Есе відрізняється гіпотетичністю, це твір, який не претендує на остаточну й вичерпну істину та розглядає предмет «з різних боків, не охоплюючи його повністю» [14, с. 250]. Така форма пізнання якнайкраще відповідає світові, котрий втратив свої обриси: «...цей порядок не такий уже й міцний, яким прикидається; кожна річ, кожне «Я», кожна форма, кожен принцип – усе ненадійно, все зазнає невидимої, а, проте, невпинної метаморфози, майбутнє – скоріше за ненадійним, ніж за надійним, а теперішнє – це лише гіпотеза, яку ти ще не відкинув» [14, с. 250].

«Коли змінюється світ, – наголошує М. Кундера, – змінюється й спосіб, у який роман ставить питання до цього світу. Пруст (подібно до Джойса) залишив нам надзвичайне відкриття безмежності внутрішнього світу індивідуума, світ його спогадів. Натомість нам не повідомляють про «світ спогадів», тобто про минуле життя Еша й Юґено (двох головних героїв «Сновид»), так само, як і про минуле К. або Швейка. «Досить психології», – занотував Кафка. «Гносеологічний роман замість психологічного роману» було девізом Броха. Ця зміна спрямованості не означає, що психології немає місця в романі або вона не викликає зацікавленості, це означає, що вона більше не є головним питанням, котре роман ставить світу» [10, с. 34]. Головним, на думку письменника, є питання про можливості людини у світі, який перебуває у стані розпаду.

На цьому наголошує й Г. фон Додерер. «„Криза роману" існувала б сьогодні, навіть якби не було роману, – твердить письменник. – Це криза нашої дійсності взагалі; і поняття, яке насправді стало сумнівним, яке перебуває в стані агонії та розпаду, тобто втратило чіткі обриси, – це поняття універсальності. Саме від нього залежить сьогодні доля роману, який, відмовившись від претензії на універсальність, відразу ж перетвориться на свого роду «розважальну індустрію», і навпаки: якщо вдасться відродити універсальність, роман з його потенціями загального твору мистецтва, безперечно, стане провідним жанром нашого часу...» [9, с. 35].

Проблема цілісності, універсальності, тотальності стала центральною в естетиці початку XX століття. До неї звернулися Г. Брох, Г. Лукач, Р. Музіль. Г. Лукач у «Теорії роману» («Theorie des Romans», 1920) наголошує, що цілісність художнього твору можлива лише там, «де все є гомогенним ще до того, як воно втілюється в певну форму; там, де форма не є тиском, а лише усвідомленням, проявленням того, що всередині предмета зображення мерехтить як невиразна ностальгія»

[11, с. 26]. Цілісність, про яку пише Ґ. Лукач, передбачає не тільки художню майстерність, а й передусім почуття єдності життя, наявності цінності, яка впорядковує різноманітність досвіду та фіксує світ зсередини: «Бо конститутивним суб'єкт є лише тоді, коли він діє зсередини, лише етичний суб'єкт; ... коли нормативний об'єкт його дії сформований з матеріалу абсолютної етики: коли право та звичай ідентичні моралі...» [11, с. 63]. Проте стан сучасного суб'єкта вчений позначає як «трансцендентальну безпритульність», тобто «безпритульність вчинку в системі суспільних зв'язків і безпритульність душі в неодмінній надособистісній системі цінностей» [11, с. 59].

Сумніви щодо цілісності суб'єкта висловлювались уже на межі століть. Ф. Ніцше руйнує ідею суб'єкта, його цілісність та ідентичність, розпорошуючи цю цілісність в анархії атомів. «Надлюдина» – це новий антропологічний ступінь розвитку людини: їй властива множинність психологічних центрів (зерен), свобода від панцира ідентичності, яка стримує розвиток життя. На цій підставі Ф. Ніцше доходить висновку, що дійсність є грою інтерпретацій, а припущення, що всі інтерпретації належать суб'єкту, певному інтерпретатору, він називає «чистою поезією», гіпотезою. Суб'єкт, котрий упорядковував усі значення світу навколо себе, переживає занепад, тобто визволення, розчинення власної монолітної та сталої ідентичності в потоці своїх центрифугальних інстинктів. Сприйняття найдрібніших і швидкоплинних деталей руйнує єдність і впорядкованість світу, емансипує частини від цілого та наділяє їх свободою від будь-яких зв'язків, тобто повною автономією.

Відсутність цілісного суб'єкта призводить до відсутності лінгвістичного суб'єкта, який був би здатний охопити світ у єдності речення. Е. Мах твердить, що «Я» розкривається нагромадженням психічних відносин, єдність котрих має винятково економічну природу, тобто використовується для позначення процесів мислення. Ф. Ніцше вважає, що слово є упередженням, скам'янілою формою, яка стримує потенціали життя. У плутанині голосів життя, у словах, які надають форми «буттю тут», «Я» розпорошується в центрифугальному потоці слів. Тому епічний стиль не висвітлює смисл пізнаної дійсності, а вдовольняється підкоренням центрифугального тиску. Таким чином, структурована цілісність є закритим у собі об'єктом, що вдовольняється собою та чужий життю, яке його оточує. У зв'язку з діонісійським розпорошенням «Я» мистецтво покликане, згідно з Ф. Ніцше, не тільки зображати цей розпад, а й сприяти йому. «Сп'яніння» та «почуття влади», які були пов'язані з епічним стилем, більше не ідентифікуються з опануванням світу та власного «Я», а означають його діонісійське визволення.

Г. Брох в есеїстиці 1910-х років певною мірою повторює ці тези Ф. Ніцше. Центральна теза робіт цього періоду – констатація кризи культури, викликаної раціоналізацією мистецтва. Письменник наголошує, що виходом із ситуації культурної кризи є звернення до праджерел людства, до прасенсацій, пробудження сексуальної енергії танцю, екстазу, відродження потрійного ритму. Наполягаючи на священному характері терції, її зв'язку з життям духу, Г. Брох пише про троїсту структуру орнаменту в архаїчному мистецтві, про потрійний ритм природи (гори, море, степ). Як і Г. Бар, він критикує натуралізм за його детермінізм, за раціоналізацію життєвої енергії, бачить його подолання у вивільненні нервів [6, с. 19], в еротичній силі танцю. «Танець, – міркує Г. Брох, – це ритм тіла, це пізнання життєстверджуючого принципу, прекрасного, власного Я» [6, с. 20]. Уже в цій фразі сформульований центральний принцип творчості митця: єдність раціонального (пізнання) та ірраціонального (танець) начал.

Подібної ж точки зору дотримувався й Г. Бар. В есе «До критики критики» він заявляє: «Єдиним, що відрізняє модерн від минулого та надає йому особливого характеру, є усвідомлення постійного становлення й минущості всіх речей у їх невпинному русі та пізнання зв'язку всіх речей, їх взаємозалежності в нескінчен-

ному ланцюзі становлення» [4, с. 26]. Ця дефініція модерну – яскравий приклад літературно-критичної риторики Г. Бара. Він ставить поруч естетичні та світоглядні засади модернізму (постійне становлення всіх речей) та натуралізму (пізнання взаємозв'язку всіх речей), хоча йому йдеться про подолання натуралізму.

У 20–30-ті роки XX століття полеміку з натуралістичною естетикою було продовжено, причому не тільки в літературній критиці, а й у літературній практиці. У промові «Джеймс Джойс та сучасність» (1932) Г. Брох зауважує: «...класичний роман вдовольнявся спостереженням за реальними та психічними обставинами життя. Діяла вимога: побачити шматок життя крізь призму темпераменту. Просто зображували та використовували мову як готовий інструмент» [5, с. 77–78]. Ця метода, котра, безсумнівно, асоціюється тут з експериментальним романом Е. Золя, більше не відповідає, на думку австрійського письменника, духу сучасності. На думку Г. Броха, сучасний світ як мозаїка спеціалізованих свідомостей опирається пізнанню, він є для людини «органічно невідомою величиною» [5, с. 65].

Іронічне переосмислення реалістичної оповіді відбувається, наприклад, на початку роману Р. Музіля «Чоловік без властивостей»: «Над Атлантикою була ділянка низького атмосферного тиску; вона переміщувалась на схід, до поширеного над Росією антициклону, й ще не виявляла намагань обійти його з півночі. Ізотерми та ізотери робили свою справу. Температура повітря була у відповідному відношенні до середньорічної, до температури найхолоднішого та найтеплішого місяців, а також до неперіодичного місячного коливання температури. Схід та захід Сонця, Місяця, фази Місяця, Венери, кілець Сатурна, а також інші значні явища відповідали прогнозам в астрономічних календарях. Водяні пари у повітрі повністю розсіялися, й вологість повітря була невеликою. Коротко кажучи, – й цей мовний зворот, хоч і дещо старомодний, доволі точно визначає факти, – був чудовий серпневий день 1913 року» [14, с. 9].

Квазінатуралістичний метеорологічний прогноз іронічно знімається звичною і дещо «старомодною» констатацією: «був чудовий серпневий день». Фактографічність і достовірність, якої прагнув Е. Золя, Р. Музіль доводить ad absurdum. Уже на перших сторінках роману він висміює псевдонауковість побутового позитивізму, прагнення пояснити світ як набір фізичних процесів. Оманливою виявляється й точність визначення місця та часу дії роману, бо на фоні цієї точності відбувається абсолютно неможлива зустріч пані Туцці та доктора Арнгайма, бо ж «пані Туцці перебувала в серпні в товаристві свого чоловіка в Бад Аусзее, а доктор Арнгайм – у Константинополі» [14, с. 10]. Проте відповідно до основного принципу побудови роману, тобто принципу ймовірного, ця зустріч видається цілком можливою, адже оповідач не без іронії попереджає, що «назві міста не слід надавати надто великого значення» [14, с. 10].

Уже на перших сторінках Р. Музіль ставить під сумнів здатність суб'єкта логічно пояснити будь-який прояв долі, користуючись сучасною науковою термінологією. Так, анонімний пан (саме той, якого автор запропонував називати Арнгаймом) заспокоює свою супутницю, котра стала свідком нещасного випадку (вантажівка збила якогось чоловіка) поясненням: «Вантажівки, якими тут користуються, мають надто довгий гальмівний шлях» [14, с. 11]. І пані відчуває полегшення, оскільки ці незрозумілі для неї слова ввели «цей жахливий випадок в якісь межі та перетворили його на технічну проблему» [14, с. 11]. Коментуючи цей пасаж, П. Зіма зауважує: «Ця втеча в анонімний порядок є сумнівною вже тому, що в наступних главах роману з'ясовується, що сам порядок не є раціональним і вже давно не контролюється суб'єктом. З цієї точки зору «Чоловік без властивостей» є антигегельянським романом та маніфестом модерну» [19, с. 434].

Повертаючись до дефініції Г. Бара, слід зауважити, що щонайменше в одному пункті він абсолютно точно діагностував модерністське світосприйняття: пе-

реживання світу як такого, що перебуває у постійному становленні, було одним з найсильніших переживань людини модерну. Іншим, не менш значним за своїми наслідками, – було переживання хаотичності та принципової непізнаванності світу. «Життя більше не є цілісним» [16, с. 927] – заявляє Ф. Ніцше у «Випадку Вагнера». Якщо світ маніфестує себе калейдоскопом незв'язних фрагментів життя або ж «клаптями та залишками, сміттям історії» (В. Беньямін), то зникає й будь-яка ціннісна ієрархія, котра б уможливила орієнтування в цьому «лісі символів» (Ш. Бодлер).

Ю. Петерсен вважає, що «для модерністських творів надзвичайного значення набула концепція Ніцше про релятивність та мінливість усіх цінностей і, таким чином, про суб'єктивність та перспективність будь-якого розуміння життя» [17, с. 168–169]. Під перспективізмом німецький дослідник розуміє постійну переоцінку цінностей, проекцію суб'єктивної картини світу, тобто, використовуючи визначення Г. Броха, мовить про «розпад світу на окремі ціннісні системи» [7, с. 537]. Світ, що втрачає цілісність, втрачає й чіткі контури, форму та порядок, перетворюється, за визначенням Ф. Ніцше, на «анархію атомів», а це скасовує, у свою чергу, не тільки ієрархію буття, а й саму мову. «Слово стає суверенним та виламується з речення, речення відокремлюється та затемнює смисл сторінки, сторінка набуває життя за рахунок цілого – ціле більше не є цілим» [16, с. 928].

Мовна криза, котра, певною мірою, є наслідком розпорошення тотальної картини світу, відповідно спричиняє дискусію про стиль. Оскільки стиль перетворює гетерогенність життя на певну тотальність і тим самим є відбиттям певної епохи, то в естетиці модерну об'єктом полеміки стає проблема наявності стилю в добу розпаду. Ставлення до цієї проблеми амбівалентне: за необхідне вважається зображення сутності сучасності, це завдання, однак, неможливо здійснити за допомогою класичних засобів великого стилю, бо під час модерну втрачені як цілісність буття, так і цілісність суб'єкта. Ця ситуація докладно описана в книзі К. Магріса «Каблучка Кларисси». Великий стиль, на думку вченого, передбачає погляд зверху, а це означає не тільки наявність такого пункту спостереження, звідки можна охопити поглядом великі простори, але й наявність суб'єкта, здатного підкорити таку вершину, стати законодавцем та розпорядником. Проте, як уже йшлося вище, Ф. Ніцше руйнує ідею суб'єкта, його цілісність та ідентичність, розпорошуючи цю цілісність у анархії атомів. «Більше немає об'єднувального суб'єкта, – продовжує К. Магріс, – який би був здатен із тієї найвищої точки вибрати, зв'язати та об'єднати розмаїте; більше немає лінгвістичного суб'єкта, котрий наважився б охопити світ у єдності речення» [12, с. 12]. Тому сучасна література відмовляється від олімпійського погляду зверху (Е. Ауербах), вона, за визначенням Г. Броха, є «мінливим пізнанням мінливої реальності» [5, с. 72], поліфонічним та іронічним зображенням.

Модерне мистецтво постає, за Г. Брохом, гетерогенним та неорганічним, воно є анархією, яка рефлектує анархію. Щоб відповідати правді – правді відсутності або прихованості смислу (що для письменника аж ніяк не означає відмову від пошуку цього смислу), великий стиль сучасності – за умови його ще існування – має ввібрати в себе саме це хаотичне, відобразити його у властивих йому формах. За концепцією Г. Броха, великий стиль має своїм завданням «виразити універсум», тобто «виявити сутнісні принципи, на які він спирається» [5, с. 63]. А ця мета, у свою чергу, визначає й вибір експресивних засобів. Мова – не готовий інструмент, вона такою ж мірою є реальністю, котра перебуває в процесі становлення, як і дійсність. Подібне ставлення до мови Г. Брох називає еклектикою, але еклектикою творчою. Те, що автор повинен створити, має стати «єдністю предмета зображення й зображувальних засобів у найширшому сенсі, єдністю, яка іноді виглядає так, нібито мова знищує об'єкт, а об'єкт знищує мову, але ж вони залиша-

ються єдністю, в якій одне виникає з іншого» [5, с. 65]. Ця техніка зображення дає змогу змалювати епоху зсередини, злити епічне, ліричне й драматичне в єдине ціле роману, таким чином забезпечуючи тотальність образу дійсності. Аналогічні думки висловлює і Г. Лукач. «Роман, – пише він у «Теорії роману», – це епос епохи, для якої екстенсивна тотальність життя більше не є очевидною, ... і яка, проте, прагне цієї тотальності» [11, с. 53], а тому «композиція роману – це парадоксальний сплав гетерогенних та дискретних елементів у органічне ціле, повсякчасно спростоване» [11, с. 83].

Г. Брох демонструє цю особливість сучасного роману на прикладі Джойсового «Улісса». Відповідність «Улісса» часові виражається не стільки у багатоманітті тем і героїв (хоча і тут Дж. Джойс, безумовно, актуальний), скільки у виборі художніх засобів, еклектичності стилю (в цьому випадку Г. Брох говорить про творчий еклектизм), своєрідності співвідношення суб'єкта й об'єкта оповіді. Дух наукового мислення, який письменник уважає домінуючою рисою сучасної свідомості, пронизує поетичну оповідь. Зв'язок формальної сторони творчості Дж. Джойса із сучасним науковим мисленням Г. Брох вважає методологічним. Тут виражається спільність методології та мети, яка полягає у вираженні духу часу й основних рушійних мотивів буття сучасної людини. Як приклад Г. Брох відзначає методологічний зв'язок із психоаналізом, який відчувається не тільки в превалюванні проблематики «батько – син», а й у відповідності форми внутрішнього монологу методу вільних асоціацій, котрий психоаналіз використовує в терапії. Психоаналітична методологія дозволяє проникнути в глибини несвідомого й ірраціонального, побачити людину в її «жахливому, але усе ж таки величному, положенні між звіром і богом» [5, с. 77]. Те, що зв'язок роману «Улісс» з психоаналізом має методологічний характер, непрямо підтверджує й сам Дж. Джойс, відзначаючи, що теорія З. Фройда – «це тільки міст, через який він провів свої вісімнадцять епізодів» [1, с. 155].

Філософська й творча думка Г. Броха завжди була підпорядкована етичному завданню пізнання. У коментарі до трилогії «Сновиди» письменник вважає літературу засобом пізнання світу. «Література, – пише він, – покликана звернутися до тих проблем, яких, з одного боку, уникає наука, оскільки в раціональному викладі вони взагалі не можуть бути освітлені; з іншого боку, тих проблем, охопити які наука в своєму більш повільному й більш точному просуванні вперед ще не встигла» [7, с. 719]. Таким чином, література є вираженням нетерпіння пізнання, причому пізнання, котре виходить за межі лише математичного або природничо-наукового освоєння світу: «Нова філософія прагне здобути статус чистої науки, її відмова від балаканини (Dahin-Reden) про речі призводить врешті-решт до її математизації. ...Математизація філософії виключила з кола її проблематики велику сферу містично-етичного [1]... Проте виключення ірраціонального з раціональної науковості не може знищити ірраціональне. Воно лишилося тут і ненастанно заявляє про себе... Грубо кажучи, у нас немає філософії, а тим більше теології. Раціональних засобів її відновлення в нас теж немає, або ще немає. Однак проблеми лишилися, нездоланні у своїй безмовності, та очевидніші, ніж будь-коли. І якщо ми хочемо вивчати їх, то мусимо робити це на їх власному ґрунті, на ґрунті ірраціонального. Це ірраціональне вираження – пізнання, яке коливається між висловлюваністю та безмовністю; це вираження через символи та невисловлене – завжди було мистецьким, завжди було поетичним» [7, с. 730–731]. Це не означає, що Г. Брох відмовляється від зображення раціональної сфери. Сучасний роман, на думку письменника, має звернутися до всіх проявів життя та різноманітних засобів пізнання.

[1] Тут доречно згадати фінал «Логіко-філософського трактату» Л. Віттґенштайна: «Про що не можна говорити, про те слід мовчати» [18, с. 83]. Л. Вітгенштейн не відкидає етичної дії, проте він вважає, що розмови про етику – безглузді.

Про це писав і Р. Музіль. В есе «Нарис поетичного пізнання» (1918) він виділяє дві сфери поетичного пізнання – раціоїдну та нераціоїдну. Перша «охоплює все, ... що можна науково систематизувати; що можна виразити в законах і правилах, – тобто перш за все фізичну природу...» [2, с. 306]. «Якщо в раціоїдній сфері панували «правила з винятками», то в нераціоїдній панують лише винятки з правил. ...це сфера індивідуальних реакцій на світ та інших людей, сфера цінностей та оцінок, сфера етичних та естетичних відносин, сфера ідей. ...У цій сфері факти, їх співвідношення, безкінечні та непередбачувані» [2, с. 308 – 309]. У сфері ірраціоїдного (або ірраціонального, за Г. Брохом) «не спрацьовує раціональне й наукове вираження, слово більше не діє у своєму власному значенні, воно має тепер рухливий символічний характер» [7, с. 723]. Формою пізнання ірраціоїдного є символ [2] – «пануючий уві сні зв'язок уявлень, рухлива логіка душі, якій відповідає спорідненість речей у припущеннях мистецтва та релігії; але й усі наявні в житті звичайні симпатії та антипатії, схвалення та відмова, замилування, покора, верховенство, наслідування й усі їх протилежності, всі ці різноманітні стосунки людини з самою собою та природою, які чисто об'єктивними ще не стали, та й ніколи, мабуть, не стануть, неможливо зрозуміти інакше, ніж за допомогою символів» [14, с. 593].

Проте гносеологічний статус літератури вимагав від письменників певної трансформації класичної романної форми. Г. Брох, з огляду на досвід Дж. Джойса, А. Жіда та Р. Музіля, пропонує нову жанрову модифікацію: «поліісторичний роман». Концепція цього типу роману викладена ним у коментарях до трилогії «Сновиди» та в есе «Картина світу роману» («Das Weltbild des Romans», 1933). Письменник наголошує, що цілісна картина світу, властива середньовіччю, протягом чотирьохсот років перетворилася на суму спеціалізованих автономних систем: «У середні віки був наявний ідеальний ціннісний центр, яким усе визначалося, найвища цінність, якій були підпорядковані всі інші цінності: віра в християнського Бога. Цій центральній цінності були підпорядковані як космогонія (більше того, її можна було схоластично дедукувати з цієї цінності), так і окрема людина; людина з усіма її вчинками була частиною того світового порядку, який був лише відбитком духовної ієрархії, цілісним та завершеним відображенням одвічної та нескінченної гармонії. Для середньовічного купця не існувало поняття «справа – це справа», конкурентну боротьбу він уважав чимось негідним, середньовічний митець не знав ніякого l'art pour l'art, він служив вірі, середньовічна війна лише тоді вважалася гідною абсолюту, коли вона велася в ім'я абсолютної цінності, в ім'я віри» [7, с. 496–497]. Проте цей ідеальний лад поступово розпадається, різні галузі знання створюють власну картину світу, власну ціннісну систему, яка перебуває в постійному розвитку. «Кожна ціннісна система, – наголошує Г. Брох, – суперничає, таким чином, не тільки з іншими системами, а й з власним минулим» [8, с. 91].

Але коли кожна картина світу грунтується на власних уявленнях про цінність, якщо будь-яка спеціалізована ціннісна система прагне власного абсолюту – що являє собою картина світу роману? Г. Брох відповідає на це питання так: «Сучасний роман став поліісторичним. Його вокабули реальності – це великі картини світу епохи» [8, с. 115]. «Вокабулами реальності» письменник називає певні висловлювання, котрі позначають певні ситуації [8, с. 105]. «Роман повинен стати дзеркалом усіх інших картин світу, однак вони є для нього вокабулами реальності такою ж мірою, якою є інші вокабули зовнішнього світу. І так само, як будь-яку іншу во-

[2] В оригіналі «Gleichnis» – слово, яке можна перекласти і як «порівняння», і як «алегорія», і як «притча», і як «символ» або «метафора». Ми віддаємо перевагу терміну «символ», оскільки він, на нашу думку, включає в себе всі ці значення та водночас є ширшим за них.

кабулу реальності, ... роман укладає ці картини світу в систему власного поетичного синтаксису. ...Література, або – точніше – літературний твір, повинен охопити в своїй єдності весь світ...» [8, с. 115]. Прикладами здійснення цього завдання літератури є для Г. Броха романи Р. Музіля, А. Жіда, Дж. Джойса та Ф. Кафки: «...Поліісторизм не обмежується лише сферою речей. Це також поліісторизм методів, оскільки форма та зміст завжди були єдністю. Тут знов слід вказати на Джойса та його суверенне використання всіх форм зображення, всіх стилів, всіх символів, на весь інструментарій, за допомогою якого стає явною та усвідомлюється ірраціональна сфера життя» [7, с. 732–733].

Саме такий спосіб зображення втілений, на думку Ю. Петерсена, в соціальному романі XX століття. Об'єктом зображення в ньому є перспективізм цінностей або, щонайменше, спричинена розпадом цінностей втрата орієнтації в світі. Ю. Петерсен наголошує, що в такому романі використовуються елементи сатири, карикатури, іронії, засоби гротеску та абсурду, а мотив розпаду поставлений у центр оповіді [17, с. 169]. На нашу думку, філософська орієнтація австрійських письменників-модерністів передбачає відмову від психологізму в його класичному розумінні, що відкрито декларується Г. Брохом. У романах Р. Музіля, Г. Броха, Е. Канетті діють не стільки характери, скільки фігури, носії ідей та цінностей певних соціальних груп.

Трилогія «Сновиди» та роман «Чоловік без властивостей» відтворюють духовну атмосферу, стиль мислення епохи на початку XX століття. Обидва автори зображують розпад цілісної ціннісної системи на професійні, кожна з яких функціонує за власною логікою, протиставленою «чужій». Такий матеріал вимагав від письменників певної композиції, а саме фрагментарності та відмови від лінійності оповіді. «Чоловік без властивостей» та «1918. Югено, або Діловитість» складаються з часто не пов'язаних одна з одною «паралельних історій». Замість фабульного зв'язку пропонується інший: підпорядкованість кожної історії загальній ідеї роману, послідовна реалізація асоціативних та символічних рядів, складна мотивна структура. Ще одна важлива риса цих творів – есеїзація, яка посилює ефект гіпотетичності запропонованої картини світу та надає твору характеру роману-моделі. Підкреслимо, що жодна із запропонованих гіпотез не є остаточною, а являє собою один із варіантів бачення світу, певну можливість, котра або іронічно знімається, або сусідить з іншою, іноді прямо протилежною.

Романи Р. Музіля та Г. Броха створені не за принципом «або-або» (Entweder-Oder), а за принципом «і-й-і» (Sowohl-Als-auch) [19, с. 433]. Ці автори «руйнують ідеологічно-метафізичні основи мислення... Вони протиставляють категорії істинності граничну амбівалентність як постійну єдність протиріч і, таким чином, оприявнюють занепад метафізики» [19, с. 448]. У ситуації руйнації культурних цінностей, кризи ціннісної системи виникає нове світовідчуття, нова свідомість, ознаками якої, на думку П. Зіми, є «усвідомлення суперечливості або амбівалентності всіх цінностей та критика поняття істинності; сумніви щодо (гегелівської) системи та можливості репрезентувати розвиток людства у формі узагальнювальної макросинтагми; критика наративного синтаксису («анекдотична оповідь») сучасної прози; усвідомлення кризи індивідуального суб'єкта та суб'єктивності в цілому: наголошення на випадковості на противагу закономірному (як відомо, Гегель намагався інтегрувати випадок у закономірність); розділеність суб'єкта та об'єкта, а також недовіра до культури та зображення природи як загрози суб'єкту» [19, с. 432].

**Бібліографічні посилання**

1. *Джойс Дж.* Улисс / Джеймс Джойс ; [пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего; коммент. Е. Гениевой] // Иностранная литература. – 1989. – № 4. – С. 103–163.

2. *Музиль Р.* Очерк поэтического сознания / Роберт Музиль ; [пер. А. Карельского] // Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения в двух томах. Роман. Повести. Драмы. Эссе / Роберт

Музиль ; [пер. с нем. ; пред. А. Карельского; сост. Е. Кацевой]. – М. : Канон-пресс-Ц, «Кучково поле», 1999 – Т. 2. – 1999. – С. 305–310.

3. *Arendt H.* Hermann Broch und der moderne Roman / Hannah Arendt Deutsche Literaturkritik vom Dritten Reich bis zur Gegenwart (1933–1968) / [Hrsg. Hans Mayer]. – Frankfurt am M. : Fischer, 1978. – S. 362–374.

4. *Bahr H.* Zur Kritik der Kritik Hermann Bahr Bahr H. Zur Überwindung des Naturalismus : Theoretische Schriften 1887–1904. – Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz : W. Kohlhammer Verlag, 1968. – S. 24–31.

5. *Broch H.* James Joyce und die Gegenwart / Hermann Broch Broch H. Schriften zur Literatur. Kritik. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1975. – S. 63–94.

6. *Broch H.* Kultur 1908 1909 Hermann Broch / Broch H. Philosophische Schriften. Kritik. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1977. – S. 11–31.

7. *Broch H.* Die Schlafwandler / Hermann Broch. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1978. – 760 S.

8. *Broch H.* Das Weltbild des Romans Hermann Broch / Broch H. Schriften zur Literatur. Theorie. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1975. – S. 89–118.

9. *Doderer H. von* Grundlagen und Funktion des Romans / Heimito von Doderer. – Nürnberg : Glock & Lutz, 1959. – 51 S.

10. *Kundera M.* Das Vermächtnis von Brochs Schlafwandlern / Milan Kundera ; [aus dem Französischen von Andres Müry] // Hermann Broch / [Hrsg. Paul Michael Lützeler]. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1986. – S. 33–39.

11. *Lukács G.* Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik / Georg Lukács. – Neuwied; Berlin : Luchterhand, 1971. – 145 S.

12. *Magris C. Der* Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der moderner Literatur / Claudio Magris. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1987. – 456 S.

13. *Musil R.* Essays und Reden / Robert Musil ; [hrsg. von Adolf Frisé]. – Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1981. – 1436 S.

14. *Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften / Robert Musil ; [hrsg. von Adolf Frisé]. – Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1978. – 2169 S.

15. *Nayhaus H.-Ch.* Die Rezeption und Interpretationen Franz Kafkas in Frankreich und Deutschland / Hans-Christoph Nayhaus // Karlsruher pädagogische Beiträge. – 1984. – Heft 9. – S. 147–175.

16. *Nietzsche F.* Der Fall Wagner / Friedrich Nietzsche // Nietzsche F. Werke : in 3 Bd. [Hrsg. Karl Schlechta]. – München : Carl Hauser Verlag, 1966– .–Bd. 2. – 1966. – S. 901–939.

17. *Petersen J.* Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung / Jürgen Petersen. – Stuttgart : Metzler, 1991. – 425 S.

18. *Wittgenstein L.* Tractatus logico-philosophicus / Ludwig Wittgenstein. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1978. – 83 S.

19. *Zima P. V.* Robert Musil und die Moderne / Peter V. Zima // Die literarische Moderne in Europa / [Hrsg. Hans Joachim Piechotta]. – Opladen : Westdeutscher Verlag, 1994. – S. 430–451.

*Надійшла до редколегії 20.04.2010*

УДК 821.161.1Н-3.09

**А. Н. Костенко**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ПОД ЗНАКОМ НЕЗАКОННОРОЖДЕННЫХ»

**Досліджуються особливості творчої реальності В. Набокова на прикладі роману «Під знаком незаконнонароджених», причому автор створює не лише новий оригінальний роман, а й власну реальність на межі творчої уяви і реальності, яка його надихає, яка стає відображенням іншої форми існування самого автора.**

*Ключові слова:* художня реальність, художній простір і час, метаоповідальна техніка, театральність.

**Исследуются особенности творческой реальности В. Набокова на примере романа «Под знаком незаконнорожденных», при этом автор создает не только новое оригинальное произведение, но и собственную реальность на грани творческого воображения и вдохновляющей его реальности, которая становится отражением иной формы существования самого автора.**

*Ключевые слова:* художественная реальность, художественное пространство и время, метаповествовательная техника, театральность.

**The peculiarities of V. Nabokov's creative reality on the example of his novel «Bend Sinister» is under review, with the author creating not only a new original novel but his own reality on the border of creative imagination and inspiring reality which becomes the reflection of the author's another form of existence.**

*Key words:* artistic reality, artistic space and time, metanarrative technique, theatricality.

Поэтика романов В. Набокова отражает общую тенденцию литературы XX века пересмотреть взгляды на искусство в целом и на художественное творчество в частности. Дж. Барт увидел подобные изменения восприятия художественного пространства и времени в произведениях В. Набокова, Х. Борхеса и С. Беккетта, писателей, которые показали, что время романа как основной литературной формы закончилось; их произведения имитируют форму Романа, а создают их авторы, которые имитируют роль Автора [8, с. 317–318]. Тем самым Дж. Барт подчеркивает изменчивость культурно-эстетических форм в литературе XX века, явившихся прямым следствием социально-исторических изменений. В литературе усиливается иронически-критическое отношение к окружающему миру; доминантными становятся пародия и самопародия, в результате чего возникает иное художественное пространственно-временное измерение.

Из вышесказанного следует, что роман помогает автору преодолеть условность художественного мира, превращаясь в открытую форму, которая дает автору возможность экспериментировать с идеями, сюжетами и композицией. Основным сюжетом романа становится процесс его создания, художественных поисков и новаторских приемов, а автор превращается в исследователя, создающего не только новое оригинальное произведение, но и творящего собственную реальность на грани творческого воображения и вдохновляющей его реальности. Поэтому целью данной работы становится исследование особенностей творческой реальности Набокова и их отражение в романе «Под знаком незаконнорожденных».

Набокова еще эмигрантская критика называла «наименее русским из всех русских писателей». Это высказывание принадлежало Г. Адамовичу, ценившему и отмечавшему оригинальный талант Набокова [6, с. 221]. В. Вейдле подчеркивал, что мотив отчаяния роднит Набокова с самым показательным, что есть в современной европейской литературе, и оно же дает ему в русской литературе то место, которое кроме него некому занять [4, с. 243]. П. М. Бицилли отмечал опреде-

© А. Н. Костенко, 2010

ленную «аритмичность», «беззаконие» набоковского мира по сравнению с миром Филдинга, Стендаля, Диккенса и Толстого [3, с. 153], что доказывает новизну мировосприятия Набокова как творца, а вовсе не его разрыв с традицией.

Подобные высказывания доказывают сложность и неоднозначность набоковского художественного пространства, существующего в условиях изменившихся литературных тенденций XX века. Набоков, находясь в эмиграции, впитывал лучшие идеи и художественные приемы европейской литературы. Не отказываясь от русской повествовательной традиции, он, тем не менее, обогатил ее иным мироощущением – чувством человека, индивидуалиста и чудака, очутившегося в чужом окружении и сумевшего в нем освоиться и выжить. Отсюда диссонансное звучание его прозы, ощущение беззакония в мире, в котором возможно все, даже остаться русским, перейдя на другой язык существования. Исследование художественной реальности Набокова как отражение иной формы существования самого автора определяет актуальность данной работы.

Г. Адамович уверял, что в Набокове все традиции русской литературы обрываются, а далее следуют одни вопросы: «Не повлияла ли на него эмиграция, т. е. жизнь «вне времени и пространства», жизнь в глубоком одиночестве, которое мы поневоле стараемся чем-то населить и наполнить? Не повлияли ли наши единственные за всю русскую историю условия, когда человек оказался предоставлен самому себе и должен был восстановить в сознании все у него отнятое? Не является ли вообще Сирин детищем и созданием того состояния, в котором человек скорей играет в жизнь, чем живет? Не знаю. Да и кто может сейчас решить? Если бы это оказалось так, «национальная» сущность и призвание Сирина получили бы в общем ходе русской литературы неожиданное обоснование» [6, с. 223].

Обосновать, в чем состоит национальная «сущность» набоковского творчества, можно по тем вопросам, которые поставил Г. Адамович. Конечно же, на Набокова повлияла эмиграция, жизнь в ином культурном времени и пространстве, однако это не было глубокое одиночество. Как вспоминал Набоков в англоязычной версии автобиографии «Память, говори», во время жизни в эмиграции в 1920–1930-е годы коэффициент культуры русских колоний значительно превосходил культурный уровень иностранных сообществ, среди которых они были помещены [12, с. 216].

Однако в этом же романе Набоков вспоминал, что Сирин действительно был одинок как писатель, так как литературная братия не понимала и не принимала его творчество именно в контексте русской литературной традиции. Ему, как никому другому, удалось воссоздать и по-иному осмыслить свое прошлое. К этой теме – возврату в прошлое – прибегали почти все писатели-эмигранты, однако только молодому Набокову удалось из осколков прошлого создать новый причудливый мир.

Всем своим творчеством Набоков подчеркивал, что без сохранения своего прошлого, в первую очередь, культурного, духовного наследия, человек не сможет обрести будущее. В различных формах он рассказывает о проблемах сохранения культуры; отсюда его навязчивое стремление говорить о литературе, ее понимании и предназначении, литературных приемах и их развитии, что стало сквозным сюжетом творчества Набокова, создав ему славу писателя с определенной метаповествовательной техникой.

Набокову удалось выйти за рамки эмигрантской литературы. Исчерпав тему изгнанничества романом «Дар», подведя своеобразный итог первому этапу своего творчества, становления себя как писателя и человека, Набоков, выбрав новый язык, выбрал движение вперед, в будущее, к новому стилю изложения, к новому миру. Здесь таится важная для таких художников проблема – определенный мировоззренческий универсализм, раздвинувший географические и культурные гра-

ницы и сумевший подняться над скованностью мысли, налагаемой на нас родным языком. В. Чайковская отмечала, что реальный вынужденный «уход» Набокова – пребывание вне пространства России – в творчестве писателя обернулся «уходом» метафизическим, «своеобразным тотальным отказом от мира с его «обыкновенностями» [7, с. 11–12].

То есть роман помогает автору преодолеть условность художественного мира, превращаясь в открытую форму, которая дает автору возможность экспериментировать с идеями, сюжетами и композицией. Основным сюжетом романа становится процесс его создания, художественных поисков и новаторских приемов, а автор превращается в исследователя, не только создающего новое оригинальное произведение, но и творящего собственную реальность на грани творческого воображения и вдохновляющей его реальности.

Новый взгляд на проблему реальности представлен в романе В. Набокова «Под знаком незаконнорожденных», который М. Кутюрье назвал одним из первых американских романов о Второй мировой войне [9, с. 248]. Однако политическая тема никогда не играла главенствующую роль в творчестве Набокова, и поэтому более верным следует считать определение романа, данное К. Проффером, увидевшим в вымышленном тоталитарном мире романа «Под знаком незаконнорожденных» «некое государство из волшебных сказок» [13, с. 54].

В предисловии к изданию 1964 года Набоков сам дал пояснение странному заглавию романа «Bend Sinister»: «Термин «bend sinister» означает в геральдике полосу, идущую с левой стороны (и зачастую, хотя и неправильно, предполагающую незаконнорожденность). Подобный выбор заглавия был попыткой отобразить контур, искаженный преломлением, изменения в зеркале бытия, неверный путь, по которому пошла жизнь, неправильный и зловещий мир» [11, с. xii].

Действительно, уже на первых страницах романа читателю открывается зловещий, угнетающий все живое мир Падукграда, в котором задыхается главный герой Адам Круг. Люди в стране низведены до положения автоматов, что роднит этот роман с другим произведением Набокова «Король, дама, валет». Наиболее отчетливо тема автоматов представлена в описании падографа, изобретения Падука-старшего, механического приспособления, которое, как он считал, может воспроизводить личность, имитируя ее почерк.

В предисловии Набоков отметил несомненные параллели между «Под знаком незаконнорожденных» и «Приглашением на казнь», что также нашло прямое отражение в тексте в сцене воспроизведения старой русской легенды о расстрелянных, которые входят в «другой мир», на пороге которого их встречают призрачные, слегка очерченные мелом силуэты [10, с. 188].

Этот роман имеет явные параллели еще с одним произведением – не самого Набокова, но чрезвычайно им почитаемого Н. В. Гоголя – «Ревизором». В сцене заседания в университете Набоков вкладывает в уста президента Азуреуса точную цитату, открывающую пьесу Н. В. Гоголя – «Я собрал вас, господа, чтобы сообщить пренеприятнейшее известие». Выбор Гоголя не случаен – именно он первым в русской литературе представил примеры «мертвых душ», людей без совести и моральных устоев, уродов, разрушающих все вокруг и превращающих живой мир в банальное скопище пошлостей и глупостей, мир, который может быть назван «реалистическим» с большой натяжкой.

После этой фразы роман «Под знаком незаконнорожденных» несколько теряет прежний зловещий смысл, на смену которому приходит не менее пугающая карнавальная театрализация. Д. Бабич назвала подобное представление «своеобразным инфернальным «театром в театре», который может предстать в виде различных неприятных автору явлений – массового искусства, тоталитарного государства, примитивного психоанализа и так далее [2, с. 143].

Театральность, несущая в себе атмосферу двойственного восприятия жизни, которая кажется порой наполненной ирреальным значением, окружает, в первую очередь, самого диктатора Падука. Пригласив Адама Круга прийти к нему на встречу, Падук отправляет за ним охранников, которые производят на философа впечатление сценических лакеев, появляющихся на подмостках за несколько секунд до выхода своего вымышленного господина [10, с. 124].

Во время встречи с Падуком Адам Круг постоянно произносит реплики или делает жесты, противоречащие протоколу, о чем ему не устают сообщать работники аппарата Главы Государства, что невольно наводит на мысли о хорошо отрепетированной сцене, в которой один из персонажей забыл свою роль, то есть место на сцене. В конце интервью, как его называет сам Падук, следует несколько замечаний о том, как следует играть актеру, которому вручают столь важные документы, – он не должен ни в коем случае смотреть на свои руки, когда очень медленно берет листки [10, с. 135].

Наиболее обобщенно тема театра представлена в знаменитой главе 7, которая полностью посвящена новому переводу шекспировского «Гамлета», выполненному по указу правительства другом Адама Круга Эмбером. Однако интерпретации и обсуждению пьесы предшествует определенное сценическое построение с точными указаниями, что следует описать и на что обратить внимание неискушенного зрителя. Автор-режиссер сообщает, что будет представлено две темы: шекспировская, изложенная в настоящем времени, и председательствующим в которой будет Эмбер, и другая тема, сплав прошлого, настоящего и будущего, во время которого будет особенно нестерпимо ощущаться отсутствие Ольги, недавно умершей жены Круга [10, с. 94]. Таким образом реализуется идея о том, что театр и жизнь суть одно целое, в котором сходятся воедино нити прошлого, настоящего и будущего. В результате подобного сплава мы получаем троемирие, о чем пишет А. Арьев, признавая тот факт, что один из этих миров оказывается неподлинным, карикатурным, пародийным [1, с. 204].

Подобная пародийность представлена в интерпретации известного шекспировского сюжета неким профессором Хаммом, написавшим работу «Подлинный сюжет «Гамлета». С точки зрения профессора, подлинным героем пьесы является, конечно же, Фортинбрас, блестящий молодой рыцарь, прекрасный и разумный до мозга костей [10, с. 96]. Его задача – получить назад отобранные отцом Гамлета земли и тем самым восстановить справедливость.

Для этого он готов прибегнуть даже к обману, чтобы беспрепятственно проникнуть на земли своего врага, и его воцарение в Дании представляется божьим промыслом, на который не заслуживает жалкое датское королевство. Да и призрак на самом деле никакой не отец Гамлета, а отец Фортинбраса, желающий отомстить за собственную смерть сыну своего убийцы. Он смущает покой Гамлета и тем самым готовит триумф для собственного отпрыска; поэтому и массовое убийство в конце пьесы, уверен профессор, вовсе не так уж случайно [10, с. 98].

Необычная интерпретация пьесы Шекспира, в которой слышны отголоски так называемого «госзаказа», вызывает курьезы и при ее постановке. Эмбер жалуется Кругу, что лучшие исполнители роли Гамлета покинули страну и теперь усиленно интригуют в Париже после того, как чуть не убили друг друга. Королева ждет ребенка; Лаэрт никак не может осилить приемы фехтования; а доминирующее влияние среди актеров приобретают Озрик и Фортинбрас [10, с. 95].

Чтобы подбодрить друга, Круг рассказывает о странном субъекте, с которым познакомился во время путешествия по Соединенным Штатам и который мечтал экранизировать «Гамлета». В этой версии Гамлет во время учебы в Виттенберге пропускает лекции Бруно, никогда не носит часов, полагаясь на часы Горацио, которые вечно опаздывают, и с ними вместе Гамлет. К тому же режиссер не прочь

добавить спецэффектов, например, скелет в руках Гамлета вновь обретает вид живого шута [10, с. 100].

Действительно, количество интерпретаций неизмеримо, и, несмотря на всю их абсурдность и даже гротеск, они представляют разное видение одного целого, в данном случае знаменитого шекспировского сюжета. Набоков показывает нам: сколько читателей – столько и прочтений. В то же время литература дает возможность художнику покинуть окружающую реальность и удалиться в мир вымысла, и в этом смысле показательной становится роль перевода и переводчика. К. Раге-Бювар отметила, что В. Набоков имеет в виду перевести фактическую реальность (нацизм и коммунизм) в вымысел, подчеркивая его абсурдное извращение, и художественную реальность («Гамлет») в фальшивую реальность при помощи переводческих ошибок [14, с. 1].

Нельзя не согласиться с подобным утверждением, к тому же значения слова «translate» говорят сами за себя. В переводе с английского это слово означает: 1) «перемещать, переносить»; 2) «толковать», «интерпретировать»; 3) «переводить с одного языка на другой». Пьеса «Гамлет» представлена нам также триедино: в переводе Эмбера с английского языка; в нескольких интерпретациях, которые дают возможность перенести читателя в другой воображаемый мир, порою даже фальшивый. Читатель не в состоянии насладиться переводом Эмбера, так как цитаты даны на языке Падукграда, что можно считать иллюстрацией к рассуждениям самого Круга о том, что вдохновение и язык переводчика совсем не похожи на язык автора. С практической точки зрения Круг называет подобную работу «преступно абсурдной», так как величайший шедевр подражания предполагает намеренное сужение мысли, поступающей в подчинение к гению другого человека [10, с. 107].

Именно переводы оригинальной версии и дают такое обилие толкований и пояснений, наделяя автора сверхчеловеческими способностями к пониманию и постижению истины. Отсюда и доминирующая роль автора в романе Набокова, который, написав предисловие, так и не ушел со страниц своего произведения. В то же время сам Круг в начале второй главы недвусмысленно заявляет, что питает отвращение к дуализму, так как, по его мнению, квадратный корень от «я» равняется «я» [10, с. 6].

Адам Круг разграничивает Он и Я как две собственные сущности, при этом вторая сущность кажется знакомой, хотя безымянной и слегка отчужденной [10, с. 6]. Но на протяжении романа Круг начинает сомневаться в равнозначности «внешнего» и «внутреннего», которые кажутся ему иллюзией, а собственное «я» вызывает угнетающее неудобное чувство [10, с. 154]. Стремление к истине завело его в тупик, выход из которого возможен только по воле создателя этого лабиринта жизни.

Как по мановению волшебной палочки, создатель приходит на помощь своему герою в самый трагический момент. Испытывая чувство жалости к Кругу, страдающему после смерти сына, этот неуловимый и вездесущий автор позволяет ему сойти с ума, «спасая от бессмысленной агонии его логичной судьбы» [10, с. 210]. П. Кузнецов писал, что объяснение «реальности» с помощью социальных или религиозно-философских обобщений оборачивается по Набокову поразительной слепотой к единичному – к вещам, природе, к той же человеческой личности [5, с. 246]. Поэтому и в романе «Под знаком незаконнорожденных» главной герой Адам Круг лишается самого важного для него – способности мыслить, то есть видеть все реально, как ему кажется.

И смерть Круга – это всего лишь многоточие в записях его создателя, так как на этом месте автор прерывает свою работу, услышав резкий звук натянутого провода, в котором запутался мотылек. Он прерывает работу, чтобы сделать неожидан-

ное заявление: смерть не что иное, как вопрос стиля [10, с. 217]. То есть обычный литературный прием, возможность разрешить тупиковую ситуацию, в результате которой любимый персонаж возвращается в объятия своего творца, о чем сообщил Набоков в предисловии к роману [11, с. xviii]. Цикл завершен; герой с символическим именем прошел все круги познания, испытал все мыслимые трагедии, поднялся до высот шекспировского героя и обрел бессмертие, уйдя в вечность художественного пространства. Художественное воображение вступило в диалог с окружающей реальностью, результатом чего стали иные литературные интерпретации известных сюжетов и образов, что по-новому представляет диалог культур и парадигму исследования творчества Набокова.

**Библиографические ссылки**

1. *Арьев А.* И сны, и явь (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) / Андрей Арьев // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 204–213.

2. *Бабич Д.* Каждый может выйти из зала. Театрализация зла в произведениях Набокова / Д. Бабич // Вопросы литературы. – 1999. – № 5. – С. 142–157.

3. *Бицилли П. М.* О Сирине («Приглашение на казнь», «Отчаяние») / П. М. Бицилли // Русская литература. – 1990. – № 2. – С. 134–154.

4. *Вейдле В. В.* Сирин. «Отчаяние» / В. В. Вейдле // В. В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей : Антология / [Сост. Б. Аверин и др.]. – Т. 1. – СПб.: РХГИ, 1997. – (Русский путь). – С. 242–243.

5. *Кузнецов П.* Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика / Павел Кузнецов // Новый мир. – 1992. – № 10. – С. 243–250.

6. *«...Наименее русский из всех русских писателей...».* Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) // Дружба народов. – 1994. – № 6. – С. 216– 237.

7. *Чайковская В.* На разрыв аорты (Модели «катастрофы» и «ухода» в русском искусстве) / Вера Чайковская // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. 6. – С. 3–23.

8. *Barth J.* The Literature of Exhaustion / John Barth // Postmodern Literary Theory: An Anthology / Ed. by Niall Lucy. – Oxford (Malden): Blackwell, 2000. – P. 310–321.

9. *Couturier M.* Nabokov in Postmodernist Land / Maurice Couturier // Critique. – Vol. 34. – Issue: 4. – 1993. – P. 247–260.

10. *Nabokov V.* Bend Sinister [with a new introduction by the author xi-xviii] / Vladimir Nabokov. – N.Y. : Time Incorporated, 1964. – 218 p. – (Time Life Books).

11. *Nabokov V.* Introduction / Vladimir Nabokov // Nabokov V. Bend Sinister. – N.Y. : Time Incorporated, 1964. – P. xi–xviii.

12. *Nabokov V. Speak,* Memory. An Autobiography Revisited / Vladimir Nabokov [with an introduction by Brian Boyd]. – L. : Randomhouse publishing, 1999. – xxxvii, 268 p.: ill. – (Everyman's Library).

13. *Proffer C. R.* The Double Life of Vladimir Nabokov / Carl R. Proffer // American Writing Today. – Vol.1. – N.Y. : Forum Series, 1982. – P.51–61.

14. *Raguet-Bouvart C.* Ember, Translator of Hamlet / Christine Raguet-Bouvart [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.libraries.psu.edu/nabokov/raguetb1-3.htm

*Надійшла до редколегії 21.04.2010*

УДК 821.111-31 «19»

**Е. И. Мудрак**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

# РОМАНЫ В. ВУЛФ 1930-х ГОДОВ В СМЕНЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ОЦЕНОК

**Розглядається еволюція творчого пошуку В. Вулф 1930-х років. Аналізуються нерівномірність літературознавчих оцінок останніх романів письменниці «The Years» та «Between the Acts», які довгий час інтерпретувалися дослідниками як відхід від модерністської естетики.**

***Ключові слова: лірична проза, імпресіоністичний стиль, модерністське письмо, роман «потоку свідомості».***

**Рассматривается эволюция творческого поиска В. Вулф 1930-х годов. Анализируется неравномерность литературоведческих оценок последних романов писательницы «The Years» и «Between the Acts», которые в течение долгого времени интерпретировались исследователями как отказ художника от модернистской эстетики.**

*Ключевые слова:* лирическая проза, импрессионистичный стиль, модернистское письмо, роман «потока сознания».

**The article deals with the evolution of V. Woolf 's creative search in her late novels. It analyzes the discrepancy of the critical approaches to V. Woolf 's last works («The Years», «Between the Acts» ) which have been examined for the long period of time as writer's departure from the modernistic aesthetics and her return to a more conservative novelistic form.**

*Key words:* lyric prose, impressionistic style, modernistic writing, «stream of consciousness novel».

Читатели и литературные критики, обращаясь к художественным текстам В. Вулф, увидевшим свет в последнее десятилетие ее жизни, обычно задают себе вопрос, насколько автор романов «Волны» («The Waves», 1931), «Годы» («The Years», 1937), пронизанной стихией театральности заключительной книги В. Вулф «Между актов» («Between the Acts»,1941) [1], а также цикла публицистических очерков, посвященных судьбе современной женщины («A Room of One's Own», 1929; «Three Guineas», 1938), наследует и совершенствует традиции В. Вулф – создательницы модернистских шедевров 1920-х годов – «Миссис Дэллоуэй» («Mrs. Dalloway», 1925), «На маяк» («To the Lighthouse», 1927), и может ли соперничать с нею? Долгое время ответ литературоведов, не столько читателей, был неоднозначен. Многие филологи 1950–1990-х годов (С. Розенбаум, Ф. Роуз, Дж. Бечелор, В. Махафи) придерживались мнения о том, что поэтический язык В. Вулф в 1930-е годы претерпевает значительные изменения, в которых обнаруживают себя черты, скорее роднящие его с реалистической традицией, чем с эстетикой модернизма, а основу художественного поиска В. Вулф предвоенных лет исследователи воспринимали как движение, уводящее писательницу в сторону от литературного эксперимента [6; 20; 27; 28]. Подобное настороженное восприятие и непонимание новизны творческих устремлений В. Вулф 1930-х годов, закрепив-

[1] Если «драматическая поэма» «Волны» (так ощущала жанровую неповторимость текста В. Вулф [30, p. 203]) рассматривается историками литературы как вершина модернистского литературного эксперимента писательницы, квинтэссенция ее эстетических находок и поэтологических стратегий, по тональности близкая открытиям, совершенным В. Вулф в большой и малой форме 1920-х годов (Д. Дейчес, Дж. Хефли, Г. Ли, Дж. Голдман, К. Фруола, А. Френк, Дж. Бригс, Л. Скуратовская) [7, p. 238; 9, p. 104–105; 14, p. 177; 15, p. 69; 16, p. 104–105], то ее следующая книга, «Годы», долгое время воспринималась как произведение, в котором В. Вулф-модернистка не столько капитулирует, сколько возвращается к ценностям традиционного письма (К. Болдик, К. Фруола, Дж. Голдман, А. Колотов, Н. Ольшанская) [1, с. 13; 3, p. 91–92; 5, p. 176, 179; 14, p. 213; 15, p. 78].

©Е. И. Мудрак, 2010

шееся в среде специалистов на долгое время, восходит к суждениям литераторов, входивших в ближний круг друзей В. Вулф (К. Белл, Э. М. Форстер, Д. Гарнет, Дж. М. Кейнс, Д. Маккарти, В. Секвилл-Уэст, Х. Николсон, Э. Мюир) и видевших в ней, наряду с Дж. Джойсом, Д. Г. Лоренсом, Т. С. Элиотом, «писателя-провидца» («a visionary writer»), стоявшего у истоков нового искусства, владевшего особым литературным стилем, который в 1920-е годы стал экспликацией модернистского письма [7, p. 302].

Неповторимость поэтического дара В. Вулф современники видели, прежде всего, в виртуозном владении свойствами лирической прозы – музыкальностью слова, особой живописностью и поэтической содержательностью художественных образов, умением воссоздать причудливые узоры работы сознания [4, p. 112]. Наиболее оригинальными, воплотившими «исключительный поэтический талант», «широту интеллектуальных интересов» В. Вулф, предложившими «новое неожиданное развитие нарративных приемов» [25, p. xiii], считают произведения, относящиеся к серединному периоду творчества писательницы («Комната Джейкоба», 1922; «Миссис Дэллоуэй», 1925; «На маяк», 1927; «Орландо», 1928; «Своя комната», 1929; «Волны», 1931) [20, p. 789]. Неожиданная смена перспективы, обозначившаяся в 1930-е годы в творчестве В. Вулф, – напряженный интерес романистки к факту, социальному аспекту и национальной истории – была оценена многими литераторами как возвращение В. Вулф к традиционному искусству и «натуралистической форме» [7, p. 301], ограничивающей возможности модернистского художника [13; 17; 22; 31]. В итоговых романах писательницы, по мнению современников В. Вулф, не находят своего продолжения те ведущие «поэтические» признаки ее прозы, которые во многом определяли эстетическую ценность ее произведений 1920-х годов [7, p. 302, 392; 31, p. 26–27] [2].

В критических обзорах, сопровождавших выход в свет каждую книгу В. Вулф, ее тексты часто оказывалась предметом напряженных литературных дискуссий (Э. Мюир, П. Джек, У. Трой, У. Меллерс, Ф.Р. Ливис, Л. Кроненберг) [31, p. 385, 389, 392, 396, 450]. Наибольший резонанс в прессе получили два последних романа писательницы – «Годы» и «Между актов»: многие авторы, Б. Селинкур («*Observer*») [31, p. 371–376], Г. Спринг («*Evening Standart*») [31, p. 376–379], Р. Черч («*London's Weekly*») [12, p. 379–382], определяли «Годы» как «семейную сагу» («family saga») или «бессобытийную хронику» («uneventful chronicle»), уточняя, однако, что это произведение несколько «выходит за пределы традиционной жанровой модели»; другие – Д. Гарнет («*New Statesmen and Nation*») [31, p. 382–386], У. Меллерс («*Scrutiny*») [31, p. 395–400], полемизировали относительно формы романа, которую находили «искусственной», отягощенной повторами. Э. Мюир («*Listener*») оценивал «Годы» как «разочаровавшую» взыскательного читателя книгу, где В. Вулф «отступает» от своего высшего достижения – лирико-поэтического шедевра «Волны» [31, p. 387] [3]. Роман «Между актов», вышедший посмертно в 1941 году, сразу стал причиной разногласий в среде литературных критиков. Ф. Р. Ливис («*Scrutiny*») резко отзывался о книге как о сочинении, «экстраординарном по своей бессмысленности и пустоте», едва ли скрывающем за

[2] Э. М. Форстер в мемориальной лекции, прочитанной им в 1942 году, назвав писательницу одним из самых ярких представителей английской «лирической прозы», тем не менее, считал роман «Годы» «экспериментом в реалистической традиции», настаивал, что этому роману «явно не хватает поэзии и потому произведение неудачно» [13, p. 14].

[3] Даже Леонард Вулф, самый первый и строгий критик писательницы, был убежден, что «Годы» – не более чем изящный художественный ответ В. Вулф на не прекращающиеся со стороны литераторов упреки в том, что она «не умеет создавать убедительных персонажей и правдиво отразить действительность жизни», и, что, обращаясь к «роману факта», В. Вулф принуждает себя «противостоять собственному лирическому гению» [7, p. 302].

«манерным названием» интересное авторское достижение [7, p. 392], Л. Кроненберг («*New York Tribune*») рассматривал заключительное произведение В. Вулф как «отход от жизни..., погружение сознания героев в омут картин и фраз», и называл книгу «самым слабым романом» писательницы, «еще одним шагом к неуклонному творческому спаду» [18, p. 450–451].

Вскоре после трагического ухода В. Вулф из жизни многие авторитетные художники и литераторы (Т. С. Элиот, Х. Уолпол, С. Спендер, Д. Сессил, Э. Мюир, Б. Брукс) представили обобщенную оценку ее творчества, изложив свой взгляд на особенности стилевой манеры писательницы [31, p. 425, 431, 435, 442, 451]. В 1942 году Э. М. Форстер выступил с лекцией в Кембридже и предложил собственное видение романного наследия В. Вулф, выделив из ее книг лишь два, наиболее совершенных произведения – «На маяк» и «Волны» [8, p. 13–14]. Э. М. Форстер не принимал позднюю прозу В. Вулф, поставив под сомнение природу ее эстетического поиска в романах и публицистике, появившихся в предвоенное десятилетие, отмеченных интересом к гендерной проблематике и усложнившейся мифопоэтической образности. Он находил «нечто устаревшее» в «крайнем феминизме» В. Вулф, ограничивающем художественный эксперимент и возвращавшем писательницу к суфражистским выступлениям 1910-х годов [13, p. 23].

Следуя за Э. М. Форстером, большинство исследователей на протяжении десятилетий (С. Розенбаум, 1971; Ф. Роуз, 1978; Дж. Бечелор, 1991; А. Велику, 1985; Дж. Фишер, 1993; В. Махафи, 1994; Н. Ольшанская, 1990; А. Колотов, 2000) склонны были рассматривать последний период творческой деятельности В. Вулф как наименее значительный в ее писательской карьере [27, p. 196]. Суждения современников надолго утвердили скептическое отношение к итоговым книгам В. Вулф, в которых «преобладает литературный реализм» и «привычная романная перспектива всезнающего наблюдателя» [28, p. 355; 20, p. 788]. Повествовательная форма последних романов В. Вулф, полагали исследователи (Дж. М. Пол, С. Рои, А. Цвердлинг, С. П. Розенбаум, М. Миноу-Пинки), была не столько похожа на модернисткую, сколько напоминала произведения, часто определяемые литературоведами как «ученические попытки» («apprentice efforts») обращения к реалистическому нарративу, с которых В. Вулф начинала свою писательскую карьеру – «Отплытие» («The Voyage Out», 1915), «Ночь и день» («Night and Day», 1919) [ 23;24, p. 29; 25; 28, p. 355; 33] [4].

[4] Первый роман В. Вулф «Отплытие» («The Voyage Out») вышел в 1915 году и был благожелательно принят литературными критиками, признавшими книгу В. Вулф «многообещающей работой...состоявшегося художника» («a consummate artist in writing» [5, p. 23]), хотя и не избежал критических замечаний в «бессвязности» (Saturday Review) и «неубедительности образов главных героев» (Daily News – Э. М. Форстер) [5, p. 23]. Единомышленники В. Вулф по группе Блумсбери, К. Белл, Р. Фрай, Л. Стречи, Э. М. Форстер восторженно отзывались о дебюте писательницы в жанре большой формы, указывая на исключительное мастерство автора, его «penetration into certain modes of consciousness» [7, p. 23]. Однако уже следующий роман В. Вулф, «Ночь и день» («Night and Day», 1919), вышедший в том же году, что и первые рассказы писательницы («Kew Gardens», «Mark on the Wall»), по мнению Э. М. Форстера, разочаровал ожидание читателей: несмотря на изысканный стиль письма, «глубокий психологизм» и «тонкую иронию» [цит по 7, p. 52 – 53], это произведение, следуя Э. М. Форстеру, представляло собой «упражнение в классическом реализме» [13, p. 11] и было оценено им как «неудачное начало» («false start») [13, p. 12]. Произведение часто прочитывалось исследователями как «классический» роман (Дж. Хэфли, Т. Аптер, Ф. Роуз, Дж. Бечелор, В. Махафи, Дж. Голдман), не только из-за близости к реалистической форме повествования, но и из-за ряда концепций, которые скорее соответствовали консервативным викторианским взглядам на брак (традиции ухаживания, помолвки и счастливого союза влюбленных), нежели современной радикальной точке зрения на образ «новой женщины», предложенной в книгах современников В. Вулф (Д. Г. Лоренса, Э. М. Форстера).

Осмысление завершающего этапа творчества В. Вулф как обращения к «ретропоэтике» и отречения художника от основ модернистской эстетики оставалось довлеющим в науке о литературе до 1990-х годов, иногда принимая форму упрека: «В «Годах» В. Вулф предпочитает «натурализм», чуждый ей прежде, но благодаря которому ее книги неплохо продавались» [6, p. 133; 20, p. 789, 814]. Следуя традиции противопоставления экспериментальных произведений 1920-х годов позднему романному творчеству писательницы, С. Розенбаум (1971), Ф. Роуз (1978) склонны утверждать, что в итоговых произведениях В. Вулф все меньше обращалась к «ведущим принципам своей художественной прозы – природе субъективного сознания», подменяя их «маской имперсонального и анонимного авторства», подрывая, таким образом, сами основы своего поэтического дара [2, p. 218]. В. Вулф, полагает С. Розенбаум, отходит от воссоздания особенностей индивидуального восприятия, все больше прибегает к «литературному реализму» в ущерб реализму «философскому», на котором изначально основывался ее эстетический эксперимент [28, p. 355]. В. Махафи (1994) полагает, что инновационным можно считать лишь романы серединного периода – «Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй», «На маяк», «Волны»; произведения же первого и последнего этапов творчества – «Отплытие», «Ночь и день», «Орландо» и «Годы» – представляют собой возвращение к искусственной для нее технике повествования из «привычной романной перспективы», в которой автор, используя «моментальные снимки» («little snapshot pictures»), создает иллюзию поверхностного проникновения в жизнь героев [20, p. 789].

Лишь на рубеже 1980–1990-х годов литературоведы (Д. Фоккема, Э. Ибиш, Р. Маламуд, П. Во, П. Кои) начинают пересматривать устоявшуюся концепцию восприятия творчества В. Вулф: меняется тематика исследований, посвященных изучению прежде недооцененных периодов ранней (1915–1922) и поздней (1930–1941) прозы писательницы [8; 12; 21; 32]. Освоение романного наследия В. Вулф обретает иное направление благодаря осмыслению проблемы поиска писательницей нового художественного языка в межвоенный период: появляются работы, освещающие поэтику английского модернизма, авторов которых интересуют не столько истоки и эволюция явления, сколько зрелый этап предвосхитивший литературные открытия, второй половины XX века [8; 12; 21; 32]. Р. Маламуд, П. Кои настаивают на придании В. Вулф ключевой роли в рождении эстетики постмодернизма, представляя ее писателем-новатором, заинтересованным в диалоге с читателем («reader-response theory») [19, p. 91], художником, борющимся с устаревшими структурами языка, стремящимся выразить «намного более того, что было возможно ранее» [21, p. 60]. Вирджиния Вулф на рубеже своей литературной деятельности, убежден Р. Маламуд, создает прозу, стилистическая и жанровая характеристика которой сопоставима с основными концепциями постмодернистского искусства и, таким образом, может рассматриваться как предшественник новой эстетики («as a precursor of what is now called postmodernism») [21, p. 64].

Справедливости ради необходимо заметить, что ряд современников В. Вулф и историков литературы конструктивно оценивают поиск писательницы, видят в ней автора, сохраняющего верность себе, художника, настроенного на инновацию [2; 9; 16]. Б. де Селинкур (*«Observer»*) оказался одним из исследователей, отметивших эволюцию художественных открытий В. Вулф 1930-х годов [11, p. 371] и рассмотревших за конкретикой нарративной техники романа «Годы» тонко продуманный прием – умение автора передать «калейдоскопический узор» сплетения отдельных судеб, единичности индивидуального жизненного опыта, неповторимости переживания состояния одиночества [11, p. 371–375]. Э. Боуэн (*«New Statesment»*) в начале 1940-х годов также была убеждена в несомненном поэтическом росте В. Вулф, перспективности, новизне, бесспорной эстетической ценно-

сти феминистских текстов писательницы, и уверенно заявляла, что художественная палитра последних произведений В. Вулф отмечена свежестью стилевых комбинаций, эмоциональностью красок, не имеющих аналогов в предыдущих книгах [цит. по 7, p. 394]. Впоследствии становится очевидным, что Э. Боуэн невольно вторит самой В. Вулф, высказывая мысль, перекликающуюся с дневниковыми заметками писательницы: «я не могу повторяться… я должна постоянно искать собственный новый язык» [30, p. 141]. Близкие друзья писательницы Т. С. Элиот, С. Спендер, Х. Уолпол видели в В. Вулф особую креативную силу, «гения воображения» («the imaginative genius»), что способствовало превращению ее образа «в символ, почти миф» своего поколения [31, p. 430].

Робкие попытки преодолеть неверие в эстетическую полноценность произведений В. Вулф последних лет спорадически проявляли себя и присутствовали в монографиях Д. Дейчеса (1942), Дж. Хефли (1954) и А. Флейшмана (1971), авторы которых, отстаивая уникальность сочинений В. Вулф 1930-х годов, отмечают, что за «поверхностным сходством» романа «Годы» с классическими текстами реалистической прозы («Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси) кроется неизменный интерес зрелого художника-модерниста к темам, составляющим основу ее литературного творчества – потоку индивидуального человеческого опыта, идее изображения «самой жизни» («life itself»), которые она стремилась воплотить через «оригинальную авторскую перспективу» [9, p. 111; 16, p. 1]. «На последнем этапе своей литературной деятельности В. Вулф достигла необыкновенного художественного мастерства, сумев передать свойственную ей чуткость восприятия реальности одним лишь «свечением» языка [9, p. 113]. Дж. Хефли настаивает, что взятые в хронологической последовательности романы В. Вулф раскрывают «органичную эволюцию мысли, эстетической концепции и поэтической формы» писательницы, а ее поздние литературные шедевры, «Годы» и «Между актов», являют собой «сокровищницу технических открытий», заново пересоздавших жанровый канон романа [16, p. 1, 146].

Исследуя феномен литературного модернизма и связанные с ним метаморфозы английской прозы начала XX столетия, А. Флейшман отмечает, что в своих заключительных текстах В. Вулф обращается к глубинному обновлению формы исторического романа. По мнению филолога, В. Вулф предлагает читателю персоналистическое видение истории, где не только присутствует ее комическое снижение, но также проступают ноты авторской самоиронии [11, p. 233–234]. Трансформация исторического романа, полагает А. Флейшман, оказывается отчасти реконструкцией традиционной жанровой формы и наделяет ее важными признаками – особым эстетическим взглядом на историю и новым типом героя [11, p. 234]. В «Годах» В. Вулф впервые делает попытку выйти за пределы традиционного романа-хроники и в рамках модернистского письма передать процесс «переживания» истории [11, p. 245], тогда как ее следующее произведение, «Between the Acts», А. Флейшман называет «a novel about consciousness-of-history», повествованием, передающим дух, сознание самой истории, которое включает в себя черты историографии, приметы исторической прозы, и оказывается, по мысли литературоведа, первым произведением нового постмодернистского направления [11, p. 245].

**Библиографические ссылки**

1. *Колотов А. А.* Художественная структура романов В. Вулф 1920-х – нач. 1930-х гг.: автореф. дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.05 / А. А. Колотов. – Красноярск, 2000.

2. *Любарец Н. О.* Ритм художньої прози Вірджінії Вулф: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук за спеціальністю 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н. О. Любарец. – Київ, 2007.

3. *Ольшанская Н. Л.* Нравственная проблематика романа В. Вулф «Годы» // Проблемы нравственности в зарубежной литературе / Н. Л. Ольшанская. – Пермь, 1990. – С. 91–97.

4. *Рымарь Н. Т.* Лирический роман / Н. Т. Рымарь // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / [под ред. Н. Д. Тамарченко]. – М., 2008.

5. *Baldick Ch.* The Oxford English Literary History. Volume 10: 1910–1940: The Modern Movement / Ch. Baldick. – Oxford, 2005.

6. *Batchelor J.* Virginia Woolf. The Major Novels / J. Batchelor. – Cambridge, 1991.

7. *Briggs J.* Virginia Woolf. An Inner Life / J. Briggs. – N.Y., 2005.

8. *Caughie P. L.* Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself / P. L. Caughie. – Chicago, 1991.

9. *Daiches D.* Virginia Woolf. The Makers of Modern Literature / D. Daiches. – Norfolk, 1942.

10. *De Gay J.* Virginia Woolf's Novels and the Literary Past / J. De Gay. – Edinburg: Edinburg University Press, 2007.

11. *Fleishman A.* The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf / A. Fleishman. – Baltimore, L., 1971.

12. *Fokkema D., Ibisch E.* Modernist Conjectures: A mainsteam in Europian literature, 1910–1940 / D. Fokkema., E. Ibisch. – L., 1987.

13. *Forster E. M.* Virginia Woolf / E. M. Forster. – Cambridge, 1942.

14. *Froula Ch. Virginia* Woolf and the Bloomsbury Avante-garde: War, Civilization, Modernity / Ch. Froula. – Columbia, 2005.

15. *Goldman J. The* Cambridge Introduction to Virginia Woolf / J. Goldman. – Cambridge, 2006.

16. *Hafley J. The* Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist / J. Hafley. – Berkeley, 1954.

17. *Jack P. M.* Review, New York Times (11 April 1937) / P. M. Jack // Virginia Woolf. The Critical Heritage / [ed. by R. Majumdar and A. McLaurin]. – L., 1999. – P. 388–391.

18. *Kronenberg L. Review,* Nation (11 October 1941) / L. Kronenberg // Virginia Woolf. The Critical Heritage / [ed. by R. Majumdar and A. McLaurin]. – L., 1999. – P. 449–451.

19. *Lee H.* Virginia Woolf's Essays / H. Lee // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / [ed. by S.Roe and S.Sellers]. – Cambridge, 2000.

20. *Mahaffey V.* Virginia Woolf / V. Mahaffey // The Columbia History of the British Novel / [ed. by M. Seidel]. – N.Y., 1994. – P. 788–818.

21. *Malamud R.* The language of modernism / R. Malamud. – L., 1989.

22. *Mellers W. H.* Review, Scrutiny (June 1937) / W. H. Mellers // Virginia Woolf. The Critical Heritage / [ed. by R. Majumdar and A. McLaurin]. – L., 1999. – P. 394–399.

23. *Minow-Pinkney M.* V. Woolf and the Problem of the subject / M. Minow-Pinkney. – Brighton, 1987.

24. *Raitt S.* Finding a Voice: Virginia Woolf's Early Novels / S. Raitt // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / [ed. by S.Roe and S.Sellers]. – Cambridge, 2000. – P. 29–49.

25. *Roe S. Preface* / S. Roe // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / [ed. by S. Roe and S. Sellers]. – Cambridge, 2000. – P. xiii – xvii.

26. *Roe S.* Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice / S. Roe. – N. Y., 1990.

27. *Rose Ph.* Woman of Letters. A Life of V. Woolf / Ph. Rose. – L., 1978.

28. *Rosenbaum S. P.* The Philosophical Realism of Virginia Woolf / S. P. Rosenbaum / *English Literature* and British Philosophy. A Collection of Essays / [ed. by S. P.Rosenbaum]. – Chicago, L., 1971. – P. 316–357.

29. *Selincourt B. Review,* Observer (March 1937) / B. Selincourt // Virginia Woolf. The Critical Heritage / [ed. by R. Majumdar and. McLaurin[. – L., 1999. – P. 371–376.

30. *The Diary of* Virginia Woolf / [ed. by A. Olivier Bell and A.McNeillie in 5 vols]. – N. Y., L., 1977–1985.

31. *Virginia Woolf:* The Critical Heritage / [ed. by R. Majumdar and A. McLaurin]. – L., 1999.

32. *Waugh P.* Practising Postmodernism, Reading Modernism / P.Waugh. – London, 1992.

33. *Zwerdling A.* V. Woolf and the Real World / A. Zwerdling. – Berkley, 1986.

*Надійшла до редколегії 20.04.2010*

УДК 821.111–31.09

**О. В. Левченко**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

# АНТИЧНА КЛАСИКА У ТВОРЧОСТІ МЕРДОК: ПРОБЛЕМА ДІАЛОГУ

**Йдеться про характер та природу взаємодії творів А. Мердок, не лише прози, а й поезії, з античною класикою (Гомер, Есхіл, Платон, латинська поезія «золотої доби»), і про можливості філологічного прочитання семантики й аналізу поетики її творів, що виявляються при цьому.**

*Ключові слова:* Мердок, Гомер, Есхіл, Платон, Проперцій, античність, роман, діалог, семантика.

**Рассматривается характер и природа взаимодействия произведений А. Мердок, не только прозы, но и поэзии, с античной классикой (Гомер, Эсхил, Платон, латинская поэзия «золотого века»), и возможности филологического прочтения семантики и анализа поэтики, которые открываются при этом.**

*Ключевые слова:* Мердок, Гомер, Эсхил, Платон, Проперций, античность, роман, диалог, семантика.

**The point of the paper is to observe the specificity of artistic dialogue regarding prose and poetical works by I. Murdoch and those by the Classics (Homer, Aeschylus, Plato, Latin poetry of the Golden Age) as well as the new aspects of semantics and poetics interpretation of Murdoch's works.**

*Key words:* Murdoch, Homer, Aeschylus, Plato, Propertius, antiquity, novel, dialogue, semantics.

Проблематика, що заявлена як титульна в цій розвідці, не є надновою. До неї не раз зверталися й зарубіжні дослідники, і деякі вітчизняні науковці. Це – особливо праці П. Конраді, Ч. К. Боув, Дж. Стейнера [10; 9; 13] – літературознавців і філософів, дослідження романів Айріс Мердок зі спробою їх співвіднесення з античними джерелами. Окрім того, тема «Мердок і античність» є й предметом професійного філософського вивчення, адже А. Мердок говорила й писала про античність не лише як літераторка, читачка класики і продовжувачка літературної традиції, а і як продовжувачка філософської традиції (філософ за освітою, причому, зауважимо, професійний, так би мовити, «творчий» філософ, а не просто історик філософії; професійна дослідниця творчості Платона, авторка лекційних курсів, присвячених його житгю й творчості) [8, с. 216, 217].

При цьому, попри великий обсяг присутності античного тексту у творах Мердок, англійські дослідники – Пітер Конраді, Джон Бейлі – зрідка, майже ніколи не використовують терміна «інтертекст», що так часто вживається у вітчизняних працях із тієї ж самої проблематики [1; 5; 4]. Гадаємо, що тут справа не лише в «небажанні» дещо «традиційного» англійського літературознавства використовувати клішовану термінологію. Адже, здавалося б, підстав для цього достатньо: античність (як і Шекспір) – майже в кожному її творі, і характер таких включень різноманітний – від «семінарів» з античних класиків, прямих «ін-текстів» (термін Ж. Женетта), з посиланням на авторів (Овідій, Гомер, Проперцій, Катулл) і без (Вергілій), і не лише цитат текстових, а й цитат-філософем і концептів, що реалізуються на рівні структурних мотивів (наприклад, відомий міф про печеру Платона – у «Дзвоні», «Морі, морі» тощо), до складних словообразних перекликань на рівні метаструктури. І все ж – терміна «інтертекст» намагаються уникати; не всі й не кращі, але ті з дослідників, які знали Мердок особисто, або, як Конраді, були найближчими друзями довгі роки. Чому? Вочевидь, як спробуємо це продемонструвати далі, перед нами такий варіант літературного діалогу, такий варіант співіснування художніх творів у перспективі «великого часу» (М. Бахтін), коли вияв-

© О. В. Левченко, 2010

ляється неможливим слідом за Ю. Крістевою зняти інтерсуб'єктність; виявляється необхідним визнати, слідом за Боргесом, що література для кожного письменника – це перш за все «моя бібліотека».

У своїх творах Мердок не просто згадує та орієнтується на античність (вона для неї – не найвищий, тому й недосяжний, ідеал, як для письменників-романтиків, узагалі – для романтичної свідомості [1]) – Мердок послідовно «наближує» античність – оживляючи її для читачів тут і зараз, адже її герої існують разом із героями давньої класики в одному й тому ж самому континуумі – не часовому чи просторовому, а, сказати б, семантичному.

Це – якість, що найчастіше за все притаманна ліричним творам (так, наприклад, в «античних» поезіях Мандельштама, де античні мотиви – не лише підтекст чи інтертекст, але частина «теперішнього» існування ліричного «я» [2]); і це, знову таки, те, що поєднує романи Мердок з новаціями англійських модерністів, насамперед В. Вулф, для якої роман – ліричний щоденник романного, «неліричного» «я» (це аналітично показано в блискучому розборі епізоду з її роману «На маяк», запропонованому Е. Ауербахом. Проте у творчості Мердок є поезія, в якій її ставлення до античності, як естетико-філософське, так і літературне, проявляється найглибше. Тому ми вважаємо за необхідне, незважаючи на «титульну» тематику роботи, розглянути цю поезію бодай оглядово. Адже тут «наближення» античності в Мердок – психологічне, і виявляється виправданим її «теперішнім» баченням «сьогоденної античності».

Це – поезія «Agamemnon Class, 1939» (1977) – найкраща зі збірника її віршів (вийшов 1997 року; усього – 28 поезій за 58 років), що залишився недооціненим на батьківщині Мердок, не перекладеним у нас і, здається, не поміченим вітчизняним літературознавством узагалі [11]. «Agamemnon Class, 1939» – тобто «Семінар з «Агамемнона», 1939» – це поезія, в якій античність – не культурний фон, не інтертекст, не присутність «тексту в тексті» – а єдина, психологічно виправдана для ліричного героя, можлива реальність для описання теперішнього; і ліричний герой тут – максимально автобіографічний.

Ця поезія звернена до загиблого близького друга Мердок, поета, філолога-класика, героя боротьби з фашизмом, Френка Томпсона (1920–1944). Ці вірші – спомин про нього, про їхню молодість – Оксфорд, захоплення античністю, семінар з Есхіла – та осмислення всього наново. Ці вірші – й актуалізація тем Есхіла: війна, вірність і зрада, герої, «пророки», їх роль і місце в сьогоднішньому житті. Античність явлена тут у трьох семантичних пластах: трагедія Есхіла «Агамемнон», предмет оксфордського семінару; Троянська війна та історія Атридів; і сама грецька дійсність, тоді і тепер. Сучасність дана також у трьох вимірах: Оксфорд 1939 року (заняття; кохання; морально-психологічні проблеми – вони будуть трагічно зростати); війна, що руйнує цей і всі передуючі світи, й особистісні, й історичні: «Ever so many gently worlds quietly ends» («Так багато благородних світів тихо помирає» [11, с. 71]); і сьогоднішній день, котрий повинен – та чи може? – адекватно зрозуміти все це. Ці часові пласти представлені не як окремі, а такі, що то просвічують один крізь одного, то взаємопроникають. Усе це – не описово, а в ліричному «скороченні», коли одна – дві деталі вбирають багато.

Френк Томпсон – «ідеаліст і романтик», він вважав знищення Гітлера та перетворення світу своїм особистим завданням. Десантований у Македонію, на допомогу болгарським партизанам, був невдовзі схоплений і, разом зі своєю групою,

[1] Цьому, нагадаємо, присвячена блискуча робота С. С. Аверінцева «Образ античности в западноевропейской культуре XX в., некоторые замечания» (Див. у зб.: Новое в современной классической филологии ; [отв. ред. С. С. Аверинцев]. – М. : Наука, 1979. – с. 5–40.

[2] Докладніше про це див.: *Скуратовская Л. И.* Троя в стихах О. Мандельштама: проблема лиризма // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2009 – Вип. 4 (60).

страчений після катувань. Після 1945 року його смерть стала предметом пропагандистського міфу. Це представлено в Мердок як аналогія міфу про Агамемнона: повернення героя – і зрада, вбивство (для Мердок – зрада пам'яті, посмертне вбивство «історії» людини – не менший злочин, аніж криваве побоїще в домі Атридів, вчинене Клітемнестрою та Егістом). Ситуації та образи Есхіла знаходять несучасні відповідності, а втілюються в сучасній – позачасовій реальності ліричного тексту: «The work of knife and the axe, … / Betrayal of lover and friend … They had not yet made an end of the returning hero» – «Праця ножа й сокири, … / Зрада коханого і друга … Вони ще не покінчили з героєм, який повертається» [11, с. 71]. Мотив «падіння дому» Атрида, що набуває в давнього поета часом буквального значення, у Мердок розгортається в «експресему» сучасної війни: «Houses … with a kind of surprise / Bend their knees and turned into tombs» – «Доми … з якимсь подивом / Схиляють коліна і перетворюються на могили» [11, с. 72]; крики Кассандри перетворюються на виття сирени, що передвіщає війну. Суміщаються не лише Троянська війна з антигітлерівською: увесь історичний простір між ними зображений як безупинна війна.

Тут багато чого пов'язано з поезією Т. С. Еліота: «waste youth» як «waste land», і картини руйнувань будуються навколо образу Христа. Але тут і полеміка Мердок: «The Holy One, / Having suffered too long, / Eventually dies» [11, с. 72], безконечне страждання призводить до остаточної, абсолютної смерті. І ліричний (біографічний) герой бачиться їй з 1977 року не тим щасливим юнаком, яким він явлений у власних віршах: подібний до Христа у подвигу самопожертви та мученицької смерті, він стає всього лише «легендою змученої землі».

І що ж після цього? Фінал поеми починається з питання «What was it for?» – «Заради чого це все було?» [11, с. 73]. Проте семантика образів складається таким чином, щоб зняти очікування відповіді, тому античність знову поєднується із сучасністю й історико-культурними підтекстами: «Ніщо не зможе відновити це місто (Трою. – О. Л.)», «І солдат, який повернувся додому, / Увійшов до машини (або: механізму) неминущої долі та смутку». «Лише небо і море / Незаплямовані й древні / І невинні без богів. / І присмерки спадають на безодню / І на величезність моря, / І жахливе сліпуче повітря Греції тьмяніє» [11, с. 73] (Тут, здається, присутні і Вагнер, і Шопенгауер: «присмерк богів» і «присмерк Європи»). Все ж є «традиційне» заспокоєння для загиблих героїв: «Ми повинні вам сказати, що все це було недаремно» [11, с. 73]. Але далі в Мердок – жодних «легенд» і «сумнівних пам'ятників». Тому єдина фраза, що «винагороджує», змінює свій традиційний зміст. Залишилися лише небо і земля, вічність яких тепер уже під сумнівом, і крихкий підтекст культури – усе це знову потребує захисту.

І далі: «недаремно» – не значить, що істина та добро перемогли; героїка – не запорука гарантованої перемоги, а єдино можливий спосіб по-справжньому людського існування; а це, зауважимо, – сутність проблематики давньогрецької трагедії та давньогрецького розуміння категорії трагічного (як про це писав Я. Е. Голосовкер) [3, с. 97–98]. «Недаремно» – значить знову було, ціною війни та смерті, поставлене питання: чи збережені фундаментальні цінності – вірність, правда, людяність.

Така перевірка людства на людяність – з уже існуючою впевненістю, що це недосяжно, і все ж необхідно – і здатність не зневірятися за кожної невдалої спроби – ось те, що поєднує Мердок із високою античністю. Не віра в людину та її досконалість, а здатність бачити всю міру її недосконалості – і співчувати їй, розуміючи та приймаючи цю даність.

Звідси – світоглядна близькість і «вхождення» її романів до «тексту» античної класики. Тут ми обдумано не порушуємо проблему «міфів» у романістиці Мердок, адже пошук та «відкриття» міфічних коренів її творів – обов'язкова складова майже кожної праці, присвяченої її творчості [8, с. 289–296]. Мова йде про таку

присутність, що може бути й не помічена читачем, або, принаймні, сприйнята, як, сказати б, «інтелектуальна ілюстративність» (так, часто, у творах Фаулза). У Мердок – присутність античного тексту – «ін-текст» (Ж. Женетт), що вказує читачеві, інтерпретаторові, на співвіднесення проблемного поля її романів із семантичними «кодами» античної класики. Перш за все, з римською поезією «золотого віку» та Платоном.

Звідси – близькість та постійне свідоме включення до семантики романів концепту «amor fati» – настільки улюбленого римськими поетами «золотого віку». В одному зі своїх вершинних романів «The Nice and the Good» Мердок детально пояснює свою позицію в «семінарі» з Проперція. Любов до долі – amor fati – єдина любов, про яку варто що-небудь говорити. Це місце в романі – кульмінація-проспекція (так часто в композиції романів Мердок): діалог дивакуватого «анахорета» Віллі Коста та головного героя, молодого, освіченого Дюкана, який, здається, заплутався у власному житті й взагалі у ставленні до людського існування. Дюкан цитує Віллі, античнику-аматору, вірш Проперція: «Quare, dum licet, inter nos laetemur amantes: / non satis est ullo tempore longus amor». Це – фінал 19-ї поезії з першої книги елегій Секста Проперція [3]; ось підрядковий переклад цих віршів: «А тому, допоки це можливо, нехай радуються поміж собою закохані: / не достатньо ніякого часу для довгого [тривалого, довготривалого] кохання». Ця елегія, як і більшість у Проперція, – елегія любовна. Майстерне, інколи навіть витончено-пишномовне, оспівування краси почуття, його щирості та пристрасності, як відомо, стали основним визначенням ролі його елегійної поезії в історії [6, с. 388–389]. Проте в цій елегії, як здається, можна відчути й інші мотиви. І ці мотиви – «прихована» константа поетів августівської доби. Як і в Горацієвому «carpe diem», з оди до Левконої (I, 11), тут за радістю моменту відчувається інше – розуміння нетривалості, обмеженості цього моменту, приреченості людського життя, отже, й радощів і печалей, взагалі всіх людських почуттів і думок, до конечності. Звідси, здається, і постає справжня гораціївська тема – співвідношення людського існування й долі, і мета – вловити «коливання долі» (ця семантика – відповідає принципу його поетики – «коливання ліричного маятника»; про це детально писав видатний філолог-класик М. Л. Гаспаров [2, с. 148–190]). Ловити день, не маючи жодної довіри майбутньому (quam minimum credula postero). Однак для Горація це не означає абсолютну зневіру, визнання людської слабкості та немічності; це значить – правильно зрозуміти, що таке доля, як вона співвідноситься з людським буттям.

Здається, цю елегію Проперція, варто було б читати зі схожим акцентом: бажання, аби закохані відчували радість поміж собою, виникає не через «милування» самим проявом почуття любові, а через надто добре усвідомлення конечності цього почуття; у Проперція тут оксюморонна побудова образу: довге, довготривале (часова характеристика «позачасового» почуття) кохання виявляється довшим за самий час, яким би довгим він не був.

Кохання як пристрасне почуття – мотив, що не вичерпує глибини семантики елегії Проперція; тут більше: amor – не лише кохання, а, більш широке, любов; любов як запорука людського існування, тривалішого за самий час, взагалі як запорука можливості людського існування, і як синонім людської долі [4]. Якщо так

[3] Див.: The Complete Elegies by Sextus Propertius (in Latin and Enhlish) / [ed. and with introd. by S. J. Heyworth] / [Електронний ресурс]. – Princeton Univer. Press, 1996. – Режим доступу: http://www.thelatinlibrary.com/prop2.html

[4] У такому аспекті інтерпретує елегійні поезії Проперція в своєму короткому нарисі сучасний американський філолог-класик С. Дж. Гейворт (Heyworth S. J. Introduction [Електронний ресурс] / S. J. Heyworth // The Complete Elegies by Sextus Propertius (in Latin and Enhlish) / [ed. and with introd. by S. J. Heyworth]. – Princeton Univer. Press, 1996. – Режим доступу: http://www.thelatinlibrary.com/prop2.html)

прочитати вірші Проперція, стає більш зрозумілим і подальший діалог між героями роману Мердок.

«Фізичне видіння Кейт вилило до нього (Дюкана. – О. Л.) з цих слів Проперція, особливо з фінального amor, що набагато сильніше за мелодійне італійське amore. Він побачив оксамитову ніжність її (Кейт – О. Л.) плечей, які він звик бачити увечері. Він ніколи не пестив її оголеного плеча. Amor» [12, с. 73–74]. І далі – реакція Віллі: усе це нісенітниця (stuff), і пояснення: усе це було лише кліше для Проперція. Єдина «амор», про яку варто говорити, – це любов до долі. І далі – стрімкий, проте максимально насичений інтелектуально, діалог, стихоміфічний агон, якщо використати термінологію давньогрецької драми. Любов до долі – безперечно, прояв людської слабкості. Навіщо любити те, що трапляється, якщо цього не мало би трапитися? Навіщо любити долю? – Бо долю не треба розглядати як щось, що має мету, як доцільне (purposive); її треба розуміти як механічну (mechanical). – Але ж вона не механічна. Ми не механічні! – Ми наймеханічніші істоти з усіх. Ось чому ми можемо бути *пробачені* (Курсив Мердок. – О. Л.). – А хто сказав, що ми можемо бути пробачені? І в будь-якому випадку це ні в якому разі не вимагає любові до долі. – Звичайно, це зовсім не легко. Мабуть, неможливо. «Та хіба не може існувати певна річ, яку від нас вимагають, і в той же час вона неможлива? Я не бачу причин, чому б їй не існувати» [12, с. 74].

А далі стилістичне зниження тону (знов-таки, цілком у грецькому дусі: нічого занадто серйозного, нічого винятково смішного): «Можна підкоритися долі, але не любити її. Щоб її полюбити, треба бути п'яним. – А що, не треба п'яніти? – Звичайно, ні. – Навіть якщо бути п'яним – єдиний спосіб продовжувати жити? – О, припини це, Віллі!» [12, с. 74].

Тут – не просто формулювання критерію героїчного трагізму, як його розуміли давньогрецькі мислителі, про що вже йшлося вище; тут, як завжди в Мердок – самий процес філософування, показ того, як виводиться певна філософема, виводиться з «психологічної реальності» героїв. Оживає, якщо, звичайно, цитований текст Проперція буде помічений і прочитаний як «слід» античного «коду» у його співвіднесенні з семантикою твору Мердок, формульне вираження античного, а для Мердок і взагалі правдиво людського, сприйняття становища людини у світі. Людина намагається виконати те, що має, навіть якщо це неможливо – ніколи; але в цьому – сутність людського, за це й можна отримати прощення. Тут до античної класики приєднується християнська етика, у тому її вигляді «морального імперативу», в якому Мердок її засвоїла від улюбленого нею Канта. Ця філософема в неї – не відчужена від реальної «життєвої практики», вона, ще раз підкреслимо, засвоєна через Канта, стає етичним постулатом, отже, постулатом дієвим, що визначає життя, визначає нашу оцінку героїв (навіть якщо вона відрізнятиметься від, так би мовити, сюжетної, «подійної» розв'язки).

У цьому, як уже зазначалося вище, – специфіка філософського роману Мердок, він завжди морально-філософський, такий як улюблена нею класична філософія Платона. Філософські концепти в її романах – не ідеї, що підтверджуються зразками, це єдино можливі, нехай навіть прямо і не названі, «правила гри», критерії читацького сприйняття, оцінки дій тих чи інших героїв. Не філософеми та постулати – герої її романів, а люди та доля, їх стосунки – предмет моральної філософії, етики. У такій «антропологічності» її романів теж, гадаємо, можна побачити данину античній літературі, принаймні класичного її періоду, з людиною, яка, так чи інакше, стає «мірою всіх речей». (Звідси ж, як здається, і та надзвичайна критичність та вимогливість Мердок до «кращих» персонажів її романів, особливо пізніх, до тих, кому співчуваєш найбільше; це – специфіка зображення героя у творах античних трагедіографів класичного періоду, як показують праці філологів-класиків [7].

Ця любов до долі і вміння прощати й приймати прощення – те, що насправді вирізнятиме «the nice» від «the good» – приємних від істинно добрих, тих, які не повинні й не можуть бути досконалими. Цей розподіл, підкреслимо ще раз, не абстрактних, відчужених від життєвої практики філософем, але людей та їх вчинків – у самій назві твору, що, як здається, можна було б перекласти з увагою до людини («ситуації людини» за Платоном Мердок): «Приємні і Добрі».

Про цю квінтесенцію античного йдеться й в пізніх її романах («Книга і братство», «Зелений лицар», «Дилема Джексона»), і в драмах – точніше, у драматичних діалогах – своєрідному підсумку стосунків Мердок з античною класикою в її морально-філософському аспекті.

«Семантичний код» античної класики реалізується в більшості її творів, навіть тоді, коли античність не присутня в тексті «відкрито» – так навіть у першому виданому нею романі, «Під сіттю»; або коли антична поезія, присутня «інтекстуально», не отримує такого «діалогічного» розвитку, як у «Приємних і Добрих». Так у пізньому її романі «Книга і братство»: оксфордський випускник через тридцять років приходить до свого вчителя, філолога-класика, який пропонує йому прочитати що-небудь. І той вибирає епізод з «Іліади»: безсмертні коні, що розмовляють, подарунок богів батькові Ахіллеса, оплакують юного Патрокла; і сам Зевс, спостерігаючи за цим, переймається співчуттям до людини, найнещаснішої з усіх живих істот: «Бідні ви! Нащо Пелеєві ми віддали вас, вождеві, / Смертному мужеві, вас, не старіючих вічно, безсмертних! / Чи не на те, щоб з людьми ви бездольними горя зазнали? / Серед усього живого, що дихає й ходить по світі, / Годі шукати когось, хто б нещасніший був за людину» (Іл., XVII, 443–447; перекладач – Борис Тен). У романі цей мотив, навіяний Гомером, відбивається у відтворенні тієї гами почуттів, що їх Мердок сприймає як найвищу людяність, єдину «правду» життєвої практики: жалість, співчуття всього живого – до всього живого, дружба та найвища (у платонівському, античному) розумінні любов. І це розуміння античного виявляється необхідним для Мердок.

Таке платонівське розуміння співвідношення мистецтва і правди (Платон й історичний, і мердоківський – часто в діалогах це не розрізнити) і сприйняття, визнання «недосконалості» як міри досконалості людини та світу – необхідний доказ правильного шляху й для художньої практики самої Айріс Мердок. Так «абстрактні» концепти античної моральної філософії, філософії мистецтва відбиваються на константах поетики всіх її творів, визначаючи не лише проблематику, а й семантику, і сам спосіб художнього мислення. Античний текст, антична класика включені до творів Мердок свідомо. Це свідоме звернення автора до авторів, постійний діалог, що дозволяє Мердок описувати людину, якою вона є, а вміння побачити такий діалог допомагає читачеві точніше вгадувати цю її постійну спробу.

**Бібліографічні посилання**

1. *Байрамкулова Л. Т.* Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности: Мердок и Шекспир: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 03 / Л. Т. Байрамкулова. – Нальчик, 2005. – 19 с.

2. *Гаспаров М. Л.* Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика / Михаил Леонович Гаспаров. – СПб. : Азбука, 2000. – 480 с.

3. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Яков Эммануилович Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 209 с.

4. *Матійчак А. А.* Феномен Айріс Мердок в аспекті рецептивного потенціалу світоглядно-філософського роману: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 01. 04 «Література зарубіжних країн» / А. А. Матійчак. – К., 2007. – 20 с.

5. *Толкачев С. П.* Художественный мир Айрис Мердок: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 05 / С. П. Толкачев. – М., 1999. – 20 с.

6. *Тронский И. М.* История античной литературы : [учебник для ун-тов и пед. ин-тов] / Иосиф Моисеевич Тронский. – М. : Высшая школа, 1983. – 464 с.

7. *Ярхо В. Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / Виктор Ноевич Ярхо. – М. : Худ. лит., 1978. – 303 с.

8. *Antonaccio M., Schweiker* W. Iris Murdoch and the Search for Human Goodness / Maria Antonaccio, William Scweiker. – Chicago: University of Chicago Press, 1996.

9. *Bove C. K.* Understanding Iris Murdoch / Cheril K. Bove. – University of S. Carolina Press, 1998. – 216 p.

10. *Conradi P. J.* Iris Murdoch: A Life / Peter J. Conradi. – N.Y., L. : W. W. Norton and Co, 2001. – 706 p.

11. *Murdoch I. Poems* / Iris Murdoch / [ed. by Y. Muroya and P. Hullah]. – Japan : University of education Press, 1977. – 109 p.

12. *Murdoch I.* The Nice and the Good : [роман] / Iris Murdoch. – L. : Triad Panther, 1977. – 352 p. – (Першотвір).

13. *Steiner G.* Foreword / George Steiner // Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature; [ed. by Peter Conradi]. – Harmondsworth : Penguin Books, 1999. – p. ix – xix.

*Надійшла до редколегії 16.04.2010*

УДК 821.111(73).09

**И. В. Тарасенко**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

## ГОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В НОВЕЛЛИСТИКЕ РЭЯ БРЭДБЕРИ

**Розглядаються основні мотиви та атрибути «готичних» романів у новелах Рея Бредбері, для творчості якого наслідування готичної традиції є невід'ємною рисою.**

*Ключові слова:* готика, «готичний» роман, Добро, Зло, романтизм.

**Рассматриваются основные мотивы и атрибуты «готических» романов в новеллах Рэя Брэдбери, для творчества которого наследование готической традиции является неотъемлемой чертой.**

*Ключевые слова:* готика, «готический» роман, Добро, Зло, романтизм.

**The article highlights motives and attributes of «Gothic» novels in Ray Bradbury's short stories. As for the writer inheritance of Gothic tradition is an integral trait of his creative work.**

*Key words:* Gothic, «Gothic» novel, Kindness, Evil, romanticism.

Для произведений Р. Брэдбери, который многое заимствовал у поэзии и проза которого близка к поэзии, характерна дихотомия (греч.) – «разрезанность» мира надвое, резкое разделение на противоположные начала (Добро – Зло, Свет – Мрак, Жизнь – Смерть). Осмысление этого вековечного антагонизма близко многим поэтам и философам.

Образцом такого подхода к этой фундаментальной морально-психологической оппозиции у Брэдбери является целый ряд его произведений, посвященных теме детства. Законы мира детей не поддаются никакой логике, вещи и события обретают свою магию, а зло таится под одеждами зависти, жадности и равнодушия. Против такого зла и выступают маленькие герои, против «неправильности», «испорченности» такого чудесного мира [6].

В произведениях Р. Брэдбери, которые противопоставляют темные и светлые силы жизни, мы встречаем такие атрибуты «готических» романов как скелеты, привидения, колдуны и ведьмы. Однако все это имеет мало общего с литературой ужасов. В произведениях Брэдбери ведьмы и колдуны чаще всего – добрые; а порой это просто обездоленные, загнанные, нуждающиеся в поддержке и сочувствии жертвы преследований со стороны пуритан, ханжей и так называемых «блюстителей закона». Иногда слова «нечистая сила», «потустороннее» в произведениях писателя-фантаста относятся к существам более человечным, чем их посюсторонние гонители.

©И. В. Тарасенко, 2010

В произведениях писателя почти всегда присутствует порожденная его фантазией страна бесконечной осени, населенная людьми зла. Так было и в его первом сборнике рассказов «Мрачный карнавал» (Dark Carnival, 1947), и в «Осенней стране» (October Country, 1955), и в повести «Дерево на праздник всех святых» («Осеннее дерево») (The Halloween Tree, 1972).

По мысли Брэдбери, Люди осени – это скопление человеческих пороков, средоточие всего темного, мерзкого и подлого, что только может быть отыскано на свете. Люди Осени – это плоды наших собственных глупостей, эгоизма, корысти, неверия. Это – то зло и жестокость, которые сидят внутри человека, которыми полон окружающий мир.

В повесте «Осеннее дерево» группа мальчишек встречается с самой Смертью – со зловещим и всесильным господином Маундшраудом. Но вместо горя Смерть приносит ребятам замечательный подарок – увлекательную экскурсию по векам и странам, к самым истокам праздника Хэллоуин. Именно накануне Дня всех святых и происходят события повести. Этот праздник и весь его ритуал Р. Брэдбери красочно описал и в другой своей повести «Канун Всех Святых».

Платон определяет философию как приготовление к смерти. В этом платоновском смысле Брэдбери – прирожденный философ, так как «сопровождающие ее лица» – зло, одиночество, насилие, осень – не оставляют без внимания ни одного произведения писателя. Однако герои произведений Брэдбери, «мужественные пессимисты», объявляют смерти войну, намереваясь, подобно Дугласу Сполдингу («Вино из одуванчиков»), «жить вечно или вроде того» [1].

Физическое значение смерти мы начинаем постигать в детстве. Но, постигая, не осознаем сути. Чтобы осознать, недостаточно элементарного жизненного опыта. Нужна огромная внутренняя работа, необходимо глубокое духовное осмысление той грани, которая разделяет два мира. Уже в зрелом возрасте Р. Брэдбери писал: «Смерть – это мой постоянный бой. Я вступаю с ней в схватку в каждом новом рассказе, повести, пьесе… Смерть! Я буду бороться с ней моими произведениями, моими книгами, моими детьми, которые останутся после меня» [5, с. 68].

В повести «Вино из одуванчиков» (Dandelion Wine, 1957) показана не только семейная идиллия, идиллия маленького городка, где угощают мороженым, где катают детей на машине, на трамвае. Здесь есть овраг, который представляется «распахнутой вражьей пастью», «краем цивилизации» [1]. С оврагом связан образ душегуба, чувство одиночества, страха, опасности. Том делает открытие: взрослые тоже боятся, а он тоже когда-нибудь умрет. Как только человек начинает ощущать прелесть жизни, он тут же начинает испытывать страх смерти (который в данном произведении воплощается в образе надвигающейся тьмы).

Так что же значит, по Брэдбери, быть живым? Так непросто, – всей своей повестью отвечает писатель на этот вопрос, заданный в самом начале произведения. Быть живым – значит быть сгустком ощущений: всматриваться, вслушиваться, пробовать на вкус, на ощупь окружающий тебя мир. Кроме того, быть живым – это еще значит бояться, плакать, страдать, уставать, болеть, переживать «потрясения и повороты в жизни». «Барахолка» из песенки старьевщика ассоциируется с памятью глубинных уровней бессознательного – «все ради пользы и толку». По К. Юнгу, «бессознательное – это не простой вклад прошлого, оно полно зародышей будущих психических ситуаций и идей…» [8, с. 40]. Вся наша жизнь в прямой зависимости от того, что мы накопили в памяти. «Вино из одуванчиков – пойманное и закупоренное лето» («The wine was summer caught and stopped»). В самом названии в метафорической форме преломились замысел автора и философская проблематика повести.

У Брэдбери есть несколько действительно страшных и жутких новелл. Но все ужасы, страхи и злые козни в них совсем не от колдунов, оборотней или оживших мертвецов, а от существ с человеческим обличьем.

Наследование готической традиции является неотъемлемой чертой творчества Брэдбери. Уже Э. По и Н. Готорн перенесли на американскую почву традиции, заложенные английскими прозаиками эпохи предромантизма и последующих десятилетий, вплоть до 1820-х годов. Бессилие человека в борьбе с мировым злом, тщетность попыток разумного постижения мира определили проблематику романов Г. Уолпола, А. Радклиф, М. Шелли, Ч. Мэтьюрина.

Перелистывая книжку Брэдбери «Мрачный карнавал», убеждаешься, что она незаменима для тех, кто хочет воочию убедиться, «откуда» – в смысле литературно-эстетических истоков – вышел Брэдбери-новеллист. По и ранний Уэллс, поздний Генри Джеймс и Амброз Бирс, создатель незабвенного «Дракулы» Брэм Стокер и почти никому не известный при жизни Хауэрд Филипс Лавкрафт (1890–1937) – фигура столь же гениальная, сколь загадочная: писатель-визионер, сумевший все свое творческое существование превратить в нескончаемую экстраполяцию неизбывно тягостного сновидения, – и при этом сыгравшая в формировании «готической» струи в прозе Брэдбери роль не меньшую, нежели сам Брэдбери – в том, как сложилась художническая индивидуальность самого, пожалуй, яркого и одаренного из его последователей и продолжателей – Стивена Кинга (род. в 1947). При всем том автор «страшных», макабрических новелл «Мрачного карнавала» был неподдельно изобретателен и оригинален; чтобы убедиться в этом, достаточно вчитаться в такие рассказы настоящего сборника как «Лихорадка» и «Странница». Однако оживленного читательского и критического резонанса, на который рассчитывал автор, эта книга, увы, не вызвала.

В романе «Что-то страшное грядет», взяв за основу структурный образец популярной готики – лавкрафтианского «рассказа ужаса», писатель «достраивает» его до состава ориентированной на фольклор литературной сказки, в которой развязка обозначает разрешение в пользу главного героя проблемы, поставленной в начале повествования. К постулируемым в новеллах Г. Ф. Лавкрафта бессилию героя перед лицом сверхъестественных сил и неограниченной свободе их действия Брэдбери относится как к ненужной условности. Его герой – Чарльз Хэллоуэй – в борьбе с черной магией Шоу Демонических Теней Кугера и Дарка апеллирует к белой магии добрых поступков, слов, улыбок, смеха. Таким образом, представленный в начале повествования «готический» герой, подверженный вечным фатальным ошибкам, превращается к концу повествования в героя волшебной сказки, находящего управу на зло.

В контексте сюжетного образца, имеющего и готические, фольклорно-волшебные черты, особую функцию несут «малые жанры» народной мудрости (пророчества, поверья, суеверья, присказки, приметы). Пророчество продавца громоотводов о надвигающейся грозе помогает сверхъестественному органично войти в структуру романа и «распоряжаться» дальнейшим порядком ведения рассказа.

«Знаком знаков, исполненным высокого смысла и таинственных озарений, стоящих за словом» (Г. К. Честертон), становится в романе аллегоричность, выраженная через такую категорию стилистики и прием метонимии как антропоним («человеческое имя»), которым характеризуется образ человека. Так, фамилия импульсивного, порывистого, всем существом устремленного в таинственное, загадочное, незнакомое, Джима – Nightshade – означает не что иное, как «ночная тень», а фамилия Вилли (и его отца) восходит к оригинальному названию Дня всех святых: «Хэллоуин». Не случайно наделена своим именем и злосчастная мисс Фолли (Folly) (с англ. folly – «глупость», fury – «неистовство»). Мистер Дарк,

конечно же, – это сам господин Мрак. Американское народное название стрекозы – devil's darning needle («штопальная игла дьявола») – генерирует фантастическую образность сцены конфронтации героев со злом: злодейка Пылевая Ведьма при помощи заклинания стрекозы «зашивает» веки и уши неугодных свидетелей. Поверье об изображении на радужной оболочке поверженного молнией последней увиденной сцены, являясь аллюзией Мелвилла (рассказ «Торговец громоотводами») и Г. Ф. Лавкрафта (повесть «Вне времен»), позволяет более глубоко прочесть произведение в целом, оценить его иносказательность.

Из фольклора заимствуется и циклическая модель времени. Его исходная веха – ночь торжества «макаберных» сил, праздник Хэллоуин, традиционно отмечаемый в США в ночь на 1 ноября: к ней неизбежно возвращается жизнь пасторального среднеамериканского городка Гринтауна. Стихия сверхъестественного противопоставляет исходному «идиллическому» хронотопу романа автономную систему отсчета времени. Карусель, на малой территории которой добавляются и убавляются возрасты людей.

Связанное с Каруселью превращение взрослых в детей и наоборот – это уже вопрос сверхъестественной трансформации персонажей. На одной из ее разновидностей – эффекте удваивания в зеркалах волшебного лабиринта – строится вся символика романа. Волшебные зеркала лишь наглядно передают двойственность натуры ряда персонажей, в каждом из которых, по замыслу автора, действительно дремлет «темный» двойник, ожидающий момента, чтобы проявить себя.

Герои-дети, Уилл Хэллоуэй и Джим Найтшейд – пример метафорического раздвоения более раннего гринтаунского героя – Дуга Сполдинга из романа «Вино из одуванчиков». Связь последнего с романом «Что-то страшное грядет» малоочевидна для современного исследователя из-за нереализованного Брэдбери промежуточного замысла – романа, который должен был носить название «Прощай, лето!» (Farewell, Summer!); вместе эти произведения должны были составить трилогию. Но очевидно неоднороден и сам характер фантастики в романах, не позволяющий рассматривать на равных правах в терминах жанра «фэнтэзи». В отличие от откровенной сказочности романа «Что-то страшное грядет», чудеса в романе «Вино из одуванчиков» имеют символически-смеховое оформление, которым подчеркивается условность фантастических событий (эпизоды с испытанием «машины счастья» Лео Ауфмана, изгнанием «порчи» из дамского клуба, гаданием, механической ведьмы Таро). Чудо в романе является продуктом субъективного мифологизированного сознания главного героя – двенадцатилетнего американского школьника. Он все время предвкушает мистическую конфронтацию с чем-то безымянным, его осеняют откровения, в его сознании обладают действенной силой несколько уровней мифологизации. Так, он верит в сверхъестественные способности полковника Фрилэя, персона которого обросла в городке легендой. Не пустым звуком для Дуга являются рассказы сверстников о том, что среди хлама старьевщика мистера Джонаса затерялись волшебные предметы. Эти рассказы для него, по известной характеристике А. Ф. Лосева, – «наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная, и в величайшей мере напряженная реальность», гипнотические свойства которой велики (эпизод исцеления тяжелобольного героя).

«Рационализм мышления нового времени, – пишет Т. А. Чернышева, – плохо уживался со сверхъестественным, и фантастика, основанная на сверхъестественном, могла существовать лишь благодаря «подпорам» в виде обдуманной темноты изложения, романтической тайны, загадки и опасного балансирования между «было» и «не было» [7, с. 218]. Продолжая традиции готики в наше время, Брэдбери воскрешает систему фантастической образности, которая вместе с классической готикой, казалось бы, прекращает свое существование в качестве основы фантастической литературы.

Переворот в естественных науках, происшедший и на рубеже XIX – XX веков, и в середине прошлого века, положил предел такого рода дуализму; отныне автор «заключает договор» не с дьяволом, а с ученым, апеллируя не столько к воображению, сколько к аналитической мысли читателя.

На примере новелл «Все лето в один день», «Вельд», «Уснувший в Армагеддоне», «О скитаньях вечных и о земле» можно предположить, что Брэдбери не просто предостерегает людей об издержках научно-технического прогресса – он искренне боится технократии общества.

Мысль «машина как зло» ярко выражена в «Вине из одуванчиков». «Машина счастья» злополучного изобретателя Лео Ауфмана – помесь барокамеры и видеомагнитофона – без сомнения принесла бы массу горя, не сгори она тотчас.

Брэдбери – один из тех современных художников, которые напоминают о предшествующей традиции фантастической литературы – традиции, связанной с творчеством романтиков.

Во второй половине XX века в литературоведение вводится термин «новая американская готика». В новелле «Морская раковина» (1944) готическая традиция заявляет о себе через образ, закрепленный в названии. Причудливая форма, созданная природой, становится символом магии, торжества мечты над реальностью. В. Тоупонс рассматривает раковину как эстетический объект, обозначающий границу между двумя взглядами на мир – детским и взрослым. Здесь готическая традиция заявляет о себе на уровне метафоры, положенной в основу произведения.

Философско-аллегорическая притча «Надвигается беда» (1962), которая долгое время оставалась за пределами творческих поисков отечественных литературоведов, переводчиков и издателей, это – пожалуй, самое амбициозное и самое масштабное из произведений Брэдбери, сводящее в стройную, выверенную во всех деталях систему символов и метафор, тез и антитез бродячие мотивы разноплановых и разнокалиберных его произведений в любых повествовательных жанрах. Ни в одном другом из произведений Брэдбери так не ощутима романтическая природа его поразительной образности, близость не только к американским и британским мастерам романтического письма, но и к немецким – от Э. Т. А. Гофмана до Г. Мейринка, от А. Шамиссо до Ф. Кафки, родство игровой стихии его прозы не только с общеизвестными – и менее известными – литературными образцами, но и с опытом живописи, кинематографа, цирка. С картинами известного мастера предромантической «готики» Иоганна Генриха Фюзели, швейцарца, нашедшего вторую родину в Англии, с фильмами «мага» мирового кинематографа – итальянца Федерико Феллини – и неподражаемыми фокусами мага циркового – легендарного соотечественника автора Гарри Гудини.

Немало общего читатель улавливает между романом Рэя Брэдбери «Надвигается беда» и потрясшим всю Европу в 1927 году романом Германа Гессе «Степной волк». Оба произведения подчеркнуто аллегоричны; для обоих характерна притчево-иносказательная манера философско-художественного обобщения; в обоих материи общечеловеческого свойства предстают в гриме и обличьях культурных – или псевдокультурных – феноменов. Есть, однако, и принципиальное различие: если в «магический театр», грезящийся горячечному воображению «alter ego» Германа Гессе – Гарри Галлера, вход открыт лишь «сумасшедшим» – т. е. отмеченным печатью трагической избранности, то «театр-пандемониум» Дж. К. Кугера и Г. М. Дарка, раскинувший свои шатры в Грин-Тауне, штат Иллинойс, в последнюю неделю октября, в канун чтимого американскими провинциалами любых возрастов и сословий Дня всех святых, открыт всем, кто только пожелает. Немаловажная в глазах Г. Гессе установка на «элитарную» читательскую аудиторию (на тех «немногих счастливцев», которым еще Стендаль посвящал свою «Пармскую обитель») и здесь, по сути, неприемлема для Рэя Брэдбери.

И неудивительно: повествуя о зеркальных лабиринтах, каруселях с калиопом, пыльных ведьмах, крушителях, скелетах и карликах – всей этой нечисти и нежити, воплощающей собой выморочное подобие бытия, писатель ведет речь об опасностях, угрожающих каждому, и прежде всего – простым, неискушенным в словесных выкрутасах и приемах изощренного иллюзионизма людям. А тотальная угроза – такая как фашизм, нацизм, маккартизм и им подобные – обязывает и к доступности языка предостережения. К общепонятности сигнала тревоги.

В романе, вся символика которого строится на разного рода «оптических эффектах» (чаще всего – эффекте удвоения), многозначность начинается уже с заглавия – строки из шекспировского «Макбета», констатирующей предощущение Зла. И, что немаловажно, предостережение это исходит из уст Ведьмы – опять же носительницы Зла.

Иными словами, зло реально – и в то же время иллюзорно. Оно существует – и в то же время не существует. Как все эти кугеры и дарки, синьоры гильотини и пьющие лаву, способные без остатка преобразить свою жертву, заманив ее в капкан собственного луна-парка, но не способные вынести зрелища искренней человеческой улыбки и распадающиеся на тысячи осколков, едва раздастся жизнерадостный человеческий смех. В этой мнимости – слабость и сила Мрачного Карнавала. Ведь, как отмечает «двойник» автора Чарльз Хэллуэй, «Карнавал прекрасно знает, что именно... Ничто пугает нас куда больше, чем Нечто. С Нечто еще можно бороться, а вот как бороться с Ничто?» [3]. С этим Ничто и приходится бороться четырнадцатилетним Вилли Хэллуэю и Джиму Найтшеду вместе с отцом первого, противопоставляющим темным чарам и предательским трюкам оружие бескомпромиссной решимости и вооруженного книжной мудростью ясного разума. Это – человек с эрудицией ученого и философа.

Еще в начале романа читателя настораживает встреча с прохожим с не совсем обычной профессией – Продавец Громоотводов; и это дает ему чувство того, что на сей раз его приглашают принять участие в чем-то таком, где возможно все.

При чтении романа у читателя нарастает некая безотчетная уверенность в том, что в конечном счете Добро должно восторжествовать над Злом (что восходит к многовековым фольклорным жанрам – сказке, былине, поговорке). Так оно и происходит. Выстраивается следующая фабульная «модель» романа: наступление и временный перевес Зла, требующий активного противостояния со стороны носителей Света и Добра; решающий поединок с вероятной гибелью антагониста зловещего «князя тьмы» – Чарльза Хэллуэя; и, наконец, окончательное поражение Зла. Эстетика чудесного, фольклорная в своей основе, и гротеск – фундамент, на котором строится здание готической прозы и научно-фантастической литературы. Современная готика претерпевает существенные изменения: герои романа Брэдбери «Надвигается беда» («Что-то страшное грядет», «Чую, что зло грядет») (Something Wicked This Way Comes, 1962), повести «Осеннее дерево» (The Halloween Tree, 1972) и ряда новелл – современные американцы, живущие в провинциальных городках Среднего Запада. Противостояние героев сверхъестественным силам (Рок, Дьявол) – обязательное условие готики – определяет конфликт названных произведений. Карнавал, чудесные превращения, ведьмы, мотив двойника, циклическая модель времени – таковы заимствования Брэдбери из арсенала готической прозы.

**Библиографические ссылки**

1. *Брэдбери Р.* Вино из одуванчиков: повесть: [Текст] / Рэй Брэдбери ; пер. с англ. Э. Кабалевской. – СПб. : Азбука – Классика, 2003. – 416 с.

2. *Брэдбери Р.* О скитаньях вечных и о Земле: [Текст] / пер. с англ. – М : Правда, 1987. – 656 с.

3. *Брэдбери Р.* Тени грядущего зла / Рэй Брэдбери ; сост. Жданов В. ; пер. с англ. Э. Кабалевской. – СПб. : Северо-Запад, 1992. – 608 с.

4. *Кузмищева Н. М.* Литературное произведение: Коммуникативный аспект: [Текст] / Н. М. Кузмищева // ИГЛУ. Вестник. Сер. Литература. Вып. 6 –Иркутск : Изд-во ИГЛУ, 2004. – с. 96–104.

5. *Писатели нашего детства.* 100 имен: Биограф. Словарь: в 3 ч. Ч. 1.: [Текст] / [Ред. И. Я. Линкова]. – М. : Либерия, 1998. – 432 с.

6. *Ромащенко Е. В.* Тема детства в научной фантастике (Р. Брэдбери, К. Булычев, В. Крапивин, С. Лукьяненко): [Текст] / Е. В. Ромащенко // Круг детского чтения сегодня: герои, сюжеты, поэтика: материалы региональной научной конференции / Под ред. д-ра филол. н-к, проф. Л. И. Бронской. – Ставрополь : Ставроп. кн. изд-во, 2005. – Вып. I. – 220 с.

7. *Чернышева Т. А.* Природа фантастики: [Текст] / Т. А. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1984. – 332 с.

8. *Юнг К. Г.* Подход к бессознательному / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Человек и его символы. – СПб. : Б. С. К., 1996. – С. 16–113.

9. *Johnson W. L.* Ray Bradbury: [Text] / W. L. Johnson. – N. Y. : N-Y P. Press, 1980. – 174 p.

*Надійшла до редколегії 22.04.2010*

УДК 82-91

**В. А. Гусев, Г. С. Клюйко**

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара*

## КАЧЕСТВЕННАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

**Аналізується художня своєрідність якісної белетристики як специфічного рівня популярної літератури.**

*Ключові слова:* мідл-література, масова література, формульність, сюжетність, експериментальність.

**Анализируется художественное своеобразие качественной беллетристики как специфического уровня популярной литературы.**

*Ключевые слова:* миддл-литература, массовая литература, формульность, сюжетность, экспериментальность.

**The problematics and the artistic originality of the qualitative fiction as a specific level of popular literature is observed.**

*Key words:* middle-literature, pulp literature, formulae genres, suspense composition, experiments.

Массовая культура во многом сформировала и продолжает формировать современного человека: эстрада, масс-медиа, политическая пропаганда, спорт как зрелище и разные другие ее продукты своей вездесущностью не оставляют шанса на независимость даже самому принципиальному эстету. В связи с этим возможности масскульта всегда, а особенно в постиндустриальную эпоху, привлекали внимание культурологов и богословов, политиков и психологов, филологов и социологов. Несмотря на это, как отмечает М. Черняк, «Практически не выработан язык, пригодный для адекватного описания современной массовой литературы» [12, с. 8]. Цель данной статьи – проследить пересечения и расхождения понятий «массовая» «низкая», «пара-», «потребительская», «формульная», «коммерческая» и «миддл»-литература. Кроме того, небезынтересным нам кажется выявить тенденцию в современной изящной и не слишком словесности, которая позволит наметить перспективы ее развития.

А. М. Зверев в статье «Что такое «массовая литература»?» [4] выделил такие ее черты: тенденция к унификации восприятия, ориентация на стереотипы, узна-

©В. А. Гусев, Г. С. Клюйко, 2010

ваемость персонажей, ярко выраженная занимательность, ориентация на чувства, плодовитость и восприятие аспектов идеологии. Об ориентации на чувства в книге «Дегуманизация искусства» говорит и Х. Ортега-и-Гассет: «Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства, последнее всегда было реалистическим», ориентированным на чувства – «слишком человеческое». [8, с. 223]. Три первых признака, перечисленных Зверевым (тенденция к унификации восприятия, ориентация на стереотипы и узнаваемость персонажей), можно объединить понятием «формульность», предложенным Джоном Кавелти в книге «Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура». Он понимает формулу как «структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений» [5, с. 36] и говорит о таких ее видах как приключение, любовная история, тайна, мелодрама, чуждые существа и состояния. Для каждой формульной разновидности характерны типичные герои, например, в сентиментальном романе мы, скорее всего, встретим невинную девушку, безнравственных злодеев, добрых покровителей, жестокую мачеху и благородного дикаря. Согласно Кавелти, к качественной массовой литературе, а точнее, как определяет ее сам исследователь, – к «пограничной», можно отнести те произведения, в которых формула трансформируется. Однако такая трансформация издателями не приветствуется, поскольку обманывает ожидания читателя, что может привести к коммерческому провалу.

Мария Черняк также обращает внимание на господство канонов, определяемых ею как «формально-содержательные модели прозаических произведений, которые построены по определенной сюжетной схеме и обладают общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев. Содержательно-композиционные стереотипы и эстетические шаблоны лежат в основе всех жанрово тематических разновидностей массовой литературы...» [12, с. 15]. Традиционно выделяемые формульные жанры – розовый роман (ромэнс), приключенческий роман, эротический (порнографический) роман, детектив, боевик, фэнтези, фантастика. Все эти жанры, за исключением фэнтези, сформировались к началу XX века, хотя отдельные элементы каждого из них давно существовали в литературе и фольклоре: розовый и приключенческий романы имеют много общего с куртуазной литературой, эротический (порнографический) роман вырастает как из эротических новелл Возрождения, так и из фольклора («Русские заветные сказки»); предтечей современных боевиков стали вестерны, появившиеся в XIX веке в США. Научная фантастика развивается одновременно с научно-техническим прогрессом, хотя элементы фантастики были и до этого распространены в фольклоре, искусстве, социальной утопии; жанр фэнтези выделился из фантастики уже в XX веке, хотя волшебная сказка, конечно же, не стала литературной новостью. Основоположником детектива принято считать Э. По («Убийство на улице Морг» (1841) и другие новеллы). Классические произведения детективной литературы описывают раскрытие преступлений логическим методом (А. К. Дойл, Г. К. Честертон, Э. Габорио, А. Кристи, Р. Стаут). Дальнейшее развитие жанра связано с появлением в детективной литературе социально-психологических мотивов (Ж. Сименон, Мацумото Сэйте), с возникновением разновидностей детективной литературы: салонный, житийно-монархический, патриотический, крутой, иронический, ретродетектив – очевидно, что можно и вспомнить, и тем более придумать еще пару десятков таких дефиниций. В силу исключительной роли причинно-следственной связи в детективах, тут очевидно влияние реалистической традиции.

Не все исследователи усматривают в использовании формул низкокачественность и примитивизацию литературы, Б. Дубин, например, утверждает, что «<...> в детективе едва ли не раньше, чем в «серьезном» романе, была выявлена и разы-

грана проблема фиктивности персонажей, подорвана линейность повествования, обнажен авторский «договор» с читателем и дезавуирована фигура читателя в тексте и проч. В этом смысле «массовая» словесность уже как отрасль литературной промышленности, с одной стороны, повторяет траекторию «высокой», а с другой – служит для «серьезной» литературы формой (или механизмом), с помощью которой та как бы выводит наружу, воплощает в нечто внешнее и этим преодолевает собственные страхи, нарастающие внутренние проблемы и конфликты. Они соответственно маркируются как недостойные, плохие, и тем самым достигается возможность с ними справиться» [2, с. 15]. Следовательно, использование формульного жанра само по себе не означает художественной ущербности оформившегося в его рамках произведения.

Очевидно, что использовать критерий художественности при определении, к какой литературе – элитарной или массовой – принадлежит то или иное произведение, сложно: литература развивается, что отражается на критериях художественности, которая «не является постоянной величиной: в результате любого перемещения во времени, пространстве или от одного типа социальной среды к другому изменяется...» [6, с. 8]. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что массовая литература включает в себя широкий спектр произведений, разных по своему художественному достоинству. В связи с этим перед исследователями возникает необходимость дифференцировать слишком обширное и разнокачественное поле популярной литературы, выделив «миддл»-уровень для так называемой беллетристики. Согласно Марии Черняк, «в современной теории литературы понятия беллетристики и массовой литературы рассматриваются как близкие, но всё же не тождественные», беллетристика, «будучи литературой второго ряда, принципиально отличается от литературного «низа», представляет собой «срединное» поле литературы» [13, с. 140]. Как считает исследователь, в произведениях, относящихся к этому срединному полю, затрагиваются темы и проблемы, характерные для классической литературы, такие как любовь, предательство, поиски смысла жизни, однако «если классическая литература открывает читателю новое, то беллетристика, как правило, подтверждает известное и осмысленное, удостоверяя тем самым достаточность культурного опыта и читательских навыков» [13, с. 140].

Ряд критиков (С. Чупринин, Г. Циплаков, И. Роднянская) также выделяют уровень «миддл-литературы», обращая внимание на особенности её рецепции. Читатели этой литературы – офисные интеллектуалы – не приемлют упрощённого толкования мира, им необходимо «чтиво, одновременно сложное по составу идей и вместе с тем увлекательное и доступное по стилистике» [11, с. 189]. Представители этого направления не стремятся выразить художественные озарения, обращённые к вечности, и решают прежде всего коммуникативные задачи, «когда ценятся не столько философская глубина и многослойность художественных смыслов, сколько собственно сообщение и остроумие, сюжетная и композиционная изобретательность, проявленные автором при передаче этого сообщения» [14, с. 155]. Тексты такого рода должны легко восприниматься, поэтому создатели миддл-литературы отказываются от «так называемого языка художественной литературы (с его установкой на стилистическую изощрённость и опознаваемую авторскую идентичность)...» [14, с. 155]. Задача, конечно, не из простых – найти золотую середину и сочетать некую содержательную глубину с ясной, чёткой, простой формой, не предполагающей интерпретационных ухищрений. Такая «миддл-литература», несомненно, существует, хотя говорить о широкомасштабном течении – мейнстриме – всё же преждевременно. Речь скорее может идти о тенденции к созданию доступной, увлекательной и в то же время качественной прозы, к стиранию резко очерченной границы между высокой и популярной литературой. Это своего рода возврат к классической традиции, если согласиться с У. Эко, ко-

торый утверждает: «... несмотря на оригинальные решения и временные нарушения правил предугадывания, «классическое» искусство, по существу, стремится утвердить принятые структуры обыденного восприятия, противостоя установленным законам избыточности только для того, чтобы вновь утвердить их, пусть даже каким-то оригинальным образом. Современное же искусство, напротив, считает главной задачей сознательное нарушение законов вероятности, управляющих обыденной речью, и для этого оно ввергает в кризис традиционные предпосылки в тот самый момент, когда пользуется ими, чтобы исказить» [15, с. 182].

К качественной беллетристике относят творчество самых разнообразных писателей – В. Пелевина, Б. Акунина, Е. Гришковца, Л. Улицкой, А. Геласимова, М. Веллера, Д. Липскерова, Вл. Сорокина, Кати Метелицы, О. Зайончковского, Д. Быкова, К. Букши, В. Козлова, А. Ревазова, А. Гарроса и многих других. К «миддл-литературе» можно отнести и творчество популярного французского писателя Мишеля Уэльбека. Его роман «Платформа» привлёк внимание и украинских читателей, причем на прилавках магазинов можно найти его книги как в переводе на русский, так и на украинский язык. Перевод на украинский язык произведения М. Уэльбека – явление значительное, несмотря даже на не очень качественную работу Р. В. Мардера для харьковского издательства «Фолио». Большой процент русизмов, грамматических ошибок и стилистических несоответствий делают перевод несовершенным, но это никак не помешало популярности этого романа. Чем же она обусловлена?

Вероятно, отечественного читателя привлекает тот поиск смысла бытия, в который включены герои романа Уэльбека. Если перевести поставленные им проблемы в контекст нашей литературной традиции, то выглядеть они будут следующим образом: что делать, когда все есть, а счастья нет? И, более того, нет не только счастья, но и смысла жизни. Отечественному читателю, не разбалованному материальным благополучием, впору воскликнуть: нам бы их проблемы! Но не все так просто. Персонажи романа Уэльбека вовсе не бесятся с жиру, а ведут вполне добропорядочный, трудовой образ жизни – трудятся в министерстве и на поприще туристического бизнеса. Однако в глубине души они сознают, что их жизнь лишена смысла. Эта догадка яркой вспышкой вдруг пронизывает их сознание. И в этом нет ничего специфически западного. Просто восточные славяне склонны в подобных ситуациях всё списывать на извечные материальные трудности или гасить внезапное озарение водкой, а вот французы отдают предпочтение сексу. Секс как протест против серой повседневности, секс как метод преодоления одиночества, секс как способ доказать себе и окружающим, что жизнь имеет определенный смысл. Герои Уэльбека стараются создать модель общества абсолютной свободы и гармонии. И прежде всего – сексуальной свободы и сексуальной гармонии. Однако этой утопии, как и многим другим, не суждено было осуществиться. От первоначального энтузиазма осталась лишь потускневшая обёртка эзотерических практик, за которыми прячется естественное желание их участников найти себе сексуального партнера. Отчего же попытка утвердить какую-либо универсальную идею в современном западном обществе непременно терпит неудачу, а герой «Платформы» обречен на одиночество? Уэльбек не дает ответа на этот вопрос. Похоже, он видит в этом какой-то объективный закон природы, которая действует независимо от воли людей.

В сущности, в идеях, которые утверждаются в романе Уэльбека, нет ничего нового. Однако они интересны как своеобразная реакция на главную идею французских экзистенциалистов, в частности Альбера Камю, который считал, что жизнь заслуживает того, чтобы быть прожитой, несмотря на свою абсурдность. И выходит, что эта старая идея французского экзистенциализма оказалась близкой современному читателю. Хотя, конечно же, и скандальная популярность Уэльбека содействовала тому, что его романы появились на прилавках украинских книжных магазинов.

И всё же, в отличие от сугубо коммерческой литературы, «миддл-литература» не поверхностна, она рассчитана на самостоятельно мыслящего читателя, которому и адресована. Именно появление беллетристики ознаменовало смягчение противопоставленности массовой и элитарной литератур, как и противопоставленности читателей, проиллюстрировало «явное сближение «крайних групп», чьи вкусы в культуре, навыки культурного потребления прежде отчетливо противостояли друг другу» [3, с. 333]. Как заметила М. Домбровская, «Сьогодні вже слід визнати неприйнятними такі його [масскульта] визначення як «антикультура», «сурогат мистецтва», «засіб психічної компенсації», «масова ідеологічна пропаганда», «поп-культура» та інші: вони розкривають ті чи інші ознаки явища, проте не його сутність» [1, с. 54]. Доминирующее литературное течение, постмодернизм, сознательно стремится сочетать в себе элементы массовой и элитарной литератур; по Борису Парамонову, например, «постмодернизм – это ирония искушенного человека. Он не отрицает «высокого», он только понял смысл и необходимость (дополнительность, комплементарность) «низкого» – собственную необходимость: в качестве эмпирически-конкретного субъекта, протягивающего руку агностику и при этом не прикрывающегося фиговым листком» [9, с. 19]. Как отмечает В. Пригодич, «в новом столетии начинает «проклевываться» новая литературная тенденция: в одном и том же литературном произведении уживаются высокое и низкое, сакральное и профанное, интеллектуальное и площадное, ученый такт и полицейская хроника. Возникает некий новый жанр: КНИГА для ВСЕХ» [10]. Беллетристика, о которой идёт речь, находится в середине ценностной иерархии, становясь «мэйнстримом» современного литературного течения, она обладает чертами как нижнего, так и верхнего соседа, и публику свою она делит так же, формируя читательский «средний класс».

Японский исследователь русской литературы Мицуеси Нумано высказывает предположение, что «в XXI веке нами будет утрачена способность делить литературу на массовую и «чистую», и мы будем читать просто романы» [7, с. 246]. Такая точка зрения, как мы убедились, вполне обоснованна и даёт основания предположить, что опасения Хосе Ортеги-и-Гассета относительно будущего элитарной культуры не были слишком преувеличенными, и в ближайшем будущем иерархическое деление художественной литературы вновь может стать неактуальным.

**Библиографические ссылки**

1. *Домбровська М.* Дефініції «масової культури» / М. Домбровська // Слово і час. – 2005. – № 11. – С. 54–65.

2. *Дубин Б.* Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы / Б. Дубин // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 6–23.

3. *Дубин Б.* Российская интеллигенция между классикой и массовой культурой / Б. Дубин. – Слово – письмо – литература. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – С. 329–342.

4. *Зверев А.* Что такое «массовая литература»? / А. Зверев // Лики массовой литературы США. – М. : Наука, 1991. – С. 3–37.

5. *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти ; пер. с англ. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.

6. *Мельников Н. Г.* Массовая литература / Н. Г. Мельников // Русская словесность. – 1998. – № 5. – С. 6–12.

7. *Нумано М.* Слияние художественной и массовой литературы / М. Нумано // Иностр. лит.-ра. – 2002. – № 8. – С. 245–248.

8. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. А. М. Гелескула. – М. : Изд-во «АСТ», 2001. – С. 209–269.

9. *Парамонов Б.* Конец стиля / Б. Парамонов. – СПб. : Алетейя; М. : Аграф, 1999. – 464 с.

10. *Пригодич В.* «Имеющий уши да слышит…» или год да Винчи: [Электронный ресурс] / В. Пригодич. – Заголовок с экрана. – Режим доступа: http://denbraun.alfaspace.net/ctatiaprigodich.htm.

11. *Циплаков Г.* При чём тут маркетинг? / Г. Циплаков // Знамя. – 2006. – № 4. – С. 183–196.

11. *Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк. – СПб. : Изд-во: РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.

12. *Черняк М. А.* Массовая литература XX века: учеб. пособие / М. А. Черняк. – М. : Флинта: Наука, 2007. – 432 с.

13. *Чупринин С.* Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 147–159.

14. *Эко У.* Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. А. Шурбелева. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.

*Надійшла до редколегії 21.04.2010*

УДК 821.111(73) «19»-311.4.09

**І. М. Гольтер**

*Дніпродзержинський державний технічний університет*

## ВЗАЄМОДІЯ ЕЛЕМЕНТІВ МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У РОМАНІ Дж. Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ»

**Аналізується взаємодія елементів масового й елітарного у романі Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житі», розглядається, які саме риси масової та елітарної літератури притаманні роману.**

*Ключові слова:* літературна традиція, масова література, масова культура, елітарна культура, мультикультуралізм.

**Анализируется взаимодействие элементов массового и элитарного в романе Дж. Д. Селинджера «Над пропастью во ржи», рассматривается, какие именно черты массовой и элитарной литературы присущи роману, как они взаимосвязаны.**

*Ключевые слова:* литературная традиция, массовая литература, массовая культура, элитарная культура, мультикультурализм.

**The article deals with the research of mass and elite literature elements interaction in the novel by J. D. Salinger «The Catcher in the Rye»; the author analyzes what lines of the mass and elite literature are inherent in the novel and how they interconnect in the novel.**

*Keywords:* literary tradition, popular literature, mass culture, elite culture, multiculturalism.

Звичайно, значення літературних творів у культурному становленні людини давно і добре відоме та неодноразово підкреслювалось багатьма видатними діячами науки та культури. Так, на думку вітчизняної дослідниці В. Медведєвої, через нівеляцію літератури як духовного продукту відбувається нівеляція основоположних традицій духовності [9, с. 13–14]. Особливо актуально це для літературної ситуації сьогодення. Отже, розуміння і серйозна оцінка такого літературного і культурного явища як творчість Дж. Д. Селінджера неможлива без аналізу найбільш значущих трансформацій у сфері соціального і гуманітарного знання, яке сприяє ініціації процесу нових художніх форм і тенденцій у культурі і літературі XX століття, адже саме воно докорінно змінило художній простір, для якого характерним став пошук нових оповідних стратегій і засобів зображувальності. Мета даного дослідження – розглянути взаємодію масового й елітарного у відомому романі Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житі».

Актуальність дослідження зумовлена, насамперед, недостатньою вивченістю цього аспекту відомого твору. При величезній кількості робіт, присвячених Селінджеру, як в американському, так і в російському та українському літературознавстві, очевидним залишається той факт, що питання поетики Селінджера виявляються висвітленими лише частково. На сьогодні немає спеціальних праць, присвячених вищезазначеному аспекту творчості Селінджера.

©І. М. Гольтер, 2010

Роман «Над прірвою у житі» став феноменом світової літератури середини XX століття, одним із ключових творів для розуміння тієї моральної та духовної ситуації, яка склалася в Америці наприкінці сорокових – початку п'ятдесятих років, і став знаковим для молоді кількох поколінь не тільки у США, а й у Європі, відігравши значну роль у формуванні духовного світу підлітків. Одним з пояснень того феномену, що роман викликав такий інтерес і набув такої популярності, є те, що він поєднує в собі риси як елітарної [1], так і масової літератури, яка ще тільки починала народжуватися в Америці. Тому, на нашу думку, досліджуючи роман як знак культури, цілком слушно вести мову про взаємодію у ньому масового й елітарного.

Дослідники художньої культури XX ст. [5; 15; 19] розглядають це століття як особливий, унікальний період історії людства, у якому «художньо-поза-художня культура-антикультура є химерною (чудернацькою) сумішшю, мозаїкою зі все ще яскравих кубиків смальти культури і незліченних виробок і покидьків новітньої цивілізації» [6, с. 345–346].

Для соціокультурної ситуації того часу були характерні, за словами Т. Н. Денисової, «переплетіння, перехрестя, паралелізм, співіснування, постійний діалог різних часових, філософських, естетичних традицій і тенденцій... У центрі цього складного процесу опинилася людина, яка панує над природою, є творцем і маніпулятором науково-технічних революцій, яка в масі своїй спромоглася задовольнити власні споживацькі проблеми. Мова йде про людину, що осмислює трагічність свого статусу істоти, виокремленої з природи, приреченої на відчуження, алієнацію, судомні пошуки нової єдності з універсумом, котрі ще не завершені, не легітимізовані як новий канон» [2, с. 10].

Означеній проблемі присвячені дослідження ряду науковців. Плідними для нас стали праці Б. М. Беспалова, В. Медведєвої, О. Пахловської, Л. Т. Петрової, М. М. Скатова, В. Ю. Троїцького, Є. І. Франчука, які розглядають різні аспекти зазначеної проблеми: характер впливу масової літератури на суспільні уявлення, дослідження проблематики літературних смаків, розуміння літератури як утілення і відображення духу епохи, підхід до масової літератури як до втілення «колективної свідомості» [ 1; 9; 11 ; 13; 17 ; 18; 20].

Творчість людини ніколи не буває результатом дії тільки внутрішніх або тільки зовнішніх культурних факторів. Це завжди взаємодія внутрішнього і особистісного світу культури та зовнішнього соціокультурного поля, коли відбувається трансформація зовнішніх соціокультурних факторів у внутрішні особистісні. Повною мірою все сказане стосується і Селінджера, який одним з перших уловив зміни, що відбувалися в настроях американської молоді, і зумів щиро і чесно про них розповісти. Як письменник, що отримав репутацію відображувача духу часу, він не міг не показати у своїй творчості основні соціально-економічні процеси середини XX століття, час, обличчя якого, на думку Н. Полішко, «характеризують такі домінантні риси як гостре відчуття антигуманності сучасного життя, прихований песимізм та очікування близького апокаліпсису, а також постійне відчуття самотності, яке разом з тим міцно пов'язане з ідеєю «громадського співіснування» і співпричетності своєму часу та історико-культурному буттю сучасної епохи» [14, с. 32]. Естетичні характеристики романів Селінджера продемонстрували згадані риси інтелектуального сприйняття світу, які стали характеризувати

[1] Під елітарною, згідно з Енциклопедичним словником культури XX століття, ми розуміємо літературу, твори якої вирізняються інтелектуальною та естетичною ускладненістю, наявністю багатого підтексту та зашифрованої образності, у яких суттєву роль часто відіграють літературний і культурний контексти, а також твори класичні, що відрізняються високою якістю та є зразковими для багатьох поколінь читачів. Ці твори потребують активного, освіченого і розвиненого читача, який би у процесі знайомства з твором залучався до співавторства.

новітню культуру США та Західної Європи. Постмодернізм, вийшовши на перший план, і трансформаційний статус масової культури, разом з мультикультуралізмом, були, як вважають багато українських та зарубіжних учених (Я. Засурський, Д. Затонський, Т. Денисова, Н. Висоцька, Ю. Стулов), головними стрижневими «важелями», які визначили обличчя соціокультурного простору другої половини XX століття. Саме ці важелі стали тим форматуючим соціально-естетичним контекстом, у якому розвивалася творчість Селінджера.

Виникає питання: а що, власне, розуміти під масовою культурою і літературою, що таке література елітарна і як вони співвідносяться? Адже без чіткого усвідомлення цього важко говорити про їх прикмети у романі. Як вважають сучасні дослідники, висока література, так само, як і масова, «змінні величини літературної системи. Їх не можна звести до певної незмінної єдності (у тому випадку, якщо розуміти їх як означення ціннісного літературного «верху» і «низу» [10, с. 179].

Щодо масової літератури існує кілька точок зору. Так, відомий російський теоретик літератури В. Халізєв в оцінці феномену масової літератури використовує ціннісно-ієрархічний підхід, дотримуючись думки, що масова література «обслуговує читача, чиї розуміння про життєві цінності, про добро і зло вичерпуються примітивними стереотипами, тяжіють до загальноприйнятих стандартів» [21, с. 127–128]. Проте таке ставлення до масової літератури здається нам досить однобоким, адже саме масова література протягом уже п'яти десятиріч відіграє у суспільно-естетичній характеристиці епохи провідну роль. На нашу думку, не можна не враховувати точку зору ще одного російського літературознавця – С. Зенкіна, який розглядає масову культуру як універсальний феномен XX століття, що віддзеркалює процеси постійної взаємодії, переосмислення і перекодування різних культурних кодів, які безперервно виникають і існують у сучасному культурному просторі [3, с. 156–157].

Взагалі, у співвідношенні масове / елітарне творчість Селінджера посідає унікальне місце. Елітарній (класичній) літературі притаманні такі риси як чіткий і добре продуманий оригінальний сюжет, філософічність, масштабність та певна «позачасовість» проблем, які порушуються, бездоганна літературна мова з великою кількістю авторських мовних засобів (метафори, епітети, порівняння, неологізми тощо), складний, іноді прихований «другий план», велика кількість алюзій та ремінісценцій. Все це ми бачимо у романі «Над прірвою у житі».

Водночас приголомшливий успіх у масової читацької аудиторії, авторитет «культового автора» і те, що майже одразу після появи роману почали з'являтися його численні наслідування, є очевидним доказом, що роман має всі прикмети й атрибути твору масової літератури, адже «різновидом текстів масової культури є культові тексти», стверджує В. Руднєв, котрий їх головною особливістю вважає настільки глибоке проникнення у масову свідомість, що вони здатні продукувати інтертексти в навколишню реальність [16, с. 224].

Крім вищезгаданої, відзначають такі риси масової літератури: вона популярна, тобто має комерційний попит; поширюється серед широких верств суспільства, впливає на світовідчування читачів; вона демонстративно тривіальна, тобто змістовно ґрунтується на поширенні певних стереотипів, важливих у системі ціннісних переваг та переконань суспільства у конкретно-історичний період; вона жорстко структурована, тобто організована відповідно до канонів, заснованих на найбільш успішних зразках-попередниках, мова у творі проста і невибагліва, хоча і не позбавлена «пишності», часто застосовуються просторічні слова, сленг, жаргонізми. І, як зазначає Ю. М. Лотман, «поняття масової літератури – поняття соціологічне… Воно стосується не стільки структури того чи іншого тексту, скільки

його соціального функціонування у загальній системі текстів, що складають дану культуру» [8, с. 384].

Спираючись на цей теоретичний фундамент, можна побачити, що роману притаманні деякі з цих особливостей. Зовнішній сюжет, хоча майже примітивно простий (мова йде про мандрівку підлітка, який повертається додому), але захоплюючий і цікавий, – отже, твір (знов-таки, на перший погляд) дуже легкий для розуміння; манера письма – динамічна, мова головного героя (мабуть, вперше в «серйозній» американській та й європейській літературі) далека від літературних канонів і являє собою зразок молодіжного сленгу того часу. Пригодницька лінія, зрозумілий і близький багатьом головний герой – саме такі хлопці, хоч їх було поки дуже небагато, почали у той час з'являтися в американських школах, коледжах та університетах, – його епатажна поведінка і зухвалість прикували увагу читача і зробили роман бестселером, який мав неабиякий комерційний успіх, що також є ознакою літератури масової.

Та статус бестселера ні в якому разі не говорить про низьку якість літератури, яка пропонується читачу. Багато у чому завдяки постмодернізму (який на початку 1950-х щойно починав зароджуватися ) «розмиваються межі» між високою і низькою / масовою літературою, до числа письменників-фаворитів потрапили Д. Апдайк, К. Воннегут, У. Еко та інші митці, чиї книги включені у світову літературну еліту і стали класичними. Роман «Над прірвою у житі» посідає серед них гідне місце.

Роман, незважаючи на показну простоту і невимушеність сюжету, досить складний для розуміння, адресований, саме завдяки наявності «підводної течії» (згадаємо «принцип айсберга Хемінгуея) і для підліткової, і для дорослої аудиторії. Автор робить твір зразком справді «високої» літератури, використовуючи певні символи, алюзії та ремінісценції і спираючись на досягнення і досвід попередників, складає свій власний міф про людину середини XX століття.

Історія розгортається у певній послідовності подій, які, зібрані разом, дають ключ для розуміння і героя, і поетики роману: футбольний матч у Пенсі, розмови зі старим учителем Спенсером, Стредлейтером, та Еклі, втеча з Пенсі і поїздка у нью-йоркському потязі, де герой зустрічається з матір'ю Ернеста Морроу, поселення у готелі «Едмонт», відвідання «бузкового залу», поїздка у таксі, бар Ерні, повернення в «Едмонт», спроба «зняти» проститутку, конфлікт із ліфтером, поїздка на Центральний вокзал, побачення з Саллі Хейс, відвідання кінотеатру «Радіосіті» та «Вікер-бару», таємне відвідання рідної домівки, зустріч із сестрою Фібі, візит до вчителя Антоліні, відвідини школи та історичного музею, фінальна зустріч із Фібі – карусель. Отже, зовнішній сюжет – це переміщення, здавалося б, безсистемні і хаотичні, головного героя. Проте сюжет реалізує один з архетипічних мотивів оповіді – мотив дороги. Події роману не висвітлюються як ті, що перебувають у певній заданій реальності. Вони пропущені через свідомість оповідача – головного героя. Початкова і фінальна частини твору фіксують цю особливість оповіді, фіксують і місце, яке стосується реальності – санаторій, де лікується головний герой. Селінджер називає це місце невизначено: «*the crumby place*», «I got pretty run down and had come out *here*» (Я ледве не віддав кінці і мене направили сюди», «кляте місце» [23, с. 27].

До того ж, роман має обрамлення або рамкову структуру: початок першої глави – остання 26-а глава. Обрамлена частина дуже лаконічна, але саме у ній відбуваються головні події, і ми бачимо іншого Голдена Колфілда, котрий приходить до примирення зі світом. Причому відбувається це не у сфері подій реальних, а у сфері рефлексії, коли герой аналізує свою розповідь у процесі оповіді «D. B. asked me what I thought about all this stuff I just finished *telling you about...* » (Д. Б. запитав мене, якої я думки про те, що трапилося, про те, що я вам розповів)

[23, с. 212]. Все це відбувається і у процесі метарефлексії, тобто осмислення героєм своєї власної розповіді і в цілому пізнання і прийняття світу таким, яким він є насправді. А тому ми не можемо не звернути увагу на мову роману. Особливістю мови Голдена і у цілому роману є те, що крізь свідомість героя пропущено багато мовних данностей, а також те, що оповідь Голдена тримається на поєднанні взаємовиключного: висока рефлексія, яка приводить героя до розуміння одвічних божественних істин, і водночас – неприйняття світу. Герой використовує знижену лексику, вульгаризми (ідея низу, низової культури).

Саме сфера мовлення вказує, що протягом усього роману оповідач залишається самим собою і водночас стає іншим: починає розуміти власні помилки. Мова героя насичена жаргонізмами «kind of scrap» – муть, « goddam autobiography» – клята автобіографія, «madman stuff» – «бісова хріновина». Російський дослідник Д. І. Петренко виділяє такі особливості селінджерівського стилю як «багатомовність, використання різнорідної лексики (літературної, жаргонної, просторічча тощо), згущення фарб, афектованість, репрезентативність, театральність», що змушує говорити про досить складну будову і мову твору [12, с. 85].

Тобто бачимо прикмети таких художніх напрямків XX століття як модернізм і навіть постмодернізм, що аж ніяк не можна віднести до особливостей літератури масової. До їх репрезентантів належать гранична емоційна напруженість, просторово-часова організація, пов'язана з динамікою, такі властивості тексту, які зумовлені його складчастістю, змішенням кодів, «мов». Про вплив модерну (і його предтечі – бароко) на Селінджера згадує А. В. Чичерін у роботі «Ритм образа» [22, с. 160]. І якщо розглядати роман з цієї точки зору, можна побачити певні риси і у тематичному плані, і у плані текстової організації. Роман являє собою монолог, багатошарова організація якого створює «складчастість» тексту. У розповіді Голдена Колфілда можна виділити кілька шарів оповіді: зовнішній сюжет – розповідь про реальні події, що відбуваються протягом трьох днів; внутрішній сюжет – спогади Колфілда, шар вигаданих подій – міркування героя про власний похорон, про поранення у живіт, про тихе життя біля річки. Багатошаровість пов'язана з такою рисою модерну, як театральність («I hate the movies like poison, but I get a bang imitating them» (Ненавиджу кіно до печінок, проте дуже люблю зображувати акторів); прошарок рефлексії над подіями внутрішнього та зовнішнього сюжетів [23, с. 51].

Неіснуючі качки у замерзлому ставку, розбита платівка для Фібі, записка містера Антоніні, кільце на каруселі – важливі для розуміння ідейної цілісності твору елементи, які несуть у тексті роману підвищене змістове навантаження.

До роману включена тема гри, яка має у творі провідну роль. Саме на її основі формується головна антитеза: гра як збереження суспільних підвалин, правил брехливого суспільства – гра як прояв безпосередньої дитячості. Тема гри – одна з основних модернових рис роману. Селінджер стверджує, що життя за правилами – якнайбезглуздіший витвір людства, щось ілюзорне, хоча й тримається на матеріальних підвалинах. Саме тому Голден постійно немов ковзає по ілюзорній реальності, ніде не затримуючись надовго.

Процеси, які відбуваються у масовому суспільстві, викликали певні зрушення у масовій свідомості, що, в свою чергу, вплинуло на формування нового типу літературного героя. У статті «Масове суспільство і постмодерністська література» І. Хау висловлює думку, що людина масового суспільства «успішно адаптувалася до нових умов існування і тепер її героєм у літературі стала «тиха, витончена, освічена людина; не Дон Кіхот і не Фауст, а звичайна людина, що замислюється над власним життям, над стосунками у родині, з сусідами, друзями, колегами по роботі» [4, с. 468]. Ця характеристика цілком відповідає збірному образові героя-сучасника Колфілда: освічений, чутливий, іноді надто емоційний і ци-

нічний, який часто розчаровується і постійно обмірковує свій вихід у «великий світ», відчуває свою особисту відповідальність за стан сучасного світу і прагне гармонії з ним. Про проблему «вторинності» використовуваної масовою літературою художньої мови переконливо пише Н. Литвиненко: «Вивчення специфіки «повторення», «цитування», «клішування» та інших інтертекстуальних зв'язків на жанрово-поетичному рівні у межах традиційної опозиції «високої» і масової романістики актуальне для сучасної літературознавчої науки [7, с. 20].

Але масова культура, і, відповідно, масова література оперує як шаблонами і стандартами, доступними масовому обивателю, так і знахідками «високої» літератури. Селінджер бере за основу певні теми й образи літератури США, трансформує їх, збагачує новими значеннями і смислами, вміщує їх у рамки тих жанрів, які вважає популярними на той момент, «оснащує» свою розповідь візуальними образами і символами мас-медіа й у результаті отримує унікальний художній контсрукт, в якому завдяки індивідуальному стилю й майстерності письменника знайшли своє відображення більшість прикмет і образів літератури середини XX століття. Більше того, згідно з усіма законами масової літератури, роман залишив свій слід і в інших літературах, у тому числі в українській, російській (О. Гончар – «Бригантина», Л. Дереш – «Культ», В. Пелевин – «Поколение П.», В. Аксенов – «Звездный билет»), британській (роман М. Гейла «Незабаром тридцять»), тим самим стверджуючи, що масова література не тільки використовує форми й наробки «високої» літератури, а й тиражує їх далі.

Ще однією визначальною рисою культурного простору XX сторіччя, суттєвою для розуміння творчості Селінджера, якого ми небезпідставно вважаємо предтечею постмодернізму, є взаємини, що змінилися, між різними галузями соціально-гуманітарного знання. Постмодернізм як особливий спосіб ставлення до світу, який і виник саме у другій половині XX століття, розглядає текст як багатовимірний простір, що поєднує різні види письма, серед яких неможливо знайти вихідного. Художні образи у такому тексті є не стільки продуктом творчого мислення автора, скільки результатом занурення індивіда всередину культурної тканини. У романі ми зустрічаємося з описом фільмів, моди, іншими атрибутами маскультури. Ці тексти у творі з'являються у вигляді особливих культурних кодів, які читач повинен відтворити у своїй індивідуальній свідомості і дешифрувати.

Слід відзначити, що роман став символом не тільки молодіжної субкультури, а й цілого покоління у межах цілого суспільства. Це відбулося тому, що, вільно рухаючись по культурних, зокрема, літературних полях минулих років, користуючись почасти їх образами й оповідальним багатством, автор створює художній текст, здатний «прижитися» і в «іншій» літературі. Про це свідчить потужний відгук, який викликав роман у всіх літературах Західної та Східної Європи.

Підводячи підсумки, можемо сказати, що характерними прикметами світу Селінджера є багатовимірність, мовна та стилістична полівалентність. Цей специфічний дискурс в умовах мультикультуралізму літературного процесу США дав можливість письменнику створити новий текстовий формат, що синтезував найбільш яскраві явища цієї культури. У ньому віддзеркалилися актуальні проблеми свого часу, якими їх бачило молоде покоління.

Роман поєднує у собі риси як елітарної, так і масової літератури. Від елітарної він «успадкував» досить складну для розуміння, хоча й примітивну, на перший погляд, архітектоніку. Твір може вважатися «класичною» літературою і тому, що автор робить його багатоплановим, змістовним, порушує тут серйозні соціальні та моральні проблеми; роман містить символи, алюзії та ремінісценції; тут наявні риси провідних літературних стилів і течій XX століття – реалізму, літератури потоку свідомості, екзистенціалізму, постмодернізму тощо.

Щодо рис масової літератури – це зовні невибаглива пригодницька фабула, енергійна і водночас лаконічна манера письма, сленгова мова головного героя і його шокуючі манери та зізнання, які роблять роман популярним, а значить, касовим.

Симбіоз цих, здавалося б, несумісних рис у Селінджера гармонійний і виправданий. Саме ця оповідна манера є прийнятною для опису того нового явища і того нового покоління, з якими зіткнулося американське суспільство після Другої світової війни – покоління епохи становлення масової культури, коли американське духовне життя через нову розбудову світу і зміну ролі США у світовій історії переживало злам і кризу.

Як відзначають деякі дослідники, «американською літературою за кілька останніх десятиліть – з кінця 40-х до 90-х – було зроблене важливе відкриття: криза – одне з життєвих явищ, і його варто визнавати як факт і витримати, перш ніж удасться її перебороти» [15]. І одним з перших, завдяки кому це розуміння стало можливим, був Джером Девід Селінджер.

**Бібліографічні посилання**


1. *Беспалов В. М.* Чтение в современном мире / В. М. Беспалов // Науч. и техн. б-ки. – 1993. – № 3. – С. 64–67.

2. *Денисова Т. Н.* Історія американської літератури XX ст.: Навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / Т. Н. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – 318 с.

3. *Зенкин С. Массовая* культура – материал для художественного творчества: к проблеме текста в тексте / С. Зенкин // Популярная литература: опыт мифотворчества в Америке и России: Мат. V Фулбрайтовской гуманитар. летней шк. / [Под ред. Т. Венедиктовой]. – М. : МГУ, 2003. – С. 148–168.

4. *История зарубежной литературы* XX века: Учебник [Под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского]. – М. : ТК Велби, 2003. – 544 с.

5. *Культурология. XX век.* Энциклопедия: [в 2 т.]. Т.2. – СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 446 с.

6. *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая* культура XX века. [Под ред. В. Бычкова]. – М. : РОСПЭН, 2003. – 607 с.

7. *Литвиненко Н. А.* Массовая литература и феномен массового в литературе и культуре: некоторые аспекты / Н. А. Литвиненко // Вестн. ун-та Рос. акад. образов. –2002. – № 1 (15). – С. 4–33.

8. *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: [в 3 т.]. Т. 3. – Таллинн, 1992.

9. *Медведєва В.* Книга як символ культури і феномен ризику / В. Медведєва // Вісн. Кн. палати. – 1999. – № 1. – С. 13–14.

10. *Мельников Н. Г.* Массовая литература / Н. Г. Мельников // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособ. / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. / [Под ред. Л. В. Чернец]. – М. : Высшая школа : Изд. Центр «Академия», 1999. – С. 177–191.

11. *Пахловська О.* Чи можливий український бестселер? / О. Пахловська // Час. – 2000. – № 20. – С. 89.

12. *Петренко Д. И.* Язык оригинала – язык перевода в условиях эпистемологической ситуации, идеологизации и деидеологизации общества (на материале романа Дж. Д. Сэлинджера «The Catcher in the Rye» и его переводов на русский язык): дисс. …канд. филолог. наук / Д. И. Петренко. – Ставрополь, 2007. – 215 с.

13. *Петрова Л. Г.* Соціально-психологічні чинники сучасного читання / Л. Г. Петрова // Бібл. вісн. – 2003. – № 5. – С. 7.

14. *Полішко Н. Є.* Роман Дугласа Коупленда «Покоління Х» як відображення нових художніх тенденцій в американській літературі кінця XX століття: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Н. Є. Полішко – Дніпропетровськ, 2004. – 218 с.

15. *Пронин В. А.* Современный литературный процесс за рубежом / В. А. Пронин, С. П. Толкачев. – Режим доступу: http://www.hi-edu.ru/x-books/ xbook026/ 01/topics.htm

16. *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.

17. *Скатов Н. Н.* Погружение во тьму / Н. Н. Скатов // Литературная газета. – 2003. – № 7. – 19–25 февраля.

18. *Троицкий Ю. В.* Словесность в школе / Ю. В. Троицкий. – М. : Владос, 2000. – 432 с.

19. *Філософсько-антропологічні студії 2001:* Спецвипуск. – К. : Стилос. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2001. – 364 с.

20. *Франчук Е. І.* Українська книга і книжкова культура в національній культурі України / Е. І. Франчук // Наук. праці наук. б-ки України, 1999. – Вип. 2. – С. 155–172.

21. *Хализев В. Е.* Теория литературы. Учебник / В. Е. Хализев. – [2-е изд.]. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

22. *Чичерин А. В.* Ритм образа / А. В. Чичерин. – М. : Советский писатель, 1978. – 280 с.

23. *Salinger J. D.* The Catcher in the Rye / J. D. Salinger. – Moscow, 1968. – 246 с.

*Надійшла до редколегії 20.05.2010*

УДК 821.111

**Т. Г. Струкова**

*Воронежский государственный педагогический университет*

## ВРЕМЯ ПОСЛЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

**Розглядається проблема появи нових естетичних тенденцій у сучасній літературі, перехід від постмодерністської поетики до інших світоглядних та художніх принципів створення тексту.**

*Ключові слова:* постмодернізм, постпостмодернізм, «новий реалізм», повернення автора, художній синтез.

**Рассматривается проблема появления новых эстетических тенденций в современной литературе, переход от постмодернистской поэтики к иным мировоззренческим и художественным принципам создания текста.**

*Ключевые слова:* постмодернизм, постпостмодернизм, «новый реализм», возвращение автора, художественный синтез.

**The article touches upon the issue of the appearance of new aesthetic tendencies in modern literature, as well as the problem of passing from the postmodernistic poetics to another text creating principles.**

*Key words:* postmodernism, postpostmodernism, «new realism», the return of the author, artistic synthesis.

Проблема постмодернизма как мировоззренческого принципа, а в литературе – особой манеры письма – продолжает оставаться темой многих гуманитарных штудий. В последнее время изучение постмодернистских произведений включено в программу высшей школы. Постмодернизм настаивал на собственном первенстве среди других литературных направлений, но если говорить о круге постмодернистских текстов, то он не столь широк (к примеру, романы Д. Барнса, П. Акройда, У. Эко, Ф. Соллерса, М. Бютора, М. Турнье, Д. Барта, К. Воннегута, А. Битова и т. д.). Н. Т. Пахсарьян справедливо отмечает: «Внутренние противоречия самой теории постмодернизма еще более усиливают ощущение неорганичности, или, по крайней мере, неполноты определения художественных тенденций конца XX – начала XXI века как постмодернистских» [4] .

Расхождения постмодернистской теории и художественной практики вновь актуализировали вопрос о том, а столь ли абсолютным было доминирование постмодернизма в гуманитарной сфере цивилизации, культуры и литературы в том числе. Сложность ответа на этот вопрос заключается в том, что критерии оценки и критического осмысления того или иного произведения в эпоху «распространения гибридов» (Б. Латур), размывания аксиологических ценностей, поливалентности оценок и множественности интерпретаций неоднозначны. Уже в на-

© Т. Г. Струкова, 2010

чале 90-х годов XX века отмечалось, что постмодернизм не только мутирует (появляются термины постпостмодернизм, ультра-постмодернизм), но на смену ему идет нечто новое и пока еще не понятное. В 1997 году в университете Чикаго прошла конференция «После постмодернизма», в материалах которой были затронуты вопросы исчерпанности многих постулатов и художественных практик постмодернизма, и подспудно звучал вопрос: а что приходит на смену?

В 2006 году ИНИОН РАН опубликовал сборник научных трудов под столь же говорящим титулом «Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI веков)», что свидетельствует о понимании иного, чем прежде, состояния современной литературы. Начало нынешнего века обострило споры о том, а что есть современная литература? Постмодернизм не только претендовал на первенство среди других литературных направлений, но стремился к доминированию на гуманитарном олимпе, что нынче актуальным становится старый вопрос о традиции и новаторстве, классике и современной литературе.

И вновь, теперь уже в XXI веке, литературоведы попадают в нелегкую ситуацию выбора – а какой литературе отдать предпочтение в исследовании: той, что прошла отбор временем или той, что развивается прямо сейчас, но непонятен ее итог, сложны критерии отбора и оценки. И этот второй путь сложен и извилист, особенно в нынешнем веке, когда в литературе смешалось все – высокое и низкое, элитарное и массовое, эстетичное и неэстетичное, которое переходит планку маргинальности и претендует на превращение в искусство.

Вопрос о соотношении традиции и современности снова заставляет задуматься о том, а в чем суть человека XXI века, в чем его отличия от индивида XX столетия или таковых вовсе не имеется. Именно об этой проблеме размышляла В. Вулф в начале XX века, при этом она датировала момент появления нового человеческого характера, и, следовательно, задач литературы 1910 годом, тогда как Ролан Барт разглядел признаки качественных изменений даже не на рубеже XIX–XX веков, а в 1850 году. Р. Барт, отнеся момент возникновения нового типа человека и новых характерологических свойств литературы к середине XIX столетия, акцентирует идею Я. Бурхардта о поднадзорности нового старому.

С середины XX столетия осмысление целей литературы, объекта, субъекта, роли и позиции автора, проекта постмодернистской деконструкции, интерпретации мира как текста привели к тому, что постмодернистская литература и постмодернистская критика отстаивали собственную независимость от общественного контекста. Во главу угла постмодернистской литературы и литературоведения была поставлена бесконечная игровая феерия, которую читателю надлежало расшифровать, если он был вообще способен на подобный интеллектуальный труд. И эта игра превратилась в некий фетиш, вольно или невольно заслоняя, по словам Ц. Тодорова, «огромный вклад в познание человека, который внесли писатели в своих романах, стихах и пьесах» [7, с. 94].

Быстрый отклик на общественные изменения был заменен в постмодернизме переосмыслением предшествующих культурных ситуаций, будь-то средневековье У. Эко, библейские времена Д. Барнса или XIX век П. Акройда, которые были призваны, по замыслу авторов, отыскать в ушедшем времени аналогии для настоящего, результат которых известен и назидателен, а, следовательно, человечество может и должно воспользоваться этим опытом. Подобная опрокинутость в прошлое отражает постмодернистскую идею о том, что «все сказано», художественное поле для писателя сужается, все эксперименты уже проведены, а потому остается только эклектизм, стилизация, травестирование, ирония, пародия и пастиш.

Однако нынешний день опять подтверждает опасения многих философов, историков, писателей – современность вновь ускользает, даже само это понятие – современность – размыто, оно то расширяется до невозможности ее охвата, то

столь резко сужается, что порождает утрату предмета обсуждения. Во многом, как ни печально, постмодернизм вырождается в гладкую салонную эстетику, игру, при этом постмодернистскую игру можно называть как угодно, вплоть до игровой поэтики, но ее салонность от субституции поименования не меняется. И все это скользя – иронично, эрудированно и изящно – поверх реального драматизма и трагизма жизни, поверх классического вопроса о добре и зле, о Боге и дьяволе, о постижении истины, о духовной просветленности и современном жизненном ритме, который столь стремительно изменяется, что человек, будучи консервативной психологической субстанцией, теряет нравственные ориентиры и душевно-духовные константы. Именно поэтому в постмодернистской литературе есть персонажи и антигерои, а вот герой зачастую отсутствует.

Споры вокруг постмодернизма / модернизма / реализма особенно обострились на рубеже веков, мнения высказывались диаметрально противоположные – от утверждения Н. Анастасьева, что существует модернизм, а постмодернизм отсутствовал вовсе, до увлечения Д. В. Затонского постмодернизмом, который он видит практически везде [1]. Последняя точка зрения, впрочем, не расходится с утверждением У. Эко о том, что у каждой переломной эпохи есть собственный постмодернизм. В свою очередь, А. Мулярчик отмечает, что на фоне кажущегося доминирования постмодернизма многие западные писатели от реализма не отказывались, кроме этого, ученый настаивает на том, что «начиная с 60-х годов постмодернизм вымывается, слабеет» [2, с. 37]. В то же время существуют иные точки зрения, согласно которым постмодернизм не уходит с литературной сцены, а продолжает бесконечно модифицироваться.

Новый виток обсуждения постмодернизма раскручивается в самом начале XXI века. И вот здесь начинается самое интересное: даже такие маститые теоретики как Ихаб Хассан (известность ему принесла книга «Разъятие Орфея», 1971) признают, что постмодернистский проект себя исчерпал. В 70-х годах И. Хассан акцентировал, что писатель превращается в постмодерниста тогда, когда воспринимает окружающую реальность (мир, человека, историю, религию, социум и т. д.) как интертекст. Однако «случайности» (И. Хассан), которые должен был реализовать постмодернизм, никак не хотели укладываться в прокрустово ложе, они стали активно сопротивляться, а время неумолимо диктовало свои сюжеты, фабулы, коллизии, формы. Тот же Хассан в 2002 году в докладе «По ту сторону постмодернизма: в направлении эстетики правды» (название доклада весьма показательно!) обозначил свое новое видение современной эстетической реальности: «Мы больше не разделяем представлений об абсолютной, трансцендентальной или основополагающей Истине (каламбур намеренный). Но в повседневной жизни мы без особого труда различаем истину и ложь, безобидное лукавство и сумрачный обман. Нельзя делать вид, будто атрофия трансцендентальных истин дает право на самообман или оправдывает тенденциозность; истина – это не есть pravda» [9, p. 22] (В оригинале слово «pravda» написано латиницей. – Т. С.). И чуть дальше появляется, на первый взгляд, совершенно неожиданное для такого маститого теоретика-постмодерниста суждение: «Ключевой момент состоит в том, что литературный реализм, при всей своей возможной недостаточности, остается незаменимым; его критический заряд перетекает, или *даже насыщает, всю сферу эстетики*» [9, p. 25] (Курсив мой. – Т. С.). Все это свидетельствует о повороте крупнейшего теоретика постмодернизма к гуманистической ориентации литературы.

Но значительно ранее М. Готдинер говорил о необходимости формировать «культурный классицизм», который имеет определенные, устойчивые правила и который мог бы поддерживать художественную память. Нынешний период развития литературы требует, по М. Готдинеру, возврата утраченных постмодернизмом значений, что невозможно при бесконечной феерии интерпретаций. В последнее

время в различных национальных традициях появляются произведения, разные по форме и повествовательному модусу, но близкие друг другу по духу, что свидетельствует о прорастании новых тенденций в литературе. Коммуникативные возможности классического постмодернизма, нацеленные на игровой аспект, с трудом способны организовать публичный разговор о сейчас возникающих качествах человека, о резко изменившейся и продолжающей меняться среде его обитания, которая стала принимать вид рекламного, виртуального симулякра. По этому поводу М. Уэльбек в 2002 году писал: «Начисто отрицая понятие вечности, определяя самое себя как процесс непрестанного обновления, реклама стремится к подавлению субъекта, к превращению его в бесплотный, на глазах меняющийся фантом. И это формальное, поверхностное участие в жизни призвано заменить в человеке жажду бытия» [8, с. 54].

Современная проза, как западная, так и русская, усвоила достижения разных эстетических систем XX века, но писателей, пришедших в литературу на рубеже прошлого и нынешнего столетий, не устраивает ни элитарность модернизма, ни «заигравшийся постмодерн» [6, с. 226]. На фоне провозглашенного постмодернизмом эстетического доминирования неожиданным выглядит всплеск интереса к реалистической поэтике. Новый жизненный мир требует адекватного осознания, и с этой позиции мимесис реалистического искусства оказывается чрезвычайно привлекательным. Ранее И. Хассана П. Сметхёрст отмечал: «В реалистических романах миметическая функция, по-видимому, привязывает созданный хронотоп к подлинным историческим и географическим реалиям для того, чтобы представить модели или микрокосмы настоящей жизни» [10, p. 5] .

Недаром русские писатели в течение последних десяти лет обсуждают вопрос о «новом реализме»: они обращают внимание на необходимость терпеливого и последовательного взращивания духовности в человеке XXI века, акцентируют особую ответственность писателей за формирование гуманистической наполненности бытия. Поиски адекватного понятия, способного емко отрефлектировать новое состояние литературы, идут давно, предлагались такие термины как: экспериментальный реализм, неореализм, гиперреализм, неосентиментализм, трансентиментализм, классицизм и т. д. Поэтика «содержательной формы», которую в качестве главного принципа выдвинул постмодернизм, создает изысканную систему художественной рефлексии, и все же она оказалась не совсем способной на быструю реакцию по поводу современной человеческой жизни. П. Палиевский заметил: «Реализм художественный … преследовал определенную цель: дать человеку смысл прежде всего не в собственных идеях, не в собственных мыслях и переживаниях, не в заданных самим себе системах, а в реальности» [3, с. 44] (Курсив автора. – Т. С.).

Стоит отметить, что в западном романе рубежа XX–XXI веков обостряется интерес к жизни современника, прежде всего горожанина и молодого человека, усиливается социальный критицизм. В центр произведения вновь поставлен человек в данных ему обстоятельствах (заметим, нынешнего дня), повествование снова сосредоточивается на событии, действии, реальной жизни. При этом речь не идет ни о возврате к чистой фабуле, в произведении она может вообще отсутствовать, ни о реализме, романтизме, сентиментализме в классическом их понимании. Быстро меняющаяся реальность XXI века трансформирует художественный дискурс, в роман начинает возвращаться герой, лирический герой, повествователь, автор. В романе рубежа XX–XXI веков авторская рефлексия распространяется на условия существования личности не просто в урбанизированном, а в глобальном визуально-коммуникативном пространстве, которое подгоняется под единый стандарт. Темой многих романов рубежа XX– XXI веков становится потребительское общество во всех его ипостасях – материальных, физических, пси-

хологических, социальных, идеологических, политических. Л. В. Скворцов отмечает: «Став доминирующей ориентацией сознания, потребительская установка создает качественно новую тенденцию, доминанта которой – не создание общей цивилизационной гармонии, а рост потребления и индивидуализм» [5, с. 21].

В роман XXI века возвращается автор, причем его позиция значительно изменилась, он не наставник и не критик, он не воспитатель нового типа читателя. Автор не иронизирует по поводу бытия современного человека, а, напротив, с огромным сочувствием относится к индивидууму, его непростой жизни и необходимости приспособиться к вроде бы технологически комфортному, но психологически бесконечно одинокому миру, в котором он вынужден существовать, сохраняя и, что еще более сложно, развивая собственную личность. И что особенно важно, современный роман вновь возвращается к гуманистическому осмыслению места и роли человека в современном мире, он восстанавливает утраченные ценности и возвращается от игровой формы, от «поэтической формы» к художественному синтезу.

**Библиографические ссылки**

1. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста) / Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио – М. : ООО «Изд-во АСТ», 2000. – 256 с.

2. *Мулярчик А.* О чем говорил Джон Гарднер / А. Мулярчик // Новый реализм: за и против. Матер. писат. конф. и дискус. послед. лет. – М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2007. – С. 33–35.

3. *Палиевский П.* Ложь верхом на правде / П. Палиевский // Новый реализм: за и против. Матер. писат. конф. и дискус. послед. лет. – М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2007.

4. *Пахсарьян Н. Т.* Теория постмодернизма и современный французский роман / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа: http: // www.focusing.org/apm.htm

5. *Скворцов Л. В.* Феномен постмодернизма как парадокс истины бытия / Л. В. Скворцов // Человек : Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник – 2006. Постмодернизм. Парадоксы бытия. – М. : ИНИОН РАН, 2006. – С. 10–42.

6. *Тлостанова М. В.* От постмодернизма к постколониальности и к теориям глобализации / М. В. Тлостанова // Постмодернизм. Парадоксы бытия / ИНИОН РАН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. / [гл. ред. Л. В. Скворцов и др.]. – М. : ИНИОН РАН, 2006.

7. *Тодоров Ц.* Ответы на «Вопросы литературы» / Ц. Тодоров // Вопр. литературы. – 2007. – № 3.

8. *Уэльбек М.* На пороге растерянности / М. Уэльбек // Иностранная литература. – 2002. – № 3.

9. *Hassan Ihab.* Beyond Postmodernism: Towards an Aesthetic of Trust / Ihab Hassan // American Literature at the Edge of 20-th and 21-th centuries. Proceedings of the 2-nd International Conference on American Literature. Kiev, Sept. 24–26, 2002. – Kiev : Institute of International Relation Publishers, 2004.

*10. Smerthurst P.* The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction // P. Smerthurst. – Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2000. – 335 p.

*Надійшла до редколегії 14.04.2010*

# IV. РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

УДК 821.111–31.09

**Л. І. Скуратовська**

*Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара*

## ПІТЕР АКРОЙД ОЧИМА УКРАЇНСЬКОЇ ДОСЛІДНИЦІ

**Рецензія на кандидатську дисертацію Олесі Василівни Петрусь «Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда». – Дніпропетровськ, 2009** [1].

*Ключові слова:* Пітер Акройд, біографія, жанр, роман, наративна стратегія, дисертація, рецензія.

**Рецензия на кандидатскую диссертацию Олеси Васильевны Петрусь «Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда». – Днепропетровск, 2009.**

*Ключевые слова:* Питер Акройд, биография, жанр, роман, нарративна стратегия, диссертация, рецензия.

**The present paper is a review of the dissertation by Olesya V. Petrus' «The specificity of narrative strategy in biographical prose by P. Ackroyd». – Dnipropetrovsk, 2009.**

*Key words:* Peter Ackroyd, biography, genre, novel, narrative strategy, dissertation, review.

Дослідження О. В. Петрусь – актуальне за темою та надзвичайно складне в проблемному відношенні. По-перше, про Пітера Акройда в Україні та в Росії майже ніхто не писав; окремої спеціальної праці немає; по-друге, дисертантка задумала поєднати історико-літературний аналіз, розвідку в галузі наративістики та жанрологічне дослідження. До цього поєднання вона залучає й елементи поетико-семантичного, стильознавчого аналізу. І такий задум здійснено – цим і зумовлюється наукова новизна досягнутих нею результатів.

Змістовність, насиченість роботи відображається в її чіткій, добре продуманій побудові.

Вступ, який, на жаль, часто буває суто формальним, тут містить, як і слід, пояснення вжитих авторкою понять (термінів, концептів «сучасний біографічний роман», «постмодерністична біографічна проза» та запропоноване дисертанткою поняття «біографічна ризома»), характеристику стану наукового опрацювання теми), добре сформульований опис теоретичних і методологічних засад дослідження.

Перший розділ роботи містить аналітичний історико-літературний огляд розвитку «біографічного письма» в англійській літературі: характеристику й історію формування новітніх жанрологічних уявлень учених (с. 14), становлення, ще в античній літературі, таких жанрів як біографія та біографічний роман і їх розрізнення (с. 19–22). При цьому авторка спирається на наукові праці, що вже стали класичними, – перш за все роботи С. С. Аверінцева, які по-новому звучать зараз в Україні завдяки виданням Києво-Могилянської Академії.

Цікавим і суперечливим є твердження дисертантки, що саме письменницькі біографії є «квінтесенцією жанру» (с. 20). Чи це справді так? Тут треба зауважити,

© Л. І. Скуратовська, 2010

[1] Науковий керівник – к. філол. н., доцент О. Т. Бандровська.

що цього питання не було б, якби авторка чіткіше розрізнила, чи має вона на увазі біографію, написану видатним письменником (у такому разі питання було б знято), чи біографію, **героєм** якої є письменник (здається, мова в Олесі Василівни йде саме про таку – с. 19, 20, 21, 27 та ін.). Непорозуміння підтримується через уживання термінів «письменницька біографія» та «літературна біографія», через усю роботу, без розрізнення, як синонімів. Якщо Олеся Петрусь має на увазі саме опис життя письменника, тоді класика жанру біографії цьому суперечить: 46 біографій Плутарха – не про письменників, як і в Светонія; як і біографії романтика Р. Сауті – «Життя Нельсона», наприклад; як і біографії, написані Літтоном Стрейчі, котрого дисертантка визначає як класика модерністської біографії; адже його «Славетні вікторіанці» – не про письменників, як і «Королева Вікторія» (1920), «Єлизавета і Ессекс» (1928). Можливо, дисертантка розрізняє «письменницьку» та «літературну» біографію саме за цією ознакою (герой – письменник чи ні)? Але й у цьому випадку вона вважає «квінтесенцією» саме письменницьку біографію, для чого не наводить аргументів.

У цьому розділі переконливими є теоретизування дисертантки й щодо правомірності виділення біографічного роману як різновиду роману (с. 24), і щодо поступового подолання англійськими письменниками «ілюзії спів-падіння» реального об'єкта дослідження – і «знання про нього» (с. 31). Цей процес вона називає «деконструкцією» ілюзії. Виникає питання, чи розрізняє тут Олеся Василівна деконструкцію та деструкцію? Адже «ілюзію», тобто ототожнення героя «біографічного роману» з реальною особою, Акройд знищив? Чи все ж таки не знищив, а **де-конструював**, тобто, герої Акройда – Гоксмур, який з архітектора XVIII століття перетворюється на детектива XX століття, і Платон, який стає англійським оратором XXXVIII століття – все ж таки «ті самі» Гоксмур і Платон?

Це запитання не раз виникає й протягом читання розділу II, що присвячений саме «деконструкції» біографічного канону у творчості Акройда. Дисертантка починає з характеристики становлення «поглядів та естетичних позицій» Акройда (с. 21) і далі переходить до аналізу створених ним «літературних біографій» (три підрозділи), «біографії» міста – Лондона – і біографічних романів (підрозділи 2, 3). Як бачимо, матеріал великий за обсягом і різнорідний – від ревю й есе, високо оцінених читачем біографій Еліота й Шекспіра, книжок про Лондон – до критичного огляду його романів, тих, у яких можна побачити трансформацію чи то біографічного роману, чи то «роману митця» (с. 43–92).

Із властивим їй прагненням точності визначень дисертантка виходить з різниці між літературною біографією, що зорієнтована на факт і документ, і біографічним романом, в якому переважає вигадка, а факт «використовується як матеріал для побудови наративу». При цьому формулюється таке спостереження: «чим актуальнішим є історичний персонаж, тим більш невідворотною» є його «дереалізація». Хотілося б побачити пояснення, яке почалося б із того, що́ вкладається авторкою в поняття «актуалізація»: «реальність» біографічного персонажа і його нереалізованість? чи справді є така закономірність («чим більше … тим більше»? – с. 42). До того ж, виникає певна суперечність: «підхід Акройда не вкладається в межі традиційного розуміння цих форм» (с. 42). І чи не порушено тут логіку: Акройд «не змінює класичну структуру біографії», хоч його риса – «рухомість межі між припущенням, вигадкою та фактом» (с. 54)?

Більшість журналістських праць Акройда 1970-х років – це невеличкі, півтори – дві сторінки, ревю. Навряд чи це «рецензії», як називає їх Олеся Петрусь: брак аналізу, аргументів; метод Акройда – оцінка, підтримкою якої є не докази, а дотепи. Акройд сам пояснює це: рев'юер – не критик, брак місця, і мета інша (Ackroyd P. The Collection / Ed. by T. Wright. – L., 2002. – p 8). Дисертантка розглядає цей доробок із захопленням, – що не заважає їй зробити слушний висновок: Акройд-

ревюер «не завжди об'єктивний», йому притаманний «суб'єктивізм», «переважає оціночний принцип» (с. 51). Важливим є спостереження-висновок до підрозділу 2. 2. 1: здогадка Олесі Василівни, що саме в роботі над біографією Еліота, з його здатністю «поглинати і наново відтворювати голоси минулого», Акройд «знайшов свій власний літературний голос. Імітація, відкрите і приховане цитування, пародія і стилізація – основа його власної творчості. Ці риси почали виявлятися яскравіше після біографії Еліота» (с. 54). Дисертантка доводить, що Акройд сприйняв Еліотову ідею «об'єктивного кореляту» настільки органічно, що саме це відтворив у його біографії, – а також, як виявляється у подальшому дослідженні, і в романах (с. 56 і далі). Авторка виявляє: біографія в Акройда – цілісна не тому, що лінійно-послідовна від початку до кінця, а тому, що нарація «об'ємна»: «кожна подія й думка мають вихід і у минуле, і в майбутнє» (с. 57).

В останньому підрозділі другого розділу (2.3) дисертантка, після старанно вибудуваних «підходів», про які йшлося вище, створює загальну картину становлення специфічного акройдівського жанру; хотілося б описати його як квазібіографічний роман з такими включеннями, як певні риси роману-фантазії, «роману митця» (Künstlerroman, за класичною термінологією теорії роману), детективу, роману з тайною, історичного, пригодницького жанру. Ця суміш елементів «високих», інтелектуальних різновидів – і масових, розважальних жанрів, забарвлена, як показує дисертантка, стилізацією й імітацією, творить суто постмодерністський синтез, який в Акройда виглядає цілісно й органічно, і, як показує авторка роботи, несе в собі весь комплекс «постмодерністської чуттєвості», специфічного філософування. Цей параграф висвітлює поетикальні та семантичні особливості всіх Акройдових романів, від першого – «Велика лондонська пожежа» (1982) – і аж до останнього на сьогодні, «Лондонські Леми» (2004). На цьому тлі у наступних розділах і будуть виділені «Чаттертон» (1993) і «Записки Платона» (2000). Авторку роботи цікавлять постмодерністичні зміни в самій природі роману, перш за все в романі цього жанрового різновиду; і це «фікціоналізація» біографічних елементів роману, моменти гри, інтертекстуальні контакти з класикою, найчастіше теж ігрові; додамо: то відкрито упізнані, то приховано-цитатні, тобто розраховані на різну підготовленість читача та різну здатність до їх впізнання, що теж є частиною гри. Матеріал подається не шляхом переказу, хоча з першого погляду так може здаватися (с. 78–89); це парафраза, про необхідність якої нам нещодавно нагадав М. Л. Гаспаров: процедура, без якої неможливо обійтися, особливо при розгляді такого матеріалу – маловідомого та складного.

Олеся Василівна зі співчуттям цитує міркування Акройда щодо того, що нема принципової різниці між літературною біографією та біографічним романом. Акройд говорив: «Я вважаю, що і в романах, і в біографіях один і той же дух, те ж ставлення до матеріалу, те ж натхнення. У них однакові принципи репрезентації, один метод, однакова кількість досліджень, вони ідуть від одних думок (...) різниці нема ніякої». Але чи справді підтверджують це такі романи, як «Гоксмур», «Чаттертон», «Записки Платона»? Дисертантка посилається на теоретизування самого Акройда; змішувати реальність і вигадки – дуже англійська традиція. В англійській літературі ніколи не було жорстких меж між жанрами – вони гнучкі, різнорідні, мінливі. Отже, ані романіст, ані біограф не можуть претендувати більше ніж на версію (с. 77–79). Звідси – питання про плагіат; у «Заповіті Оскара Вайлда» Акройда один з персонажів дорікає Вайлдові: «Ти вкрав рядки в інших письменників». Вайлд відповідає: «Я їх не крав. Я їх визволив». Здається, що дисертантка поділяє цей висновок (с. 84). Та все ж таки: чи існує для постмодерніста та тонка (і гостра) грань, що відділяє «творче засвоєння» від плагіату?

У двох наступних розділах розглядові підлягають два романи – «Чаттертон» і «Записки Платона», і це найбільш цікаві й науково-творчі розділи роботи.

Розбір починається зі звернення до теорії інтертекстуальності. У даному випадку це виправдовується тим, що дисертантка вважає інтертекстуальність основним принципом роману «Чаттертон». Такий хід думки не є самоочевидним і простим: інтертекстуальні контакти тут нечисленні, рівень цитатності невисокий, як на роман про двох поетів. Мабуть, саме тому авторка дисертації нагадує, що інтертекстуальність відтворює не тільки тексти, а й «функціонально-стильові коди», у даному випадку – вікторіанського роману (с. 95–96).

Дисертантці вдається показати, що зіткнення вікторіанського романного коду з новітньою стилізацією, грою мотивами й сюжетами, новаціями в поетиці героя призводить до досить сміливого постмодерністського перетворення роману. Але у викладі теорії інтертекстуальності тут, на мою думку, є певні неточності. Твердження, що на письменника слід дивитися не як на творця, а як на «скриптора» – це винахід Р. Барта з його глузливістю, а не Ю. Крістевої з її серйозністю й відданістю літературі. Крістева творить свою теорію в межах літературознавчої семіотики; ідеться про закони буття текстів як знаків, і комбінування й повторення тут безособові й неминучі, як при вживанні літер алфавіту чи слів зі словникового запасу мови; і думка, що для неї література – це не більше ніж «запозичення» одного письменника в іншого, «визнають вони це чи ні», – не має нічого спільного ані з Крістевою, ані з літературою, – а вона в роботі чомусь повторюється як істина. Варто прочитати розбори творів Ла Саля, Бодлера, Малларме, Пруста в Крістевої (і її власні романи), щоб зрозуміти, як це в неї насправді.

Аналіз романів Акройда в роботі О. Петрусь містить слушні й свіжі спостереження, переконливі судження, аргументовані висновки, що стосуються не тільки творів Акройда, а й у цілому особливостей постмодерністського роману. Авторка виявляє зміну усталених жанрових і оповідних моделей, характер і спрямованість стилізацій та маніпуляцій з «класичними текстами національної літератури» (Акройд, Барнс, Берджесс, Еко, Боргес). Зіставний історико-літературний план включає класику від Платона та Плутарха до Вірджинії Вульф та Еліота. Добре визначені особливості постмодерністського письма Акройда в її спостереженнях щодо створення образу Лондона в Акройда як «актанта», дійової особи, людини й індивідуальності, а не тільки міського краєвиду (с. 68–72); щодо потрактування ним проблем оригінальності, імітації, плагіату, підробки (с. 105–110, 123); щодо його занурення в минуле – і намагання «не відрізувати себе від світу» (с. 109). Слушним є спостереження про Акройдові варіації на тему авторства – дисертантка показує їх як відгук на тезу теоретиків про «смерть автора» (с. 109–110). Але чи потрібно в цьому приєднуватися і до Барта, і до Акройда. Якщо автор помер, то про що ми розмовляємо, а якщо він є «переписувачем», – про що говорить Акройд у своїх критичних статтях? Слід також відзначити розгляд стилізації оповідного тону творів різних епох у романі Акройда (с. 96–110), трирівневого ігрового втілення сюжету про підробку.

Цікавим є спостереження, що в цьому сюжеті романи вікторіанського (вигаданого) письменника, в якого «краде» Гарріет, віддзеркалюють твори самого Акройда. Тут напрошується зіставлення з «Чорним принцем» А. Мердок, з її «розподілом себе» між серйозним автором однієї-єдиної книжки – і плідним романістом, і саме останньому вона віддала назви своїх романів. Порівняння тут допомогло б виявити смисл авторської самоіронії в обох цих випадках.

Аналітичне прочитання роману схиляє авторку до думки, що автор «Чаттертона» переглядає поняття оригінальності. «Серед різноманіття світу-тексту … поняття оригінальності набуває нового значення, зосереджуючись не на винайденні того, що ніколи не існувало, а на творчому переосмисленні вже існуючого <…> в новому контексті» (с. 128). Така тенденція справді існує в сучасній літературі, і про це не без іронічної двозначності писав Боргес – саме про набуття текстом но-

визни й саме в «новому контексті» («П'єр Менар, автор „Дон Кіхота"»). Однак потрібно усвідомлювати, що «творча переробка» спадщини не є єдиною мотивацією та єдиним психологічним обґрунтуванням творчості митця. Тут взаємодія інша; і це взаємодія різних площин, а не різних об'єктів на одній площині. Тож міркування про перегляд поняття оригінальності, гадаємо, є власним прочитанням роману Акройда самою дисертанткою. Тим більше, що саме «брак оригінальності» (у класичному розумінні поняття) є причиною уїдливих нарікань з боку Акройда таким митцям, як Набоков, Пінчон, Оден (*The Collection*).

Найбільшою удачею дослідження О. Петрусь є, на мій погляд, розділ IV, останній – «Особливості оповідної структури роману П. Акройда „Записки Платона"». Він і найбільш складний і дискусійний. Дискусійність виникає тому, що авторка хоче за всяку ціну читати роман як біографічний, і вона взялася за нелегке завдання довести, що в Акройда героями є реальні історичні постаті, такі як Чаттертон, Гоксмур, Мільтон, Вайлд, Діккенс, Платон та ін. (с. 112). Мова, певно, йде не про героїв, а прототипів Акройдових персонажів? Аналізуючи цю «футуристичну фантазію», авторка влучно характеризує її особливість: «амальгама» – «це утопія, сатиричний роман, філософський діалог, притча, наукова фантастика»; роман про митця, «де від самої постаті Платона залишається лише один знак … копія копії» (с. 131).

Зауважимо, що ця характеристика обіцяє цікаве співвіднесення Акройдового оратора XXXVIII століття з історичним Платоном; натяк міститься у вжитому Олесею Василівною виразі «копія копії»: адже це вислів реального Платона; це його визначення понять – «копій» речей, які є «копіями» ідей. Цей Платонів вислів був засвоєний римлянами під назвою «симулякр» (варто було б розгорнути в роботі це пояснення).

Так поступово, спершу цим натяком, дослідниця підводить нас до центра своєї концепції – підрозділу 4. 2, що має назву «Поетика симулякрів як елемент романного наративу». Як і в розділі III, де вона виробила власне визначення для роману «Чаттертон» – «біографічна ризома», так і тут авторка роботи знаходить влучне термінологічне визначення поетики цього твору. Щоб довести, що тут саме «поетика симулякрів», вона посилається на цей нелегкий для сприйняття філософський концепт, як його пояснюють Дерріда, Бодріяр, Клоссовські (с. 147, 148–152; шкода лише, що Батай забутий, а саме з нього, здається, усе й почалося). Вдалося показати, що Акройдів Платон, складений зі знаку (імені), «диференційної точки зору» і вражень спостерігача (тобто, у нашому випадку, читача), які змінюються та змінюють предмет сприйняття, – це симулякр Платона, який споріднюється з історичним Платоном на рівні інтелектуальних пошуків, потягу до істини, діалогічного складу мислення. У романі це перш за все втілюється в діалогах Платона зі своєю Душею (с. 154).

Але найбільш доказовим це зближення цілковито вигаданого Платона з Платоном історичним виглядає там, де детально аналізується славетна «Апологія Сократа» Платона (с. 154–158). Дисертантка виявляє, що саме цей твір є інтертекстуальним центром «Записок Платона» Акройда. Їй вдалося провести переконливі паралелі між Сократом, героєм Платона, і Платоном, героєм Акройда; між письменницькою метою Платона історичного (розкриття «ідеальної суті Сократа») – і специфічною «нечіткістю» образу Платона в романі, адже центром роману є «його (Платона) ідейна суть, а не зовнішня сторона життя» (с. 155); між тональністю «захисту» в обох авторів щодо їхніх героїв; між якістю їхнього «слова» – це слово філософа в обох випадках (с. 156); між зображенням смерті Сократа і зникненням Платона в романі (с. 157–158); між їхніми ідеями, тобто, точніше, спрямованістю, націленістю їхнього мислення.

Це вдалося завдяки єдності аналізу поетики та семантики, коли «взаємодія оповідних інстанцій», наприклад, розглядається хоча й при окремому описі всі-

єї «важкої артилерії» сучасних наратологічних понять (с. 160–161), але не як «порожня форма», а з виявленням того, що Акройд вкладає в цей роман. І авторка зробила те, що з першого погляду викликає спротив: довела, що ці герої і ці романи – нові, постмодерністичні, «симулякрійні» версії і «справжнього» Чаттертона, і «справжнього» Платона.

Це рідкісний випадок, коли вживання сучасної, нової стратегії аналізу, сучасних філологічних понять цілком відповідає художньому матеріалу, дає можливість його розкрити. (На жаль, ми бачили не одну роботу, де цей арсенал фігурував лише як зовнішня прикраса або як данина «моді».)

У дисертації висвітлюються особливості постмодерністського роману саме в його художньо-творчому аспекті, у його художній значущості. Обрані авторкою твори в такому ракурсі ще не досліджувалися.

Звісно, окрім висловлених вище в полеміці, є ще зауваження. Загальної високої оцінки вони не зменшують і розраховані скоріше на майбутнє.

По-перше, слід було б урахувати художній доробок тих письменників, до яких дисертантка звертається лише як до теоретиків: біографічні романи Тинянова («Кюхля», «Смерть Вазір-Мухтара», «Пушкін») – бо це класика жанру та зразок його оновлення. Шкода буде, якщо виявиться, що нове покоління філологів цього не читало. А як щодо монументальної праці Сартра, двотомної біографії Флобера («Ідіот у родині»)? Сартр шукав шляхи відродження літературної біографії, і порівняння його знахідок з тим, що робив у своїх біографіях Акройд, було б дуже показовим.

Деякі вислови, визначення можуть дезорієнтувати читача роботи О. В. Петрусь: «...Біографічна версія, як от у книзі самого Мередіта «Сучасне кохання»... (с. 123)». Не видно, щоб Олеся Василівна читала цю поему (або цикл віршів) і могла б верифікувати цю «біографічну версію»; а читач взагалі не зрозуміє, що це за «книга» – може, дослідження?

Далі. Якщо вже зайшла мова про твори Сократа – чому б не згадати драму Е. Радзинського «Бесіди з Сократом» (1975), яка є значним фактом у сучасній драматургії? А якщо вже йдеться про інтертекстуальність, слід указати на деякі пропуски. Так, «у світі існує лише обмежена кількість сюжетів» (с. 105) – це прямий відгук на програмну тезу Боргеса «Історій існує всього чотири» («Чотири цикли», 1972). «Бібліотечний» сон Філіпа Слека – теж відображення сюжетів Боргеса про книжки, а до того ж – відгук на «книжкові» фантазії в романі Е. Канетті «Засліплення». «Письмо – це Лотерея» – це відлуння «голосу» Боргеса, як і «просто поринув у інший сон» (с. 145) – «цитування» сюжету Боргеса («Кола руїн»). Взагалі тему «Акройд і Боргес» варто було б дещо розгорнути, про це свідчить кількість посилань на останнього. При всій ретельності «інтертекстуального прочитання» «Чаттертона» авторка не помічає відбиття літературного діалогу: у тексті роману – «слід» хрестоматійної поезії Вордсворта «Хлопчик-ідіот». У «Гоксмурі» є перегук мотивів із Голдінгом (людські жертви у фундаменті церков («Шпиль») і з Еко (інтелектуал, якому несила розкрити вбивства – Гоксмур і Вільгельм Баскервільский).

Щодо стилю, у цілому доброго й виразного: краще було б не писати «вагомий представник» (с. 51), не відмінювати прізвище «Дерріда» (скрізь), не втрачати друге «с» в «Уліссі» (с. 38 і далі).

У цілому ж висновок з усього сказаного більше ніж позитивний. Робота О. В. Петрусь є закінченим, самостійним, змістовним дослідженням, виконаним на високому історико-літературному і теоретичному рівні, відповідає всім вимогам ВАК України та заслуговує на присудження авторці наукового ступеня кандидата філологічних наук. Автореферат і публікації відповідають змісту дисертації.

*Надійшла до редколегії 20.04.2010*

# ЗМІСТ

## I. ТЕОРЕТИЧНА ПОЕТИКА: ІСТОРИЧНА ВАРІАТИВНІСТЬ ПОНЯТЬ

**Ватченко С. А., Максютенко Е. В.** ДИАЛОГ ОБ АВТОРЕ В ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ НАУЧНОЙ ТРАДИЦИИ ..... 3

**Панченко Е. И.** КОМПЕНСАЦИЯ КАК ОПТИМАЛЬНЫЙ ВИД ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ..... 12

**Власенко Н. І.** ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ІСТОРИЧНИХ ТИПІВ ЖАНРОВОЇ ПОЕТИКИ В АНГЛІЙСЬКОМУ РОМАНІ ВІДРОДЖЕННЯ ..... 14

## II. ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНЕ НАУКОВЕ БАЧЕННЯ

**Вельчева К. А.** ЭМБЛЕМНЫЙ ОБРАЗ БАШНИ В ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА «ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ» ..... 22

**Щербина М. А.** «ПАСТУШИЙ КАЛЕНДАР» (1579) ЕДМУНДА СПЕНСЕРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОСЛІДНИЦЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ..... 29

**Потницева Т. Н.** «ПОЧИВАЯ НА ИСТИНЕ С УДОВОЛЬСТВИЕМ...»: ПАРАДОКСЫ МЫСЛИ И СЛОВА С. ДЖОНСОНА ..... 36

**Калашникова О. Л.** ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПРОЗЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА И ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ ..... 43

**Романова Е. И.** «БУНТУЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК» МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ ПУШКИНА ..... 48

**Рябовол С. Л.** ТРАДИЦІЯ ТА ЕКСПЕРИМЕНТ У ТЕАТРІ Г. ФІЛДІНГА: ЖАНРИ, ТЕМИ, ГЕРОЇ ..... 59

**Черкасова Г. С.** ЖАНРОВА КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ СЕМЮЕЛА РІЧАРДСОНА: ВЕРСІЇ ДОСЛІДНИКІВ ..... 66

**Максютенко Е. В.** ПОЭТОЛОГИЯ МИРА ГЕРОЕВ В РОМАНАХ ЛОРЕНСА СТЕРНА ..... 74

**Русских И. В.** ЗАПАДНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА О ПОИСКЕ НОВЫХ ПУТЕЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНИСТИКИ Т. Дж. СМОЛЛЕТТА ..... 83

**Орлик Н. П.** ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В КНИГЕ СТЕНДАЛЯ «РИМ, НЕАПОЛЬ И ФЛОРЕНЦИЯ» ..... 89

**Авраменко Е. И.** ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ ВИКТОРИАНСКОГО КОНЦЕПТА ДОМАШНОСТИ В РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ ПРОЗЫ Ч. ДИККЕНСА И Э. БРОНТЕ ..... 95

**Бессараб Е. Н.** ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ВИКТОРИАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ («МИНА ЛОУРИ» Ш. БРОНТЕ И «КУЗИНА ФИЛЛИС» Э. ГАСКЕЛЛ) ..... 101

## III. ЕСТЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ І ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОСВІД В ЕПОХУ (ПОСТ)МОДЕРНІЗМУ

**Привалова Л. П.** ЛІТЕРАТУРНИЙ «ПОРТРЕТ» ДЕНДІ ДОБИ «FIN DE SIECLE» ..... 107

**Гончаренко Е. П.** «YOU MADE ME A MAN» (НОРА БАРНАКЛ: МУЗА ТА ПЕРСОНАЖ У ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА) ..... 114

**Чернокова Е. С.** ПОЭЗИЯ Д. Г. ЛОРЕНСА И «ЛОВУШКИ» МИФОЛОГИИ ..... 124

**Пастушенко Л. І.** «ФІЛОСОФІЯ ГРОТЕСКУ» В АРАБЕСКАХ МІНЬЙОНИ ..... 128

**Пічугіна Т. Є.** АВСТРІЙСЬКИЙ РОМАН 1920–1930-х років: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА ..... 133

**Костенко А. Н.** ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ПОД ЗНАКОМ НЕЗАКОННОРОЖДЕННЫХ» ..... 142

**Мудрак Е. И.** РОМАНЫ В. ВУЛФ 1930-х ГОДОВ В СМЕНЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ОЦЕНОК ..... 148

**Левченко О. В.** АНТИЧНА КЛАСИКА У ТВОРЧОСТІ МЕРДОК: ПРОБЛЕМА ДІАЛОГУ ..... 153

**Тарасенко И. В.** ГОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В НОВЕЛЛИСТИКЕ РЭЯ БРЭДБЕРИ .... 160

**Гусев В. А., Клюйко Г. С.** КАЧЕСТВЕННАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ..... 166

**Гольтер І. М.** ВЗАЄМОДІЯ ЕЛЕМЕНТІВ МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У РОМАНІ Дж. Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ» ..... 171

**Струкова Т. Г.** ВРЕМЯ ПОСЛЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА ..... 178

## IV. РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

**Скуратовська Л. І.** ПІТЕР АКРОЙД ОЧИМА УКРАЇНСЬКОЇ ДОСЛІДНИЦІ ..... 183

Наукове видання

# ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

**Збірник наукових праць**

*Випуск XIV*

Українською та російською мовами

Редактор В. Д. Маловик
Технічний редактор В. А. Усенко
Коректор В. Д. Маловик

**Свідоцтво про Державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ № 16370–4842Р від 27.01. 2010 р.**

Підписано до друку з оригінал-макета 23.11.2010. Формат 70×108 1/16.
Папір друкарський. Друк плоский. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 16,8.
Ум. фарбовідб. 16,8. Обл.-вид. арк. 18,0. Тираж пр. Вид. № 1500. Зам. № 732.

**Свідоцтво держреєстрації ДК № 289 від 21.12.2000 р.**
Видавництво Дніпропетровського національного університету,
пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010

Друкарня ДНУ, вул. Наукова, 5, м. Дніпропетровськ, 49050