

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА
Кафедра зарубіжної літератури

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XVI

Дніпропетровськ
Видавництво Дніпропетровського національного університету
2012

УДК 821(4/8).09
ББК 83.3(4/8)-022
В42

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. **О. Л. Калашникова**;
д-р філол. наук, проф. **Л. А. Мироненко**

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. **Т. М. Потніцева** (відп. ред.), 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**, **Т. Є. Пічугіна** (відп. секр.).

Шестнадцятий випуск збірника наукових трудов кафедри зарубіжної літератури ДНУ включає статті історико-теоретичного і історико-літературного плану, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії і методології сучасного літературознавства, досліджуються малоізнані аспекти класическої і сучасної художньої словесності.

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

В42 Від бароко до постмодернізму : [зб. наук. пр.] / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. ред.) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2012. – Вип. XVI. – 204 с.

ISBN 978-966-551-146-7

Шістнадцятий випуск збірника наукових праць кафедри зарубіжної літератури ДНУ містить статті історико-теоретичного та історико-літературного плану, у яких розглядаються актуальні проблеми теорії та методології сучасного літературознавства, досліджуються маловивчені аспекти класическої та сучасної художньої словесності.

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

УДК 821(4/8).09
ББК 83.3(4/8)-022

ISBN 978-966-551-146-7

© Дніпропетровський національний університет, 2012
© Видавництво Дніпропетровського національного університету, 2012

ПЕРЕДМОВА

Чергова збірка наукових праць «Від бароко до постмодернізму» висвітлює результати наукових досліджень фахівців з історії зарубіжної та російської літератури та літературної компаративістики.

Традиційно у фокусі уваги науковців – західноєвропейська література, яка є пріоритетним напрямком дослідження кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

У розділі «Літературна класика XV–XVIII століть: історико-культурна рецепція та сучасні наукові інтерпретації» представлено розвідки Л. П. Привалової, С. О. Вагченко, Л. І. Пастушенко, О. В. Максютенко, Н. І. Власенко, які розробляють оригінальні проєкції вивчення відомих і маловідомих творів XV–XVIII століть.

Нові аспекти дослідження запропоновані також у розділі, присвяченому вивченню літератури XIX століття. Одним із цих аспектів є принцип візуалізації літературного слова та образу, який не тільки розкриває потенційні можливості іншої форми мистецтва доповнити семантику словесної творчості (стаття Н. А. Литовченко), але й надає можливість висловити протилежні думки та погляди на те, про що пише письменник (стаття Т. М. Потніцевої). Наукові дослідження російської літератури XIX століття містяться у статтях О. І. Романової та Т. П. Ворової.

У третьому розділі збірника розглянуто художні проблеми модернізму та постмодернізму. Крім творчості письменників, які традиційно співвідносяться з цими літературними феноменами (Т. С. Еліот, В. Вулф, Р. Музіль, Дж. Барнс, Д. Лессінг), досліджується поетика творів письменників, які певною мірою залишалися на «периферії» модерністських і постмодерністських студій (А. Осецька, Ф. Іскандер, Р. Бредбері, Е. Томас), а також маловідомих або зовсім невідомих авторів (К. Бліксен, С. Діксон, С. Дагдейл).

Збірник завершується двома рецензіями на монографію Г. М. Костенко «Від Конрада до Набокова: білінгвізм, бікультурність як творчий імпульс», котрі презентують два можливих погляди на результати багаторічної праці докторантки кафедри зарубіжної літератури.

Статті та розвідки, представлені в шістнадцятому випуску збірника «Від бароко до постмодернізму», є актуальними, науково-проблемними та перспективними дослідженнями, які, сподіваємось, стануть відправною точкою для подальшого професійного діалогу та, безумовно, привернуть всебічну увагу як фахівців-філологів, викладачів вищої школи, аспірантів, так і всіх тих, хто цікавиться проблемами сучасного літературознавства.

І. ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА XV–XVIII СТОЛІТЬ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕЦЕПЦІЯ ТА СУЧАСНІ НАУКОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 821.111

Л. П. Привалова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОБРАЗ РАЯ В ПОЭМЕ Э. СПЕНСЕРА «ЛЕГЕНДА О РЫЦАРЕ АЛОГО КРЕСТА»

Досліджується своєрідність уявлень про рай у поемі Е. Спенсера.
Ключові слова: Е. Спенсер, алегорія, видіння, емблема, Відродження.

Исследуется своеобразие представлений о рае в поэме Э. Спенсера.
Ключевые слова: Э. Спенсер, аллегория, видение, эмблема, Возрождение.

Poetical vision of paradise in E. Spenser's poem is treated.
Key words: E. Spenser, allegory, dream vision, emblem, Renaissance.

Образы загробного мира единой нитью проходят через всё повествование позднеренессансной поэмы Э. Спенсера «Королева фей» (1596), изображающей в аллегорической форме «золотой век» Елизаветы и многовековую борьбу английской церкви за независимость от Рима. В первой книге поэмы («The Legend of the Redcross Knight, or of Holiness») картина ада возникает в V кантике. Здесь автор рассказывает о турнире в замке леди Гордыни, где сражаются рыцарь Алого Креста и сарацин Сэнджой. Ведьма Дуэсса (аллегория лжи и лицемерия) скрывает тёмной тучей тело израненного сарацина. Ради спасения одного из «сынов тьмы» Дуэсса и старуха Ночь спускаются в пещеру врача Асклепия, низвергнутого Зевсом в ад за то, что он воскресил мёртвого Ипполита. Топография подземного царства восходит к «Энеиде» Вергилия: Спенсер упоминает зияющую пропасть Авернского кратера, мучительные волны Ахеронта и огненный Флегетон, ужасных фурий у входа в обиталище Дита и Дом вечной боли, охраняемый Цербером. В традиционный для фабулы путешествия по загробному миру «каталог» грешников Спенсер включает мифологические персонажи, которых уже античные авторы объединяли в единую группу (Иксион, Сизиф, Тантал, Титий, Тезей, Тифон, Асклепий). Однако Спенсер ничего не говорит ни о вергилиевом блаженном Элизии, ни о «приюте воителей славных», ни о миртовой долине и «полях скорби», акцентируя христианскую идею вечных мук грешников в аду. Английский поэт отказывается от характерной для Вергилия идеи сплетения мучений и блаженства в аду; представления античных поэтов о возможности счастья любви среди адских мук также не получили развития в поэме.

Христианский фон полностью преобладает также в картине спенсерового рая. Если Ф. Петрарка в своей эпической поэме «Африка» отождествляет «звёздный рай» с Олимпом, а «правителем звёздных Олимпа поприщ» называет Юпитера¹, то

¹ Как пишет Н. Х. Мингалеева, в этом Петрарка наследует «Энеиду» Вергилия, в которой Олимп теряет свою географическую определенность и, в отличие от «Георгик» (где он изображен «лесистой горой»), предстает «звездным», «небесным» чертогом богов, а то и самим небом [2, с. 6].

Спенсер обращается к новозаветной традиции рая как святого города. Видение Небесного Иерусалима открывается перед рыцарем Алого Креста в финале X кантики «Легенды...» после духовных испытаний, покаяния и очищения души, обретения истинной веры в Доме Святости, после того, как «его незрячие глаза открылись и в них засиял свет» (X, 18)². «Дорога к небу» начинается у порога дома леди Селии, «дома, возведённого на камне», который аллегоризирует земной Иерусалим или церковь. В этом «доме-крепости» обитают персонажи «небесного» происхождения: хозяйка – леди Селия, убелённая сединами и степенная матрона (аллегория мудрости), и её дочери – Фиделия (вера), Сперанца (надежда), Чарисса (любовь). Если к земному Иерусалиму рыцаря ведёт «дочь небес» принцесса Уна – «жена, облеченная в солнце», аллегория истины и истинной веры, то на пути к «дому, который блистает звёздами и вечным светом», шаги будущего святого Георга направляет «твёрдая рука» леди Мерси, поскольку союз Истины и Милосердия был завещан ещё книгой притч Соломоновых: “*By mercy and truth iniquity is purged*” (Proverbs, 16:6). Мерси – той, «которая была и рождена, и воспитана на троне небесном, где тысяча ангелов сияет» (X, 51), – отведена ключевая роль в спасении души героя. Средневековые богословы считали, что эту добродетель питает пятый из даров Святого Духа (*consolium*), дающий человеку силы следовать основной заповеди Нового Завета: «Итак, будьте милосерды, как и Отец ваш милосерд» (Лук., 6:36). Пятый дар Святого Духа соотносили с пятым блаженством из Нагорной проповеди Христа: «Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут» (Матф. 5:7)³. Чарисса отдаёт рыцаря Алого Креста под покровительство леди Мерси, чтобы она «указала ему верный путь в безбрежных волнах этого мира, оберегая от падения, а в конце пути спасла его душу» (X, 34). Комментаторы поэмы видят здесь аллюзию на картину Судного дня в Евангелии от Матфея, где Христос уподобляет себя страждущему человеку и дарует спасение и жизнь вечную милостивым и милосердным [6, р. 98]. На вопрос праведников – «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? Или жаждущим, и напоили? Когда мы видели Тебя странником, и приняли? или нагим, и одели? Когда мы видели Тебя больным, или в темнице, и пришли к Тебе?» – Царь ответил: «Истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Матф. 25:34–40).

Главной ступенью на пути к Богу Иисус считает любовь к ближнему. Средневековое искусство выражало эту мысль через аллегорическую фигуру женщины, творящей семь дел Милосердия (накормить голодного, напоить жаждущего, приютить бездомного, одеть нагого, навещать больного, похоронить умершего, сохранить память о нём). В изображении леди Мерси Спенсер сохраняет эту традиционную иконографическую схему, популярную в кругу ренессансных и барочных художников (картина Караваджо «Семь дел Милосердия»). Взяв за руку Редкросса, леди Мерси ведёт его тернистой тропой, заросшей колючими кустарниками, в скромный приют Семи Святых Богомольцев. Основателем этого «ордена милосердия» была Чарисса, а патронессой – Мерси. Первый из богомольцев был стражем этого приюта, он руководил всеми остальными, и его обязанностью было принимать гостей и давать ночлег «не тем, кто мог его потчевать или расплатиться за то, что он потратил» (X, 37); он звал сюда только бедных и бездом-

² Здесь и далее текст первой книги поэмы цитируется по изданию [7], в скобках указан номер кантики и станцы.

³ В средневековой религиозной мысли семь даров Святого Духа, о которых было сказано в книге пророка Исаии (11:2), рассматривались в иерархическом порядке как лестница восхождения к добродетельной жизни. Св. Августин соединил их с семью заповедями блаженства из Нагорной проповеди Христа и семью прошениями верующего в *Pater Noster*. Считалось, что каждый из даров, ниспосылаемых через благодать, питает определенную добродетель и искореняет противостоящий ей порок. См. [8, р. 85–101].

ных. Вторым был раздатчик милостыни – он кормил голодных, поил жаждущих и не копил богатства для семьи; в своём амбаре он хранил только милость Бога, которую оставил в наследство потомкам. Что нужно – он имел, а будь у него меньше, он бы всё равно нашёл, чем поделиться с бедным (X, 38). Третий следил за гардеробом. В нём не было богатых одеяний – «оперений гордыни и крыльев тщеславия»; лишь в робы, скрывающие наготу, он одевал несчастных, поскольку и они являют «образ Божий, созданный из земной глины». И если бы у него не осталось ни одного платья, он с радостью бы отдал своё собственное (X, 39). Четвёртый защищал узников и выкупал пленных у сарацин и турок. И хотя на них лежал грех, он знал, что Бог ежечасно прощает нам гораздо большие грехи, чем те, за которые их заковали в оковы, и что тот, кто спустился в ад, грешников забрал оттуда в свою небесную обитель (X, 40)⁴. На пятого богомольца возложена забота о больных и тех, кто близок к могиле, так как они более всего нуждаются в успокоении. «Всё, что мы делаем при жизни, напрасным будет, если в день смерти мы не сможем достойно отойти» (X, 41). Шестой заботился о мёртвых: он готовил к погребению тела. «Прекрасными цветами он украшал их брачные постели, чтобы нарядными перед своим небесным женихом они могли предстать, когда он их души спасет» (X, 42). Седьмой богомольец заботился о сиротах и вдовах, защищал их интересы в суде, чтобы богач не ограбил несчастных, а когда нужда приходила к ним в дом, помогал безвозмездно (X, 43).

Комментаторы поэмы полагают, что образ семи святых богомольцев возникает в поэме под влиянием латинского автора IV века Лактанция, которого гуманисты называли «христианским Цицероном» [6, р. 99]. Лактанций выступил против язычников, которые не признавали бескорыстной милостыни. Он призывал давать слепым, хромым, увечным и всем, лишенным помощи (такова была позиция всего раннего христианства). «Эти несчастные не приносят пользы ни себе, ни людям, – писал Лактанций, – но раз Бог позволяет им наслаждаться жизнью, значит, они небесполезны для него». Истинно гуманный человек кормит бедных, выкупает попавших в плен, защищает вдов, сирот и беспомощных, ухаживает за больными, погребает бедных и странников, употребляя на это всё своё богатство и имущество. В этом Лактанций и видит «настоящую справедливость» (*perfecta iustitia*), на которой должно основываться человеческое общество. Этот раннехристианский идеал любви и милосердия находит воплощение и в поэме Спенсера. Овладев наукой леди Мерси – наукой бескорыстной, жертвенной любви к ближнему, без которой любовь к Богу мало чего стоит, – рыцарь «облачает себя в броню праведности» и начинает восхождение на гору Духовного Видения.

И дальше мучительным и трудным путём они пошли к холму, крутому и высокому. На этот холм рыцарь взбирался с огромным усилием, его слабые кости раскалывались от изнеможения и усталости, и только благодаря Мерси он одолел эту вершину. Здесь стояла часовня, а чуть поодаль – крошечная келья отшельника, святого старца. День и ночь он лежал там в одиночестве, посвятив себя молитве, отрешённый от мирских дел. Его имя было Небесное Созерцание. «Великая милость этому старцу была дана; / Так как Бога он часто видел в небесной вышине, / Хотя его глаза были очень слабыми, / И из-за старости он утратил зрение, / Но удивительно быстрым и всепроницающим был его дух, / Подобно глазу орла, который мог смотреть на солнце» (X, 47). О том, что орёл может смотреть на солнечный свет и не ослепнуть, писали античные авторы, а средневековая аллегористика интерпретировала это свойство как способность созерцать Христа. Царь всех птиц, парящий в заоблачных высотах, стал символическим животным евангелиста Иоанна; высот-

⁴ Намек на Евангелие от Никодима, где описано сошествие Христа в ад после распятия, его победа над Сатаной и освобождение Адама, Евы и ветхозаветных праведников [5, с. 528].

ный полёт орла также воспринимался как параллель вознесению Христа. Портрет старца является зримой эмблемой христианской святости: «...Снежно-белые локоны вдоль его плеч сияли, / Будто седовласый старик-мороз снежинками украсил / Покрытые мхом ветви иссохшего дуба. / Каждую косточку можно сквозь его тело увидеть, / И каждая жилка проступала из-за долгого поста, / Так как не заботился он о плоти; / Его ум был поглощен духовным созерцанием, / И он истощал плоть, чтобы тело оставалось чистым» (X, 48). Образ дуба в портрете святого отшельника был подсказан Вергилием. Чтобы подчеркнуть непреклонность духа и стойкость Энея, Вергилий сравнивает его со столетним узловатым дубом, на который нападают ветры с альпийских вершин: «...то оттуда мчась, то отсюда, / Спорят они, кто скорей повалить великана сумеет, / Ствол скрипит, но, хоть лист облетает с колеблемых веток, / Дуб на скале нерушимо стоит...» («Энеида» IV, 441–445).— Дуб считался священным деревом, посвященным Юпитеру. С этой планетой соотносили и шестой дар Святого Духа – *Intellectus* (Разум), рождающий Целомудрие и изгоняющий Любострастие. Спенсер изображает святого старца как художника или иконописца: его вдохновение – молитва, его кисть – пост, его краски – добродетели, холст же – собственная душа. Подавляя плоть, очищая тело от всего плотского, греховного, он превращает его в «храм святого Духа», «тело духовное», подлежащее воскресению, и сближается с Первообразом, высветляет в себе лик Божий, становится «живой иконой» святости⁵. Подвижник, в котором начинает проявляться Христос, более не нуждается в земном зрении, душа оставляет все земные привязанности и исполняется Духа Святого, а тело становится его храмом, как учил апостол Павел в своих Посланиях⁶.

Святой старец венчает цепь «небесных» персонажей поэмы. В системе образов, имеющей вертикальную ось, он противопоставлен группе аллегорических фигур «нижнего» яруса. Это лжепророк Акимаго – творец лживых видений; это слепец Игнаро – персонификация неверия и духовной слепоты, «тот, кто отчуждён от жизни Божьей»; это глухонемая Корсека – аллегория Синагоги; это старик Отчаяние, которому Спенсер придаёт черты Смерти. Отчаяние как смертный грех противопоставлено созерцательной меланхолии святого старца, в чьём облике проступают черты сходства с эмблемой «Мысль» из книги Ч. Рипы «Иконология». В отличие от более ранних гуманистов, например Петрарки, Спенсер сохраняет традиционную для средневековой религиозной мысли иерархию добродетелей – верховное место он отводит идеалу христианской святости. Петрарка, как пишет Н. Х. Мингалеева, стремится к возвышению доблести античных героев. Гуманист превозносит «римскую доблесть» Помпея, Сципиона Африканского, ни разу не делая обязательной для христианина оговорки о том, что добродетель древних не была совершенной [2, с. 25]. В письме к Марко Портинару Петрарка ссылается на мнение Плотина, что «блаженными становятся не только с помощью очистительных добродетелей и добродетелей уже очищенной души, но и с помощью политических добродетелей. Ведь... деятельная хлопотливость Марфы не отвержена, хотя созерцание Марии возвышеннее» [4, с. 54]. У Петрарки наблюдается тенденция к «снижению идеала христианской святости и возвышению нравственного статуса античной доблести, что свидетельствует о формировании не-

⁵ Христианские мыслители рассматривают каждого человека как икону Бога, различия состоят лишь в степени иконичности: в грешном человеке образ Бога размыт и затемнен грехом, в святом он проступает явственно, во всей своей чистоте он может проявиться лишь в Царстве Небесном. Новый Завет в лице Христа показал, каким может и должен быть человек в замысле Божию, отсюда вытекает христоцентричность всякой иконы [1, с. 144].

⁶ В портрете святого старца Спенсер выделяет в соответствии с христианской доктриной плоть – тело – душу – дух, но говорит не об их равноправии, а о соподчиненности и возрастании в Духе.

когого «среднего» поняття добродетели, не столь високого и ригористичного, как прежде, имеющего более выраженную светскую направленность» [3, с. 47]. А ведь любимый духовный авторитет Петрарки – св. Августин – в своём труде «О граде Божием» подчеркивал, что римские герои стремились к земной славе, а не к истинному Богу, и не знали истинного благочестия, поэтому их добродетель не может сравниться даже с малыми зачатками добродетели в святых и не приводит к спасению и вечному небесному блаженству. Вслед за отцами церкви Спенсер отстаивает высокий идеал истинного христианского благочестия и праведности, воплощенный в образе отрешенного от мира отшельника Созерцание.

Увидев двух путников, старец опечалился, ведь непрощенные гости могли отвлечь от размышлений о небесном. И если бы леди Мерси не стояла рядом с рыцарем, отшельник не стал бы говорить с ним. И Созерцание с почтением спросил: «Зачем взобрались на такую высоту?». «Зачем? – сказала Мерси, – разве это место не есть ориентир для всех, кто стремится попасть на небо? / Разве не отсюда лежит путь в прекрасную обитель, блистающую звёздами и вечным светом, / От которой ключи в твои руки доверила / Мудрая Фиделия? Она просит тебя показать эту обитель рыцарю, который этого желает» (X, 50).

«Мучительный путь» (“painful way”) рыцаря к вершине холма означает его возрастание к наивысшим дарам Святого Духа – Intellectus и Sapientia. Эти две специфические добродетели созерцательной жизни связаны с состоянием духовного озарения, экстаза веры, мистическим ощущением единения с Богом. И только после долгого поста и молитвы, когда из оков тела высвободился и окрепнул дух рыцаря, старец открывает ему «путь, который не видел ни один из сынов феи» (X, 52). Он ведёт будущего святого Георга на высочайшую из гор. Спенсер не называет её конкретным именем, сакральность этой горы подчеркнута троекратным сравнением. «Она такая, как та, где избранник Бога, / Который кроваво-красные волны, будто каменные стены, / По обе стороны воздвиг, разделив их своим жезлом, / Пока его босоногая армия между ними шла через море, / Провел сорок дней; там написанный на камне / Кровавыми буквами рукою Бога / Суровый закон о смерти и гибельной судьбе / Он получил, пока языки пламени полыхали вокруг него» (X, 53). Первый элемент сравнения прямо указывает на ветхозаветного пророка Моисея и старый закон, заключенный между Богом и Израилем на горе Синай. Второй элемент сравнения говорит о новом законе, который был провозглашен в Нагорной проповеди Христа: «Или такая, как тот священный холм, чья высокая вершина, / Украшенная густой рощей оливковых деревьев, / Хранит вечную память / О дорогом Лорде, которого часто здесь видели...» (X, 54). Возможно, в этой станце Спенсер объединяет два библейских топоса – гора Блаженств, где Иисус Христос произнес свои заповеди и избрал Двенадцать апостолов, и Елеонская (или Масличная) гора, часто упоминаемая в Новом завете. Это место вознесения Христа (Деян. 1), здесь он беседовал с учениками о конце времен (Матф. 24:3), молился накануне ареста и распятия (Лук. 22: 39). Третий элемент сравнения – «...приятная гора, которая / В стихах знаменитых Поэтов была прославлена, / Где девять ученых Леди играли / На небесных нотах, и сложили множество дивных песен» (X, 54). Характерно, что Спенсер упоминает Парнас вместе со священными горами, избранными для общения Бога с человеком. Песни муз он называет «небесными», а поэта, носителя божественного духа, ставит вровень с Моисеем и Христом. Именно с этой горы Созерцание открыл взгляду рыцаря маленькую тропку, крутую и длинную. Она вела к изумительно прекрасному городу, чьи стены и башни были построены высокими и прочными из жемчуга и драгоценных камней (X, 55). Подобно святому Иоанну, вознесенному ангелом на вершину горы, великой и высокой (Отк. 21:10), рыцарь видит своим духовным взором Небесный Иерусалим – «город великого короля, где царят вечный мир и вечное счастье» (X, 55).

В описании небесного Иерусалима комментаторы поэмы отмечают внутреннюю связь с посланием апостола Павла к Евреям, где содержится сравнение между Ветхим и Новым заветами, образно представленными как горы Синай и Сион. Страх – доминирующее понятие, связанное с Синаем, – горой, на которой Израилю был дан закон (Втор. 5:22). На Синае было много явлений для устрашения народа: гора пылала огнем, ее покрыл мрак, гремела буря – все эти знамения являли карательную силу Законодателя, уstraшен был и сам Моисей. Господь говорил из среды мрака и огня, и народ не смел приблизиться к горе. Голос Божий был страшен, поэтому они отказались слушать Бога, говоря Моисею: «Говори ты с нами, чтобы не говорил с нами Бог (Исх. 20:19). Новый завет, как пишет апостол Павел, не содержит в себе ничего уstraшающего, напротив – все милостивое, вместо страха – радость, вместо трепещущего народа – тьма торжествующих ангелов. Торжество и радость ангелов видит Редкросс. С изумлением разглядывая башни, вознесенные в небесную сферу, он заметил, как «ангелы спускались с высочайшего неба веселой компанией и с огромной радостью направлялись в этот Город так запросто, будто друзья идут в гости к своим друзьям» (X, 56). Атмосфера блаженства и счастья, царящая в небесном Сионе, объясняется присутствием там Иисуса, чья кровь молит о прощении детям Божиим. Вместо горы, осязаемой и пылающей огнем, вместо тьмы, мрака и бури верующие в Христа приступили ко граду Бога живого, то есть имеют самое небо, а не пустыню, как те (Евр. 12:22). Бог говорил с иудеями через пророков, теперь же говорит в Сыне, который совершил Собою очищение грехов наших (Евр. 1:3); ветхозаветные не решились приблизиться к горе, новозаветные же приступили и к самому Судии, то есть Христу, а не к рабу Моисею. Павел пишет о том, что и первый завет был утвержден не без крови, ибо Моисей взял кровь тельцов и козлов и окропил ею как самую книгу, так и весь народ. Однако «невозможно, чтобы кровь тельцов и козлов уничтожала грехи» (Евр. 10:4). Христос вошел не в рукотворное святилище, по образу истинного устроеное (апостол Павел имеет в виду скинию, земное святилище), но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие (Евр. 9:24). Новый завет, как учит апостол Павел, освящен кровью Христа, кровь Авеля вопила против убийства, а кровь Христа ходатайствует за нас перед Отцом Его. Об этом говорит рыцарю святой старец, указывая на небесный город – «...это Иерусалим, / Новый Иерусалим, что Бог построил / Для тех, кто избран Им, / Для избранных людей, очищенных от греха / Драгоценной кровью, что жестоко была пролита / На проклятом дереве, этого незапятнанного агнца, / Который за грехи всего мира был убит: / Сейчас все они Святые в этом самом Городе, / Более дорогие для своего Господа, чем младенцы для матери» (X, 57).

Образ небесного Иерусалима раскрывается не только через сопоставление с ветхозаветным Синаем, но и через контраст с городом земной славы Клеополисом. «До сей поры, – сказал рыцарь, – я верил, / Что великий Клеополис, где я побывал, / В котором эта прекраснейшая королева фей обитает, / Был прекраснейшим городом из всех других; / И что сияющая башня, сделанная из чистейшего хрусталя, / Пантея, казалась самой яркой из всех: / Но сейчас я убедился воочию, / Что этот великий город превзошел все другие, / И что эта сияющая башня Ангелов затмевает ту башню из хрусталя» (X, 58). Под Клеополисом, городом королевы Глорианы, Спенсер подразумевает Лондон, «самое прекрасное из всех земных творений». Сюда, как сказал святой старец, стремятся все благородные рыцари, чтобы навеки вписать свои имена в книгу славы и преданно служить своей царственной госпоже, которая им эту славу дарует. Название хрустальной башни – Пантея – указывает на Пантеон (возможно, Капитолий), памятник языческой гордыни. Однако путь рыцаря Алого Креста лежит не в Клеополис, хотя все считают его сыном эльфа и феи и он доблестно служит королеве Глориане, помогая

покинутой всеми деве. После того как он одержит свою великую победу в битве с драконом и его щит вознесется над щитами других рыцарей, Редкроссу «надлежит оставить поиски земной славы и омыть свои руки от крови, так как кровь порождает грех, а войны – только беды», – говорит святой старец. Он открывает рыцарю его дальнейшую судьбу: ему уготовано место среди праведников, обитающих в небесном Иерусалиме: «Среди Святых, которых ты видишь сейчас, / Ты будешь Святым и своей расы другом / И Патроном: тебя Святым Георгом назовут, / Святым Георгом веселой Англии, символом великих побед» (X, 61). Прием «обратного пророчества» был воспринят Спенсером от Вергилия. В VI книге «Энеиды» Анхиз в царстве мертвых пророчесствует о грядущем величии Рима и показывает Энею его будущих потомков – прославленных правителей и героев Рима, «кому суждено вознестись к средоточью великого неба» («Энеида» VI, 790)⁷. Вергилиев мотив «обратного пророчества» присутствует и в «Африке» Петрарки. В сновидении Сципиона отец и дядя предсказывают его дальнейшую судьбу и показывают блаженные души в небесном раю, где предстоит обитать и самому Сципиону. В своем сне знаменитый римский полководец видит «сонмы», «толпы», «тысячи», «несчетные стаи» благочестивых римлян, от царей до прославленных воинов, устремленных к «обители звездной»⁸. В отличие от Петрарки Спенсер отказывается от антикизирующих образов в изображении рая. Старец Созерцание четко указывает, кто становится святым в новом Иерусалиме: это избранные Богом люди, очищенные от греха его драгоценной кровью. Если в поэме Вергилия Анхиз воспламеняет душу Энея стремлением к грядущей славе и подвигам во имя Рима, а Сивилла прорицает появление другого Ахилла и новые ужасные войны, то святой отшельник призывает рыцаря Алого Креста к мирному паломничеству в небесный Иерусалим: “Then peaceably thy painefull pilgrimage / To yonder same Hierusalem do bend, / Where is for thee ordaind a blessed end” (X, 62). В этих словах звучит аллюзия на седьмое блаженство из Нагорной проповеди Христа: “Blessed are the peace makers” (Matthew 5:9), которое соотносится с наивысшим из даров Святого Духа – мудростью, особым состоянием созерцательного ума, достигающего полного единения с Богом и собой. В полной мере рыцарь обретет этот дар лишь после своей физической смерти и причисления к лику святых.

На горе Духовного видения будущий святой Георгий не только получает пророчество о грядущем – он избран к спасению, и имя его «написано у Агнца в книге жизни» (Отк. 21:27) – но и узнает тайну своего прошлого. Его род был древним родом Саксонских королей, которые могучей рукой подчинили себе Британию. Из царской колыбели наследник был похищен феей, а взамен она подложила свое дитя, низкое отродье эльфа (“base Elfin brood”). Так царственный младенец оказался в королевстве фей, брошенный в глубокую борозду, где его и нашел бедный пахарь. Он обучил приемыша крестьянскому труду и нарек Георгом (от греч. «земля»). Так бедный землепашец Георгий и явился ко двору королевы Глорианы, где принцесса Уна избрала его своим защитником. В свой авторский миф о подвиге святого Георга – патроне Англии и рыцарей ордена Подвязки – Спенсер вплетает мотивы и образы национального фольклора и связывает его с ленглендовской традицией «святого пахаря» – искателя Истины и небесного Иерусалима.

⁷ Исследователи отмечают противоречия в картине загробного мира Вергилия. Так, «славные герои» оказываются не только в Элизии, но и в «приюте воевателей». Кроме того, «потомкам Юла» суждено вознестись к звездам. Посмертная судьба героев в толковании Вергилия различна [2, с. 11].

⁸ По мнению Н. Х. Мингалеевой, Петрарка-христианин показывает неистинность приснившегося Сципиону рая и призрачность обитания в нем римских героев. Но вместе с тем он возвеличивает и прославляет их эстетически, помещая благочестивых римлян в иллюзорное пространство сципионова сна [2, с. 22].

Библиографические ссылки

1. *Левахин В. В.* Икона и иконичность / В. В. Левахин. – СПб. : Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. – 398 с.
2. *Мингалеева Н. Х.* Рай и ад в поэме Франческо Петрарки «Африка» / Н. Х. Мингалеева // Миф в культуре Возрождения / отв. ред. Л. М. Брагина. – М. : Наука, 2003. – С. 5–32.
3. *Мингалеева Н. Х.* Петрарка о добродетели (в свете христианского учения) / Н. Х. Мингалеева // Франческо Петрарка и европейская культура / отв. ред. Л. М. Брагина. – М. : Наука, 2007. – С. 34–32.
4. *Петрарка Ф.* Дружеские письма / Франческо Петрарка // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения / сост., отв. ред. Л. М. Брагина. – М. : Наука, 2004. – С. 41–64.
5. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл ; пер. с англ. А. Майкапара. – М. : Крон-Пресс, 1999. – 656 с.
6. *Brooks-Davies D.* Spenser's Faerie Queene. A critical commentary on books I and II / Douglas Brooks-Davies. – Manchester UP, 1977.
7. *Spenser E.* The Faerie Queene. Book I / Edmund Spenser ; ed. by C.A. Wauchoppe. – L., 1906.
8. *Tuve R.* Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity / Rosamund Tuve. – Princeton UP, 1966.

Надійшла до редколегії 01.04.2012 р.

УДК 821.111.09

І. С. Білоконенко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ОСОБЛИВОСТІ ОПИСУ КОХАННЯ У ЦИКЛІ СОНЕТІВ Е. СПЕНСЕРА “AMORETTI”

Зроблено спробу проаналізувати особливості опису кохання у циклі сонетів Е. Спенсера “Amoretti” та вплив на погляди поета філософії кохання Овідія, Платона і Петрарки.

Ключові слова: Е. Спенсер, “Amoretti”, філософія кохання, петраркізм.

Предпринята попытка проанализировать особенности описания любви в цикле сонетов Э. Спенсера “Amoretti” и влияние на взгляды поэта философии любви Овидия, Платона и Петрарки.

Ключевые слова: Э. Спенсер, “Amoretti”, философия любви, петраркизм.

The article attempts to analyze the features of the description of love in a cycle “Amoretti” by E. Spenser and the influence of Ovid, Plato and Petrarch views of love on the poet’s philosophy.

Key words: E. Spenser, “Amoretti”, philosophy of love, petrarkyzm.

У збірці “Amoretti” (1595), що стала весільним подарунком Е. Спенсера нареченій, оспівується історія його кохання до Єлизавети Бойл. Взагалі, сприйняття кохання у світовій літературі зазнавало змін в залежності від цінностей певної культурної епохи, історичного і соціального контексту, міри впливу традицій і реалізації новітніх ідей. Епоха Відродження створила новий тип світської культури, в якій проявилася і нова філософія кохання, котра здобула широкого розвитку, створюючи специфічні жанри творів про кохання. Ця філософія виникає на основі відродження античної філософії, перш за все завдяки античному еротизмові Овідія, вченню Платона, поглядам на кохання Ф. Петрарки. Ці процеси створили багату традицію філософських роздумів про виникнення і сутність кохання, його

значення в житті людини, про акценти у сприйнятті жінки. Розгляд цих питань у науковій сфері пов'язаний зі значним комплексом філософських, соціокультурологічних та історико-літературних питань: місце і роль жінки у Середньовіччі і Відродженні (Л. Романчук, Т. Рябова, Е. Фукс), куртуазне кохання (М. Авер'янова, С. Тюгашев, Р. Фрідман), вплив петраркізму на створення жіночих образів у світовій поезії (Л. Баткін, О. Горфункель, Д. Соколов, Т. Якушкіна), трактування кохання поетами різних епох (І. Бурова, Л. Володарська, П. Елмет, А. Капеллан, М. Попова, Г. Рубанова, Р. Самарін, В. Шестаков).

Аналіз наукової літератури свідчить про існування різних підходів до розуміння змістової лінії любовного циклу "Amoretti". Зокрема, здійснюється спроба нумерологічної характеристики архітекτονіки тексту (І. Бурова, А. Прескотт), аналізується його календарний характер (К. Кеск, Т. Роч, А. Фаулер, А. Хайтгт), визначаються роль «Анакреонтичних віршів» та зв'язок між "Amoretti" та "Epithalamion" (І. Бурова, У. Джонсон, Дж. Ерскін, А. Фаулер), обґрунтовується визнання циклу як твору з продуманою композицією (В. Клемен, М. Рєствіг, А. Фаулер, А. Хайтгт), обговорюються особливості уявлення поетом образу жінки (І. Бурова, Х. Елзвурс, Дж. Карбет, Дж. Левер, Р. МакГабі, І. Чанг). Широким полем для роздумів у науковій сфері залишається питання про вплив античної і середньовічної філософії кохання на творчість Е. Спенсера та формування його власного бачення цього почуття. Завдяки такому аналізу можна зробити висновок про відмінність циклу "Amoretti" від інших ренесансних любовних сонетних циклів.

У збірці "Amoretti" Е. Спенсер обирає вишукані форми для вираження піднесених почуттів ліричного героя. У літературознавстві цей цикл порівнюють з «Любовними елегіями» ("Amores") римського поета Публія Овідія Назона (І. Бурова, Р. Каммінгс, Р. МакГабі). Дослідник І. Бурова вважає, що з Овідієм Спенсера зближує вміння бути витонченим і дотепним, «кожен інший ренесансний сонетист не дозволяв собі подібного поєднання чуттєвості і гумору в любовних віршах» [1, с. 413]. Кохання уявляється Овідію не лише прикрасою життя, але самим життям, що не може бути повноцінним без кохання, без любовного переживання. У його «Науці про кохання» йдеться про те, як чоловікові домогтися взаємності у жінки або, навпаки, жінці мати успіх у чоловіків. Під впливом Овідія поет приділяє в "Amoretti" увагу і чоловічому, і жіночому баченню кохання, показує еволюцію любовних стосунків героя і Леді. Завдяки Овідію з'являються ідейні засади та стилістичні особливості творчості Е. Спенсера у зображенні кохання як центрального життєвого почуття людини, яке переважає над іншими емоціями. Римські елегійні поети виробили серйозне ставлення до любові, говорили про міцний чуттєвий зв'язок закоханих, про необхідність шлюбу з коханою жінкою. Поет враховує античний досвід, але формує своє розуміння кохання. На відміну від інших ренесансних сонетних циклів він оспівує щасливе взаємне кохання, завоювання серця прекрасної жінки, яка погодилася стати дружиною поета. Крім цього в циклі наявний тісний тематичний зв'язок між його окремими частинами. Науковці зазначають, що він пояснюється не лише єдністю теми і персонажів, але й єдністю розповіді: кожен з сонетів сприймається як послідовний, зв'язний виклад історії кохання, що завершилася досягненням взаємності і весіллям, з'єднавши серця закоханих шлюбом (І. Бурова, М. Рєствіг, А. Фаулер, А. Хайтгт). Це означає, що сонетарій можна сприймати як продуманий і сформований автором цикл, тоді як ранні англійські ренесансні сонети, об'єднані у цикли, демонстрували слабкий зв'язок між окремими поезіями. Як зазначають літературознавці, саме така роз'єднаність текстів, що відповідала визначенню Ф. Петрарки (*gemma sparse*), підкреслювала самотність закоханого [1, с. 414–415; 2, с. 37].

Філософія кохання Платона, яка базувалася в основному на його естетичній природі, також привернула увагу Е. Спенсера. Платон створив глибоку і діалек-

тичну філософію почуття, що стала для всієї європейської культури, як зазначає В. Шестаков, центром і відправною точкою будь-яких спроб його теоретичного глумачення [3, с. 77–78]. У центрі філософії Платона було вчення про красу, тому сама природа кохання характеризується як бажання краси. Філософ не залишає осторонь ідею еротичного сходження, визначаючи кілька ступенів такого сходження, причому від краси тіла він переходить до пізнання вищої краси душі, а від неї – до найвищого типу еросу, любові; до самого пізнання. Прагнення чоловіка до коханої має завершитися шлюбом як у чуттєвій, так і в духовній сфері. В Англії початок еротичної поезії пов'язується з ім'ям Філіпа Сідні, автора любовної поеми «Астрофіл і Стелла», де він «представляє всю гаму людських почуттів, у т. ч. і кохання» [4, с. 55]. У сонетарії «Amoretti» Е. Спенсер також реалізує певні постулати філософії Платона, зокрема оспівує піднесене кохання, в якому розкривається ідеальна краса жінки як образ космічної досконалості: *Thou sovereign beauty which I do admire, / Witness the world how worthy to be praised* (Твоя царююча краса, якою я захоплююся, / Весь світ – свідок того, якої хвали вона гідна) [7, III: 1–2]. Але окрім космічного почуття краси в автора присутній і людський вимір – культ сім'ї, звичайного людського щастя: *Where whenas death shall all the world subdue, / Out love shall live, and later life renew* (Незважаючи на те, що смерть слово придушить, / Наше кохання буде жити, і після життя оновиться) [7, LXXV: 13–14].

Значний вплив на формування спенсерівського бачення кохання належить творам Ф. Петрарки. Петраркізм в Англії став модою в 30-ті роки XVI століття. Першими англійськими петраркістами називали перших англійських сонетистів Т. Уайета і Генрі Говарда, графа Саррі. Після їх смерті традиція переривається і отримує свій подальший розвиток наприкінці 1570-х років у поезії Ф. Сідні, Е. Спенсера, У. Шекспіра, М. Дрейтона, С. Деніела. Для Е. Спенсера, так само як і для італійського поета, кохання є всеохоплюючим почуттям. Ф. Петрарка стверджував, що любов, навіть нерозділена, породжує в людині не лише сум, але й радісне почуття. А шляхетна любов робить людину краще, чистіше, добріше, дозволяє повніше усвідомити себе, власну цінність, відчутти себе іншою: У «Канцоньєре» він використав досвід любовної лірики поезії трубадурів, італійської лірики поетів «солодкого нового стилю», Данте, що дало можливість по-новому представити жіночий образ і кохання. У Ф. Петрарки образ Лаури ще ідеалізований відповідно до традиції, але вона постає вже як жінка з людськими рисами. Тож і Спенсер характеризує Леді неоднозначно. Вона одночасно змальована як ангел у плоті – *For being as she is divinely wrought, / and of the brood of Angels heavenly borne* (У ній нічого земного немає й близько, / та веде вона від ангелів свій рід) [7, LXI: 5–6] – і як норовлива, жорстока, байдужа красуня, *fairest proud* [7, II: 9], неблаганна повелителька, якій герой віддає своє життя: *Yet my poore life, all sorrowes to assoyle, / I would her yield, her wrath to pacify* (Мое бідне життя, печалі всієї оплот, / Я б віддав їй, аби гнів її стих) [7, XI: 9–10]. У сонеті I Леді представлена як рівна серед «благословенних Ангелів» (*Angels blessed*); її краса уподібнюється світочу, який запалив небесний вогонь у душі закоханого; Леді словнена вогнем, що «запалено поблизу Творця серед небес»: *kindled above unto the maker neere* [7, VIII: 2]; її очі можна порівняти «лише з Творцем, хто дивним світлом / все висвітлив для нас на світі цьому» (*Then to the Maker seife they likest be, / whose light doth lighten all that here we see*) [7, IX: 13–14]. Уподібнення жінки ангелу – це традиція, яка йде від лірики провансальських трубадурів та італійської поезії «нового солодкого стилю». Дама серця була не просто прекрасною земною жінкою, наділеною чеснотами, а втіленням зовнішньої і внутрішньої досконалості, яка в земних умовах майже недосяжна. Разом з тим, зауважує І. Бурова, мотив дами-ангела не відіграв скільки-небудь істотної ролі у творчості інших англійських сонетистів – попередників Е. Спенсера [1, с. 416].

Мотив жорстокості, яку закоханий сприймає як результат прояву гордоців Леді (сонети VI, XI, XII, XIII, XIV, XVIII, XXV, XXVII), набуває несподіваного забарвлення на тлі уподібнення жінки ангелу. Поет намагається пояснити, чому кохана так поводить себе. Причина всьому – небесна природа, яка не дозволяє їй зійти до недосконалого земного кохання. Леді – ідеальна істота, вінець мистецтва природи (*nature's skill*) [7, XXIV: 2]. Саме досконалість жінки, її належність вищому світові прирікають героя на муки, але він погоджується чекати на пробудження кохання у її серці. Неоднозначність у змалюванні образу Леді чітко проглядається завдяки структурі тексту, де у першій половині превалюють сонети з драматичним описом нерозділеного кохання героя. І це можна пояснити, адже герой ще не має того піднесення у розумінні кохання, яке б відповідало її небесній досконалості. Він поклоняється жінці: *for my sweet Saynt some service fit will find* (моїй Святій до послуг відповідним буду) [7, XXII: 4], але і впадає у відчай від її неприступності: ні сльози, ні молитви не в силах «пом'якшити її жорстоке серце» (*soften her hard heart*) [7, XVIII: 2]. Подібна двоякість у представленні стосунків героїв є характерною саме для петраркізму. Саме метафора закоханого, яка поєднує у собі образи «вогню» і «льоду», побудована на принципі оксюмору, була основою любовної ідилії у Ф. Петрарки та його послідовників [2, с. 37]. Так, у сонеті XXX Е. Спенсер говорить: *My love is like to ice, and I to fire* (Моя кохана стала як лід, а я – горю) [7, XXX: 1]. Образ «крижаного вогню» є домінуючим у Ф. Петрарки, обов'язковим для поета, який пише про кохання. Але за теорією італійця «вогонь» і «лід», «життя» і «смерть», «вода» і «камінь» мають бути збалансованими, знаходиться у рівновазі, не заперечувати одне одному [5, с. 25]. Таку ситуацію Д. Соколов називає «риторичною стратегією Петрарки» [2, с. 36]. У першій половині сонетів принцип оксюмору реалізовано – закоханий то піднесено говорить про небесну сутність Леді, то впадає у відчай від її жорстокості. Але у другій половині тексту англійський сонетист відходить від «стратегії Петрарки»: переважають сонети, які присвячені перемозі взаємного кохання і радісному очікуванню шлюбу, який, безперечно, є богоугодним. Так сонетист порушує баланс «вогню» і «льоду». З сонета LXIX формулюється нова позиція героя, що полягає не лише в тому, щоб схилити Леді до взаємності, але і в тому, щоб створити майбутнє вже здобутого кохання: *The happy purchase of my glorious spoil, / Gotten at last with labour and long toil* (Щаслива цінність моєї чудової здобичі, / Зароблена, нарешті, працею і зусиллями) [7, LXIX: 13–14]. Поет бажає не «радісного» почуття від нерозділеного кохання, як у Ф. Петрарки, а взаємності та щастя.

Дослідник Дж. Карбет говорить про необхідність серйозної переоцінки чоловічого погляду на кохання Е. Спенсера, який визнавав його близьким до петраркізму і тому з величезним трудом пропонував новий погляд на жіночого адресата [6, р. 41]. Науковець стверджує, що при уважному прочитанні можна побачити, що Е. Спенсер відчуває труднощі в описі традиційно чоловічої точки зору петраркізму, який виправдовує всі страждання закоханого і має своєю метою не володіння жінкою, не возз'єднання з нею, а лише створення досконалого художнього твору. Тому поет маніпулює з низкою актуальних фігур мови, заснованих на тваринних мотивах, які використовуються у віршах для подання жіночого адресата, але з чоловічої точки зору. Використовуючи бестіарії, він підвищує руйнівну, загрозливу конотацію циклу і сприяє зміцненню почуття небезпеки. Автор, «модифікуючи першоджерела (Пліній Старший і Петрарка), підкреслює свої власні страхи стосовно постаті коханої до моменту рольових поворотів, що відбуваються у сонеті 67» [6, р. 41]. Усвідомивши ці тенденції, поет замінює їх новою моделлю стосунків, запропонованою протестантським шлюбом. Він прагне згладити деякі з найбільш проблемних або конфліктних аспектів петраркізму. Коли Е. Спенсер писав “*Amoretti*”, він вже поставив під сумнів основні традиції петраркізму, що виявилось вже

у третій книзі "The Faerie Queene". Він розумів, говорить Дж. Карбет, що ситуаційні моделі мовою Петрарки не можуть просто бути успадковані або адаптовані з континентальних традицій [6, р. 44]. Ці традиції виявилися цілком адекватними в Європі, але при елизаветинському дворі вони сприймалися як занадто проблематичні для пуританської моралі. Незважаючи на безтурботність, яка з'являється в "Amoretti", через впевненість поета у щасливому шлюбі ця проблема «стикається» в деяких сонетах з надзвичайною серйозністю у ставленні героя до своїх почуттів. Тому в сонетах Е. Спенсера і відбувається трансформація петраркізму. Поет «повинен» наслідувати його ідеї в сфері чоловічого бачення кохання, але природність життєвої історії вимагає нового тлумачення. Світла палітра спенсерівських сонетів контрастує з властивою попереднім поезіям важкістю вірша і відсутністю радісних думок і почуттів. Прославлення любові в автора відбувається у вигляді служіння її чеснотам і красі, без значного акценту на смутку, властивому петраркістам. Таким чином, сонети "Amoretti" органічно поєднують два мотиви: нарікання безнадійно закоханого поета і опис щасливого і взаємного почуття, що є відходом від традиційного трактування любові. Неважко помітити, що поведінка ліричного героя не надто нагадує традиційну спробу завоювання серця «прекрасної Дами» – герой підкорює Леді не словами, а діями. І жінка своєю поведінкою стимулює духовний розвиток чоловіка, який повинен зрозуміти, що впливає на її серце.

В історію світової літератури Е. Спенсер увійшов як співак чуттєвої любові. Поет враховує античну філософію кохання, але формує своє розуміння почуття, оспівуючи щасливе завоювання серця Леді, яка стала його дружиною. У сонетарії реалізовано також певні постулати філософії кохання Платона, але крім космічного почуття краси в автора присутній і людський вимір – культ сім'ї, людського щастя. Значний вплив на формування спенсерівського уявлення про кохання належить і Ф. Петрарці, але від його бачення любові він відходить: поет шукає не «радісного» почуття від нерозділеного кохання, а взаємності і щастя. Важливим видається і те, що поет говорить не тільки про любов чоловіка до жінки, але приділяє увагу також еволюції ставлення жінки до героя. Леді стимулювала духовний розвиток героя, і це створило умови для подолання ним усіх труднощів і зробило можливим народження кохання.

Бібліографічні посилання

1. Бурова И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Бурова Ирина Игоревна. – СПб., 2008. – С. 412–457.
2. Соколов Д. А. Поэтика Сари и развитие английского петраркизма [Электронный ресурс] / Д. А. Соколов. – Режим доступа: http://www.sovmu.spbu.ru/main/sno/uzmf2/uzmf2_05.pdf.
3. Шестаков В. Философия и культура эпохи Возрождения. Рассвет Европы / Вячеслав Шестаков. – СПб. : Нестор-История, 2007. – 272 с.
4. Шестаков В. П. Шекспир и итальянский гуманизм / Вячеслав Шестаков. – М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 168 с.
5. Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков. Традиции и канон : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Якушкина Татьяна Викторовна. – СПб., 2009. – 46 с.
6. Curbet J. Edmund Spenser's bestiary in the "Amoretti" (1595) / Joan Curbet // Atlantis. – 2002. – Vol. XXIV, N 2. – P. 41–58.
7. Spenser E. Amoretti [Electronic resource] / Edmund Spenser. – Access mode: <http://theotherpages.org/poems/spenser1.html>.

Надійшла до редколегії 20.03.2012 р.

УДК 821.111-1 «13».09

К. А. Вельчева

Днепропетровский университет экономики и права

**ОБРАЗЫ СЕМИ СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ Э. СПЕНСЕРА И У. ЛЕНГЛЕНДА:
ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ**

Порівнюються образи семи смертних гріхів у поемах «Видіння про Петра Орача» та «Королева фей».

Ключові слова: сім смертних гріхів, алегорія, емблема, персоніфікація, портрет.

Сравниваются образы семи смертных грехов в поэмах «Видение о Петре Пахаре» и «Королева фей».

Ключевые слова: семь смертных грехов, аллегория, эмблема, персонификация, портрет.

The article compares and contrasts the images of the seven deadly sins in the poems "The Vision of William Concerning Piers the Plowman" and "Faerie Queene".

Key words: seven deadly sins, allegory, emblem, personification, portrait.

Жанр аллегорической поэмы, зародившийся в средневековье, обрел в английской литературе особую популярность в XIV веке. В это время были написаны «Парламент трех Возрастов», «Накопитель и Растратчик», «Жемчужина» неизвестных авторов, «Видение о Петре Пахаре» Ленгленда, «Исповедь влюбленного» Гауэра, «Книга о герцогине», «Дом Славы», «Птичий парламент», «Легенды о славных женщинах» Чосера. Традиции средневековой аллегористики продолжают и развиваются в XVI веке в жанре позднеренессансной героической поэмы, которая представлена в английской литературе «Королевой фей» Эдмунда Спенсера. Среди английских поэтов XIV века наибольшее влияние на Спенсера оказали Джеффри Чосер и Уильям Ленгленд. Это известно не только благодаря специальным литературоведческим исследованиям, но и со слов самого Эдмунда Спенсера. Так, в «Пастушьем календаре» Спенсер говорит о Чосере и Ленгленде как о двух английских поэтах, по чьим стопам он идет издалека.

В обращении автора «Королевы фей» к религиозной тематике и проблематике особенно чувствуется влияние Ленгленда. Джудит Андерсон отметила, что «Видение о Петре Пахаре» «предоставило Спенсеру модель христианской аллегии повествовательным стихом», и назвала его «аналогом, предшественником и источником» «Пастушьего календаря» и «Королевы фей». Исследовательница указывает на глубокое сходство в технике и замысле обеих поэм [5, p. 1115].

В отечественном литературоведении связь между двумя поэмами еще не изучалась. Поэтому в данной статье хотелось бы сравнить фрагменты «Видения о Петре Пахаре» и «Королевы фей», в которых изображаются семь смертных грехов. Несмотря на заметную близость между двумя поэмами, трактовка этой темы обнаруживает не только сходство, но и отличия.

Перечень грехов, появляющихся в виде персонификаций в поэмах Ленгленда и Спенсера, совпадает, но порядок их появления разнится. В «Видении о Петре Пахаре» это Гордыня, Невоздержанность (Leschouge), Зависть, Гнев, Жадность, Обжорство (Пресыщение в переводе Д. М. Петрушевского [1]), Леность. В «Королеве фей» последовательно появляются Гордыня, Леность, Обжорство, Распутство (Lechery), Жадность, Зависть, Гнев.

В «Видении о Петре Пахаре» грехи появляются в пятой главе после проповеди Разума на «поле, полном народа». Грехи изображены в виде кающихся людей, которые исповедуются персонифицированному Покаянию. Создается впечатление, что они находятся в толпе, слушавшей проповедь. У Спенсера действие происходит в четвертой кантике в замке Люциферы, куда попадает главный герой, Рыцарь Красного Креста. Царственная дева Люцифера, узурпировавшая трон, воплощает грех гордыни. Во время ее парадного выезда, который совершается при большом стечении дам и кавалеров в зале, шесть других грехов на символических животных тянут ее колесницу, а следом едет Сатана. Оба поэта создают многофигурную, густонаселенную композицию.

Структура эпизода в двух поэмах различается. Спенсер твердо придерживается принципа симметрии, он следует четкой схеме построения образа. За исключением Гордыни, которой дается более развернутая характеристика, каждому греху отводятся по три станцы. Сначала сообщается, какой грех ехал следующим, и дается его краткая характеристика (медлительный Лениость, отвратительный Обжорство, похотливый Распутство, скупой Жадность, злобный Зависть, свирепый, мстительный Гнев); описанию подводится итог (“Such one was *Idleness*, first of this company” [6, p. 19], “Such one was *Gluttony*, the second of that crew” [6, p. 20] и т. д.). Ленгленд не стремится уравнивать объем описаний: для двух первых грехов – Гордыни и Невоздержанности – у него находится совсем немного слов, характеристики остальных значительно больше по размеру. Автор «Королевы фей» указывает, на каком именно животном ехал каждый персонаж и какой атрибут он держал, а также приписывает каждому греху определенную болезнь. Животные символизируют неконтролируемые страсти, которые представляют персонифицированные грехи [4, p. 47].

В «Королеве фей» Гордыня занимает ведущее место среди других грехов. В отечественном литературоведении образ Гордыни получил трактовку в работе украинской исследовательницы творчества Спенсера Л. П. Приваловой. Она подчеркивает, что портрет Люциферы строится с помощью большого количества зрительных деталей, которые поэт «нагнетает по принципу градации» [3, с. 26]. Основную роль при этом играет мотив сияния:

A mayden Queene, that shone as *Titans* ray,
In glistring gold, and peerelesse pretious stone:
Yet her bright blazing beautie did assay
To dim the brightnesse of her glorious throne,
As enuying her selfe, that too exceeding shone [6, p. 18].

Спенсер сочетает библейские аллюзии с отсылками к античной мифологии. Люцифера сравнивается с сыном Феба Фазтоном, который осмелился повести огненную колесницу отца и, погибнув сам, едва не сжег землю. Поэт также приводит родословную Люциферы: ее родители – владыки ада Плутон и Прозерпина, но она называла себя дочерью Юпитера, верховного бога. Украшенная золотом и цветами колесница Гордыни сравнивается с колесницей Юноны. Портрет Люциферы предваряется описанием ее дворца. Дворец прекрасен внешне, он гордо возвышается в небеса, но имеет слабый фундамент, будучи выстроен на песчаном холме. Это является аллюзией на библейский мотив дома на песке (Матф. 7:26). Еще одна библейская аллюзия – мотив широкой дороги, истоптанной множеством ног, берущий начало от изречения «Входите тесными вратами» (Матф. 7:13). Детали аллегорического пространства и портрета Люциферы позволяют отождествить ее с «дочерью Вавилона» [3, с. 26]. Изображение непрочного фундамента замка, упоминание Фазтона, павшего с неба, который в христианской традиции идентифи-

цировался с Люцифером, само имя персонификации гордыни аллегорически передают идею падения. У ног Гордыни лежит страшный дракон – символ Сатаны в христианском искусстве, в руках она держит зеркало, традиционно изображавшееся в руках этого персонифицированного порока [4, р. 46].

Ленгленд также начинает перечень грехов с Гордыни, однако уделяет ей всего несколько строк. Возможно, это связано с недостаточным распространением данного греха в социальной сфере, в которой вращался поэт. В аристократической среде он, напротив, имел глубокие корни.

В «Видении о Петре Пахаре» автор не дает портрета Гордыни, он только изображает ее действия и приводит слова. Гордыня, как и у Спенсера, женского рода, она носит имя «Перонелла с гордым сердцем» (Peronelle Proude-herte). Но имя контрастирует с тем, как она теперь «распростерлась на земле и долго лежала, прежде чем подняла глаза вверх и стала кричать «Господи, прости!» [1, с. 159]. Перонелла обещает быть смиренной и носить власяницу. Сами проявления греха автором не показаны.

С наибольшей экономией художественных средств Ленгленд создает образ Leschouge, в переводе Петрушевского – Невоздержанности. Этот персонаж взывает о прощении грехов и дает обещание «по субботам целые семь лет пить только с уткой воду и обедать только один раз» [1, с. 161]. Таким образом, Невоздержанность сближается с Пресыщением, который появляется в тексте позднее. Предыстория персонажа, подробности его греховного прошлого, как и в случае с Гордыней, не сообщаются. Остальные грехи выглядят в «Видении о Петре Пахаре» как закосневшие грешники, и читатель узнает о том, как они предавались пороку до покаяния.

В «Королеве фей» Lechery, имя которого лучше перевести как Распутство, едет на бородатом козле, чья неприглаженная шерсть и выпученные глаза такие же, как и у всадника. Косматый, черный и грязный, он тем не менее имел успех у леди. Зеленый цвет одежды Распутства символизирует молодость и Венеру [4, р. 49]. В руке он держит горящее сердце, сочетание традиционных эмблем любви и разврата [4, р. 49]. Спенсер характеризует персонажа как лживого и непостоянного, ему нравится соблазнять слабые женские сердца. Распутство обладает прекрасными светскими манерами: он хорошо танцует и поет, умеет предсказывать будущее, читать любовные книги и знает «тысячи других наживок для своих плотских крючков» [6, р. 18]. В описании болезни, владеющей Распутством, угадывается сифилис [4, р. 50].

Зависть в обеих поэмах – персонаж злобный, любящий клевету, огорчающийся из-за чужого счастья и благосостояния. У Спенсера Зависть едет на хищном волке и жует ядовитую жабу. На его выцветший кафтан повсюду нанесен рисунок глаз, а на груди лежит ядовитая змея. При виде чужого богатства Зависть жует собственную утробу. Кроме того, он злословит о всех добрых делах и «изрыгает злобный яд» [6, р. 21] на произведения поэтов. Спенсер добавляет еще одну деталь к портрету Зависти: как источник злобы его рот поражен проказой.

Образ Зависти у Ленгленда выстраивается, начиная с портрета: «он был бледен, как каменный шар», «одет во вретнице», «из монашеского платья были его рукава», «и как порей, долго пролежавший на солнце, / так выглядел он со своими впальми щеками, отвратительно мрачный» [1, с. 161]. Одна черта внешности усилена повтором: «его тело раздулось от гнева так, что он кусал себе губы» [1, с. 161], «все мое тело раздувается от горечи моей желчи» [1, с. 165]. Полнее характер персонажа раскрывается в прямой речи, когда он исповедуется. В поэме Ленгленда признание Зависти снабжено большим количеством подробностей, он сообщает, как ведет себя в привычных бытовых ситуациях. Так, в церкви он молится, «чтобы Христос послал горе тем, / которые унесли мою деревянную тарелку и мою

изорванную простыню» [1, с. 163]. Сразу после этого он замечает, «что у Елены новое платье» [1, с. 163], и мечтает его присвоить. Живя среди горожан в Лондоне, Зависть «подучил маклера клеветнически охаивать товары других людей» [1, с. 165]. В «Видении о Петре Пахаре» этот персонифицированный грех также поражен болезнью: он «казался разбитым параличом» [1, с. 161] и от злобы и зависти не мог есть годами.

В обеих поэмах за Завистью следует Гнев, но концепция образа Гнева у двух поэтов сильно отличается. В «Видении о Петре Пахаре» этот персонаж выглядит гораздо более пассивным, чем скорый на действие Гнев в свите Люциферы. Ленгленд кратко описывает его внешность: «Вот пробуждается Гнев с двумя белыми глазами / и с сопливым носом и повисшей шеей» [1, с. 167]. В «Королеве фей» портрет персонажа обрисован подробнее: Гнев едет верхом на льве и размахивает горячей головней. Его глаза мечут огненные искры, а лицо бледно, как пепел. Одежда Гнева «вся запятнана кровью, / которую он пролил, и разодрана в клочья» [6, р. 22]. Его сопровождает вереница персонифицированных несчастий: Кровопролитие, Раздор, Убийство, Ущерб, Злоба, Горе, а также распухшая Селезенка, Бешенство, трясущийся Паралич и Огонь Святого Франциска.

У Ленгленда Гнев был нищенствующим монахом и монастырским садовником. В качестве садовника он прищеплял лозы другим монахам. Также он служил монастырским поваром и «приготовлял им супы из болтовни о том, что дама Джен – незаконнорожденная, / а дама Кларисса – дочь рыцаря, а ее муж – роконосец, / а дама Перонелла – дочь священника и настоятельницей никогда не будет, / потому что она имела ребенка во время сбора вишен» [1, с. 169]. Приготовленная Гневом пища из злых слов приводит к ссоре дам. Но характеристика этого греха у Ленгленда несколько размыта, он не выглядит таким опасным и даже жалуется на те наказания, которым подвергался среди монахов. Покаяние советует кающемуся быть умеренным в питье, так как вино может породить его гнев.

В образе Жадности Ленгленд и Спенсер выделяют традиционную аллегорическую деталь – бедное одеяние. Отвратительный портрет Жадности в поэме Ленгленда весьма нагляден. Этот персонаж по имени сэра Херви голоден и тощ, с нависшими бровями, толстыми губами и гноящимися глазами.

И, как кожаная мошна, висели его щеки;
Нижне его подбородка тряслись они от старости;
И, как у мужика ветчиною, засалена была его борода.
С чепцом на голове, а сверху полная вшей шляпа [1, с. 173].

Его старая порыжевшая одежда изорвана, грязна и полна вшей. В «Королеве фей» портрет Жадности сводится к тому, что он носит изношенное пальто и залатанные башмаки. Поэт добавляет еще одну привычную характеристику этого греха: «Ни одного хорошего куса он не пробовал в своей жизни» [6, р. 21], чтобы сэкономить и наполнить свои сундуки. Традиционно с этим грехом ассоциировалось ростовщичество, которым, по словам Спенсера, и занимается Жадность. Он едет на верблюде, груженом двумя железными сундуками с золотом, и даже на коленях держит стопку монет. Автор сообщает, что из богатства Жадность создал себе бога и продался в ад. Этот персонаж страдает подагрой.

В «Видении о Петре Пахаре» Жадность во время исповеди делится подробностями собственной биографии. Он был отдан в ученики к некоему Симу и там научился обвешивать покупателей. Затем у суконщиков Жадность постигает, как растягивать кайму и увеличивать сукна. Его жена, ткачиха по имени Роза-торговка, платила прядильщицам обрезанными монетами и продавала плохое пиво как хорошее. В сцене исповеди Жадности заметен комический эффект, возникающий

в результате непонимания грешником своей греховности. Когда Покаяние спрашивает, возмещал ли он причиненный им ущерб, Жадность отвечает, что когда-то он утащил у спавших купцов мешки. Покаяние возражает, что это «воровство и грабеж», а Жадность говорит: «Я думал, что грабеж и есть возмещение» [1, с. 175–177]. Жадность также признается, что занимался ростовщичеством, и с удовольствием подробно рассказывает о своей деятельности на этом поприще. Покаяние клеймит этого грешника и не соглашается отпустить его грехи, требуя от него возмещения всем, кому он причинил зло. Жадность приходит в отчаяние и хочет повеситься, но Покаяние советует ему просить Божьего милосердия.

Далее в «Видении о Петре Пахаре» следует грех Пресыщения. В этом образе преобладает не портрет (сообщается только, что он «был рослый и тяжелый» [1, с. 189]), а повествование о том, как Пресыщение провел день. Пресыщение собирается к исповеди, но по дороге сворачивает в трактир, куда его зывает трактирщица Бетон. В трактире он веселится в большой компании. Поэт подробно останавливается на этой сцене и указывает имена и род занятий собутыльников:

Сис-башмачница сидела на скамье,
 Уотт, сторож заповедника, и с ним его жена,
 Тимм-медник и двое его учеников,
 Хикк, содержатель извозчицкой биржи, Хью, продавец иголок,
 ...
 Странствующий музыкант, крысолов, мусорщик с Чипсайда,
 ...
 Угощают с радостными криками Обьедалу хорошим элем [1, с. 185].

Ленгленд приводит физиологические подробности состояния персонажа: например, «его брюхо начало ворчать, как две прожорливые свиньи», «он начал дуть в свой рожок, что на конце спинного хребта» [1, с. 187]. С трудом дотащившись домой, Пресыщение повалился на землю, споткнувшись о порог, и его стошнило. Проспав затем субботу и воскресенье, он кается перед Покаянием в своем расточительстве и обжорстве.

У Спенсера большую смысловую нагрузку в образе Пресыщения несет портрет. Это уродливое существо с вздувшимся брюхом, едущее на грязной свинье. У него заплывшие жиром глаза и длинная тонкая, как у журавля, шея (традиционный атрибут эмблемы пресыщения [4, р. 49]). В образе Пресыщения проступают вакхические мотивы. Поэт уподобляет Пресыщение Силену, учителю Бахуса, который в «Эклогах» Вергилия изображен пьяным, с кружкой и в гирлянде (VI, 13) [4, р. 49]. В руках Пресыщение держит кружку, из которой все время отхлебывает. Его одеянием служат зеленые виноградные листья, «ибо другую одежду он не мог носить из-за жары», на голове у него венок из плюща, «из-под которого течет пот». Виноградная лоза и плющ были посвящены Вакху. Кроме искаженного непропорционального тела (“deformed”), он имеет помутившийся разум («Чей разум в еде и питье был так потоплен, / что от друга он редко отличал врага» [6, р. 20]) и страдает водянкой. Так же, как в поэме Ленгленда, Пресыщение шатается и изрыгает рвоту, но физиологические подробности здесь смягчены.

Образ Лениности в двух поэмах имеет много сходного. Во-первых, подчеркивается сонливость персонажа. В «Видении о Петре Пахаре» он «весь заслоненный, с двумя заспанными глазами» [1, с. 191], его невозможно разбудить, пока он не проголодался; даже начав исповедь, Лениность засыпает. В поэме Спенсера он «погружен в сон, и большую часть своих дней мертв; / едва мог он один раз поднять тяжелую голову, / чтобы посмотреть, ночь сейчас или день» [1, с. 19]. Лениность едет на ленивом осле, традиционной эмблеме лени. Оба поэта прибегают к при-

вычному средневековому и ренессансному сатирическому приему [4, р. 49]: Спенсер уподобляет одетого в черное и держащего в руках тревник персонажа «святому монаху, который сейчас начнет службу» [6, р. 19]. Ленглендовский персонаж признается, что «был священником и настоятелем прихода более тридцати лет» [1, с. 195]. В каждом случае нерадивый Леность не выполняет своих обязанностей. У Спенсера этот персонаж редко заглядывал в свой потрепанный тревник, «так как до молитв ему не было дела» [6, р. 19]. Под предлогом предписанной ему созерцательной жизни Леность уклонялся от работы и в то же время проводил жизнь в разгуле. Ленгленд сообщает множество подробностей неправедной жизни персонажа. Его погруженность в мирскую суету становится ясной из исповеди. Леность лучше знает «стихи о Робине Гуде и Рандольфе, эрле Честерском» [1, с. 193], чем «Отче Наш», вместо евангельских историй он «охотнее слушал непристойные рассказы и смотрел на летние представления сапожников / или услаждался смешными историями про моего соседа» [1, с. 193], не каляся и во время поста «лежал в постели в объятиях любовницы» [1, с. 195]. Как уже отмечалось, Леность был священником, но он признается в своей несостоятельности: «Но я умею найти на поле или на борозде зайца / лучше, чем в *beatus vir* или в *beati omnes* / хорошенько разобраться хотя бы в одной фразе и объяснить ее моим прихожанам» [1, с. 195]. Автор «Видения о Петре Пахаре» добавляет и другие штрихи к образу Лености. Так, он с легкостью «забывает», что брал займы, неохотно выплачивает жалованье слугам, не помнит чужой доброты, любит поплотнее поесть. Таким образом, этот грех частично сливается с другими – с жадностью, гневом, пресыщением. В итоге Леность раскаивается и дает обет посещать церковь, вернуть людям приобретенное нечестным способом добро, а также отправиться в паломничество.

В «Королеве фей» основным приемом характеристики становится авторское слово. Ленгленд, помимо этого, использует прямую речь персонажей. Покаяние служит поводом для их развернутой самохарактеристики. В обеих поэмах важную роль при создании образа играет портрет, хотя в «Видении о Петре Пахаре» очерчен портрет не всех грехов. В том типе портрета, который выстраивает Спенсер, присутствуют традиционные цветовая символика и эмблемные атрибуты – предметы и животные. Изображая искаженный физический и моральный облик своих персонажей, Ленгленд и Спенсер делают их гротескными. Преувеличения, сопоставления с животными служат сатирическому осмеянию греха.

«Королева фей» демонстрирует ренессансную ученость автора, книжность стиля. Текст насыщен именами персонажей античной мифологии. Исследователь поэмы Брукс-Дэвис выделяет в нем много литературных реминисценций [4, р. 44–51]. Ленгленд во многом черпает наблюдения из жизни. Он проявляет интерес к бытовой детали, к персонажам, принадлежащим к «низам» общества. Российская исследовательница «Видения о Петре Пахаре» М. И. Никола отметила, что «художественная природа этих семи олицетворенных пороков такова, что их можно назвать не только персонификациями, но и типами, так как они содержат художественно-логическое обобщение определенных человеческих характеров» [2, с. 45].

Ленгленд не ограничивается указанием на сословную принадлежность персонажей. Некоторые грехи получают индивидуальные имена, и за счет их привычности у читателя могло создаваться впечатление близости, непосредственного знакомства с этими грехами. Иногда в тексте фигурируют настоящие английские географические названия, производящие тот же эффект.

Творческие установки Ленгленда и Спенсера различны. Ренессансный поэт создает образы-эмблемы, тяготеющие к барочной эстетике. Он прибегает к привычному культурному коду, стремясь облечь идею в ясные и узнаваемые формы. Многие детали в образах грехов у Ленгленда традиционны, но помимо этого ав-

тор вводит бытовые сцены и элементы комизма, сочетает их с подробностями функционирования телесного «низа». Данные черты роднят Ленгланда с народной культурой Средневековья.

Библиографические ссылки

1. *Ленглэнд У.* Видение Уильяма о Петре Пахаре / Уильям Ленглэнд // Видение Уильяма о Петре Пахаре / пер. Д. М. Петрушевского. – Л. : Из-во АН СССР, 1941. – 276 с.
2. *Никола М. И.* «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгланда. Своеобразие жанра / Марина Никола // Метод и жанр в зарубежной литературе. – М. : МГПИ, 1979. – Вып. 4. – С. 38–48.
3. *Привалова Л. П.* Иконография образа Гордыни в поэме Э. Спенсера «Королева фей» / Людмила Привалова // Матеріали міжвуз. конф. «Від бароко до постмодернізму». – Д. : ДДУ, 2000. – С. 24–27.
4. *Brooks-Davies D.* Spenser's Faerie Queene. A Critical Commentary on Books I and II / Douglas Brooks-Davies // Spenser's Faerie Queene. A Critical Commentary on Books I and II. – Manchester : Manchester University Press ND, 1977. – 198 p.
5. *Hamilton A. C.* The Spenser Encyclopaedia [Electronic resource] / A. C. Hamilton // The Spenser Encyclopaedia. – L. : Routledge, 2006. – 2358 p. – Access mode: <http://www.ccebook.org/preview/0415056373/The-Spenser-Encyclopedia>.
6. 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 22.03.2012 р.

УДК 821.161.1:801

Е. А. Ляшенко

Криворожская специализированная школа № 9

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XV–XVIII ВЕКОВ

Розглянуто особливості формування жіночих образів у російській літературі від часів середньовіччя до XVIII ст. Жіночий образ змінювався, розвивався і складався впродовж тривалого часу під впливом багатьох чинників. Давньоруська література відображає статичні, однолінійно прописані жіночі образи. Для жіночих образів XVI ст. характерний вияв терпимості, схильності до компромісу. У літературі XVII ст. переважає ставлення до жінки як до втілення різноманітних негативних рис. Повість XVIII ст. вперше зображує психологію жінки в протиріччях її різноманітних емоцій.

Ключові слова: жіночий образ, давньоруська література, особливості формування, розвиток, історична епоха.

Рассмотрены особенности формирования женских образов в русской литературе со времен средневековья до XVIII в. Женский образ видоизменялся, развивался и создавался в течение длительного времени под влиянием множества факторов. Древнерусская литература отображает статичные, однолинейно прописанные женские образы. В XVI в. для женского образа характерно проявление терпимости, способности к компромиссу. В литературе XVII в. преобладает отношение к женщине как к воплощению разнообразных отрицательных черт. Повесть XVIII в. впервые изображает психологию женщины в противоречивости ее разнообразных эмоций.

Ключевые слова: женский образ, древнерусская литература, особенности формирования, развитие, историческая эпоха.

In this article considered features of forming of woman characters in Russian literature from times of middle ages to XVIII of century Woman character changed, developed and folded during great while under influence of great number of factors. Old Russian literature represents static, однолинейно the prescribed woman characters. In XVI of century for woman character the display of tolerance, capacities, is characteristic for a compromise. In literature of the XVII century attitude prevails toward a woman as to embodiment of various negative lines. The story of XVIII of century first represents psychology of woman in contradictions of her various emotions.

Key words: woman character, Old Russian literature, forming features, development, historical epoch.

Активизация научного интереса к жизни личности, процессам интенсивной феминизации во всех сферах современного социума убеждают нас в целесообразности исторической реконструкции женского образа в культуре. Почти исключительно «мужской» мир сегодня в значительной мере становится «женским». Это во многом обусловило развитие гендерных исследований. Ю. М. Лотман очень точно заметил: «Характер женщины можно назвать одним из самых чутких барометров общественной жизни» [7, с. 142].

Отношение к женщине в литературе связано, как правило, с культурной эпохой. Женский образ менялся, развивался и формировался в течение длительного времени. Русская женщина наделена богатой и трепетной женской природой. И. А. Ильин указывал: «Проходя определенный этап становления, женский характер формировался и изменялся под влиянием множества факторов. Современное признание женщины символом русской культуры, в частности классической русской литературы, является очевидным» [5, с. 175–177].

Однако изучение специфики образов женских персонажей в русской литературе, начиная с древнерусских памятников вплоть до XVIII века, занимало эпизодическое место в рамках исследования отдельного произведения или творчества отдельного автора. Актуальность исследования объясняется необходимостью рассмотрения особенностей создания женского образа в русской литературе со времен средневековья до XVIII века: что в него вкладывалось, какие ценности тем самым утверждались в общественном сознании.

Исследовательская традиция дала многогранное осмысление проблемы анализа женских характеров в русской литературе указанного периода. Немногочисленные образы, представленные в житийной литературе Древней Руси, исследованы в работах Г. П. Федотова, Ф. И. Буслаева; вопрос о канонизации женщин рассматривали Ф. И. Буслаев, Т. Р. Руди. Р. П. Дмитриевой проведены текстологические исследования древнерусских литературных памятников. Фундаментальное исследование «Повести о Петре и Февронии» представлено в работах Н. С. Демковой, Д. С. Лихачева. Вопросы женского христианского призвания – служить миру – рассмотрены В. И. Костылевым, Г. П. Федотовым. Многоаспектный анализ женских образов в историческом контексте представлен исследованиями М. Ю. Лотмана.

Целью данной работы является рассмотрение становления женских образов в русской литературе со времен средневековья до XVIII века.

Поставленная цель обусловила последовательное решение ряда конкретных задач: проследить эволюцию разных сторон женского характера в литературных источниках, относящихся к историческому периоду, обозначенному рамками темы статьи; выявить особенности изменения, развития и становления женских образов на основе данного литературного материала.

В общественном сознании сложился некий идеальный образ русской женщины. «С незапамятных времен, – отмечал в свое время И. А. Ильин, – русскую женщину изображают как существо чувствительное, сострадательное, сердечное,

целомудренное, робкое, с глубокими религиозными убеждениями, упорным терпением и, в известной мере, подчиненной мужчине. Она любит, она служит, она страдает, она уступает» [5, с. 210–211]. Так или иначе, но женские персонажи конструировались с оглядкой на этот образец. Особенно это заметно в древнерусской литературе.

Авторы древнерусских литературных памятников вплоть до середины XVII века старались показать людей такими, какими они должны быть (с точки зрения религиозной морали); источников же, показывающих людей такими, какими они были в действительности, отражающих детали их внутреннего мира, раскрывающих побуждения к поступкам, колебания, сомнения и другие настроения, почти не сохранилось. Женские образы рассматривались в контексте супружеских отношений: невеста, жена, вдова.

В зависимости от жизненной ситуации женщине предписывались определенные правила поведения. Древнерусская светская и церковная литература в образах «доброй» и «злой» жен, «предельных» в своей «положительности» и «отрицательности», отразила с известной условностью пути изменения нормы и, как следствие этого, превращения отвергаемого поведения сначала в условно принимаемое, а затем в признаваемое. Переход от статичных, вневозрастных, однохарактерных в своей благостности или, напротив, порочности женских образов к сложным, эмоциональным, неоднозначным, а порой и страстным натурам литературы XVI и особенно XVII века осуществлялся под влиянием тех изменений и процессов, которые происходили в «женской истории». Умонастроения людей, их воззрения на частную жизнь своих «подружий», «лад», «супружниц» прошли в X–XVII веках эволюцию от осуждения богатого мира женских чувств к его постепенному признанию. И литературный материал – как светский, так и церковный – отразил эти трансформации («Повесть о семи мудрецах», «Притча о старом муже и молодой девице», «Повесть о Еруслане Лазаревиче») [11, с. 28–76].

К XVI веку совершенно смолкает женское слово в литературе. Принимая во внимание мнение академика Д. С. Лихачева – «никогда еще литература не играла такой огромной роли в формировании действительности, как в XVI веке», – это можно считать важным симптомом того, что положение женщины становится более зависимым и бесправным [8, с. 159]. «Домострой» строго очерчивает права и свободу женщины. Здесь, в доме, в «частной» сфере женщина оказалась подчиненной мужскому авторитету, стала объектом власти мужа. На первый взгляд может показаться, что автор помещает женщину в центр отношений, но это лишь первое впечатление. Цель автора – дать рецепт контроля за этим «центром», что осуществляется: 1) через контроль доходов и денежных сумм; 2) через подчинение себе, а не жене ключника-домоуправителя; 3) через лишение женщины права принимать самостоятельные решения: «По все дни жене с мужем о всем спрашиватися и советовати во всем: и как в люди ходити, и к себе призывати, и с гостьями что беседовати» [4, с. 28]; 4) через присвоение мужской половине дома права вмешиваться в области, традиционно принадлежавшие женской половине (воспитание детей, контроль над продуктами питания, женскими рукоделиями и т. п.). В модели «Домостроя» царь отвечает за всю страну разом, а хозяин дома, глава семьи – за всех домочадцев и их грехи; почему и появляется нужда в тотальном вертикальном контроле за их действиями. Вышестоящий при этом имеет право карать нижестоящего за нарушение порядка или нелояльность к его власти.

Таким образом, по «Домострою», главными чертами женского характера являются терпимость, покорность, способность к компромиссу. Женщина подчинена мужчине, который ограничивает ее права и свободу. Женский образ статичен и изображается однолинейно.

Однако можно ли сказать, что отношения мужей и жен допетровского времени исчерпывались лишь чувствами злобы и соперничества, мести и желания властвовать, гнева и досады? Разумеется, нет. Но несомненно, что от женщин – если судить по литературе и другим письменным памятникам допетровского времени («Повесть о Горе-Злочастии»), – в большей мере ожидалось высоконравственное, благочестивое поведение, причем его им следовало являть как природную данность [11, с. 98]. В то же время мужчинам было позволительно прийти к признанию традиционных норм морали ценой тяжелых ошибок и жизненных заблуждений («Повесть о Савве Грудцыне») [11, с. 315]. Поэтому женщины в русской литературе XVII века практически никогда не изображались путешествующими, обретающими жизненный опыт вне дома, «выпрямляющими» свою душу в борениях и соблазнах многокрасочного и разноязыкого мира. Даже в XVII веке героини литературных произведений неизменно пребывали дома и в состоянии ожидания выработывали в себе необходимые нравственные качества (или, напротив, использовали «соломенное вдовство» в своих интересах). Мужчинам же было позволительно странствовать и таким образом набираться ума и опыта, в том числе морального.

Однако если в литературе рубежа XVI – начала XVII века разум женщины воспринимался как основа истинной супружеской любви, то в памятниках середины и второй половины XVII века можно усмотреть впервые поставленный вопрос о возможности конфликта в душевном мире женщины между страстью и разумом, от которого была далека, например, слезливо-идеальная в своей бесстрастности Феврония («Повесть о Петре и Февронии») [11, с. 285].

Религиозная модель русского мира формировала особое отношение к женщине. Изначальная ее греховность (Ева как причина грехопадения), пагубность «греховных помыслов», виновниками которых оказывались женщины, становилась одной из ведущих тем в творчестве Симеона Полоцкого.

Темы для своих произведений Полоцкий черпал как из истории античного мира, так и из истории западноевропейского средневековья. Примечательно, что во многих случаях Полоцкий описывает отношения героев в трагическом плане. Таков рассказ о лонгобардской королеве Розамунде. Когда ее муж убил своего тестя (и отца Розамунды), она подвигла своего любовника на убийство мужа, но затем и сама была отравлена – «погубившая краля сама исчезоста». Весьма охотно пересказывал Полоцкий и легенду о Семирамиде, любовнице царя Нина, обезглавившей своего супруга и обманом занявшей его престол (стихотворение «Жена») [10, с. 24]. Найдем мы у Полоцкого и пересказ сюжета о коварном убийстве шотландского короля Кемефа его женой Фенеллой: для этого она использовала отравленное яблоко («Жена блудная») и т. д. [10, с. 34]. Во всех этих и многих других стихотворениях носительницей измены и зла неизменно выступала женщина, а главным орудием ее было прелюбодеяние. Не обошел Полоцкий и традиционную для древнерусской литературы тему «злой жены», которая отвлекает мужчин от «небесной сладости», предлагая взамен сладость телесную: это стихотворения «Адам много согрешил» [10, с. 75], «Гонение» [10, с. 63], «Плоти укрощение» [10, с. 94], «Плоть» [10, с. 132], «Грех» [10, с. 173], «Жена злая» [10, с. 204] и др. Ссылаясь на греческого философа Эпикура и писателя Феобраста, Полоцкий говорит, что жена запросто может разорить мужа «многими потребями» – пышными одежаниями, украшениями и прочее.

Весьма интересно стихотворение «Вдовство» – в нем дается не просто характеристика овдовевшей женщины, а пристрастная оценка с точки зрения предъявляемых к ней требований со стороны общества. Сам «закон естества», пишет Полоцкий, поучает вдову избегать сладостной жизни, не заглядываться на молодых юношей и дев. Автор осуждает тех вдов, которые вторично выходят замуж, он

требует от них жить уединенно, не носить «красных риз» не устраивать пиров с музыкой, не румянить щек, не чернить бровей и т. д. Жилище вдовы должно быть подобно церкви, все дни она должна проводить в трудах «с честными вдовами» и «чистыми девами» – только тогда она сохранит в целости свое вдовство и получит вознаграждение на небе.

Желая осудить златолюбие, Полоцкий приводит рассказ о жене галльского короля Бренна, которая была наказана за свое безудержное «златолюбие» тем, что ее, по приказу короля, погребли под грудой золота. Для устрашения и воспитания своих читателей Полоцкий использует и традиционную для византийской и древнерусской литературы тему Страшного Суда – таковы его стихотворения «Суд» [10, с. 233], «Страх на Суде» [10, с. 257], «Судия жестокий» [10, с. 274] и др.

Женщина в произведениях Симеона Полоцкого – это чаще всего «дьявольский сосуд», носительница зла и воплощение греховности. Женщины в его трактовке настырны в своих требованиях, ревнивы, настойчивы, болтливы, сварливы, завистливы и т. д. Следовательно, женский образ представлен Полоцким как символ различных отрицательных черт.

Повесть XVIII века впервые рассматривает психологию женщины в противоречиях ее разнообразных эмоций. Новой чертой мирозерцания является иной взгляд на женщину, которая рассматривается уже не как воплощение добродетели или злая искушительница, «сосуд дьявола», а как индивидуальность.

Изменение вектора общественного развития, связанное в первую очередь с реформами Петра, высвободило личность. Самосознание личности уже не столь жестко регламентировалось религиозными канонами. Это касалось в первую очередь мужчин, но и женщина стала свободнее. У нее появилось право на самостоятельность.

Фрагмент произведения «Повесть об Александре, российском дворянине» – разговор трех вельмож о женщинах – иллюстрирует ряд черт, характеризующих мировоззрение начала XVIII в. Прусский барон Старк, гдатцкий барон Фояр и саксонский дворянин Силберстен рассуждают о женщинах. Барон Фояр резко осуждает новые нравы, порицает свободу обращения женщин, обвиняет их в коварстве и корыстолюбии, ибо «несть конца непостоянству и злости злых жен: по всех злостях, злостию превосходит, страм, стыд, поношение, злоречие ни во что вменяют, едиными амурами веселятся» [11, с. 406]. Вообще, по его мнению, нет женщины, которая не была бы распутной. Другие его собеседники думают по-другому. По их мнению, естественно, что женщина любит быть в общественных местах, танцевать, хорошо одеваться, умеет остроумно отвечать на шутки и комплименты. «Неужели политика всех европейских стран, которые за великие деньги учатся, лепообразным женам непристойна?» – спрашивает Силберстен [11, с. 418]. Он утверждает далее, что большая часть нападок на женщин происходит потому, что они теперь свободны в выборе возлюбленного, и мужчины, потерпевшие неудачу, клеветают на них. Силберстен напоминает Фояру: «Сколько твоего было ходатайства и старания за придворною дамою Шарлоттою?» [11, с. 421].

В этом разговоре автор повести сохранил отзвуки споров петровского времени, когда русская женщина вышла впервые из терема и узкого семейного круга на шумные многочисленные ассамблеи.

В отношениях к женщине герои обнаруживают даже элементы куртуазности, «учтивства». Это также совершенно новая черта. Но в героях повести, наряду с галантностью и чувствительностью, подчеркивается грубый цинизм и жестокость – сочетание, характерное для поведения того времени.

Следует обратить внимание на роман М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины», который в своей жанровой модели соединяет традицию авантюрно-плутовского романа-путешествия с традицией психо-

логического романа. Уже в самом начале произведения задана его принципиально новая эстетическая ориентация: не столько оценить женский характер как добродетельный или порочный, сколько объяснить его, показав причины, которые влияют на его становление и формирование.

Исходный этап в биографии Мартоны отнесен к петровской эпохе, и это заставляет увидеть в характере инициативной, деятельной и плутоватой героини некий отблеск общего оживления индивидуальной инициативы, которым была ознаменована эпоха государственных преобразований.

История героини-авантюристки окружена плотным ореолом бытописательных мотивов еды, одежды и денег, которые сопровождают буквально каждый сюжетный перелом романа и поворот судьбы героини; перепады от несчастья к благополучию и обратно неукоснительно вызывают к жизни эти низменные и сатирические по генезису мотивы.

Демонстративный отказ от моральных оценок и стремление к объективности образа, объединяющие авторскую позицию Чулкова, который отдал самой героине повествование о ее бурной жизни и сомнительной профессии, с позицией героини, которая называет вещи своими именами на протяжении всего повествования, представляет женский образ в совершенно новом свете.

Подобная позиция, новая сама по себе, должна была восприниматься еще более остро из-за того, что и героиня, и история ее жизни были для русской литературы небывалым явлением. Женщина легкого поведения и окружающие ее мелкие дворяне, судейские чиновники-взяточники, воры, мошенники и плуты — таких героев до Чулкова русская литература еще не видела, во всяком случае в национальном романе. Стремление писателя не моделировать, а отражать жизнь в произведении, не оценивать, а объяснять характер определило коренные постулаты, которым подчинено повествование «развратной женщины» о ее жизненном пути. Прежде всего это идея подвижности, текучести, изменчивости жизни и соответствующая ей идея непрекращающейся эволюции характера.

Жизненная позиция Мартоны скорее пассивна, нежели активна: при всей своей деятельной инициативности героиня Чулкова способна строить свою судьбу лишь до некоторой степени, она слишком зависит от обстоятельств, к которым вынуждена приспосабливаться, чтобы отстоять свою индивидуальную частную жизнь в борьбе с судьбой и случаем. Вся биография Мартоны в социальном смысле выстроена как непрерывная цепь падений и взлетов, перемен от бедности к богатству и обратно, причем все эти перемены происходят отнюдь не по желанию героини, а помимо него.

Из этих сопоставлений, которые никак не подчеркнуты Чулковым в его романе, но целиком отданы вниманию и вдумчивости читателя, выясняется общее направление нравственной эволюции героини: если ее событийная биография представляет собой хаотическое скитание по воле обстоятельств, судьбы и случая, то духовный путь Мартоны направлен в сторону роста и нравственного совершенствования. Так динамичная картина мира в романе Чулкова дополняется динамичной духовной жизнью героини, жанровая модель авантюрного романа приключений и странствий соединяется с моделью романа — воспитания чувств.

Однако с точки зрения эстетической и, что для писателя XVIII в. не менее, а может быть, и более важно, — дидактической, в романе «Пригожая повариха» все самое главное уже произошло. Очевидно, что Мартона изменилась, причем изменилась в лучшую сторону, и женщина-писатель — это уже совершенно другой человек, с высоты своего жизненного опыта способный объективно понять и описать себя самого, несмотря на все заблуждения своей трудной и бурной молодости. Чулков рисует образ женщины, которая способна самосовершенствоваться и ди-

намически развиваться, накапливать жизненный опыт, критически оценивая прошлое.

Мировоззрение каждой из эпох формирует особый тип женского характера. Древнерусская литература отображает статичные, однолинейно прописанные женские образы, однохарактерные в своей благостности или порочности.

Права и свободы женщины XVI в. строго ограничены. Женщина подчинена мужскому авторитету. Для женских образов характерно проявление терпимости, способности к компромиссу.

В русской литературе более позднего периода (XVII в.) преобладает отношение к женщине как к воплощению различных отрицательных черт. В повести XVIII в. впервые уделяется внимание психологии женщины. Новая черта – взгляд на нее не как на воплощение добродетели или зла, а как на индивидуальность.

Эпоха Просвещения впервые во многом уравнивает мужской и женский характеры, наделяя женщину самостоятельностью, целостностью, способностью самосовершенствоваться.

Таким образом, схема развития женского образа выстраивается от «второстепенности» женщины к действующей героине.

Рассмотрение эволюции внутреннего мира женщины, как главной героини литературного произведения, может быть продолжено в контексте сентименталистской эстетики.

Библиографические ссылки

1. Буслаев Ф. И. О литературе: исследования, статьи / Ф. И. Буслаев. – М. : Просвещение, 1990. – С. 132–164.
2. Демкова Н. С. Средневековая русская литература: поэтика и интерпретации / Н. С. Демкова. – СПб. : Наука, 1997. – 268 с.
3. Дмитриева Р. П. Древнерусская повесть о Петре и Февронии: современные записи фольклорных рассказов / Р. П. Дмитриева // Рус. лит. – 1974. – № 4. – С. 90–99.
4. Домострой. – СПб. : Эксмо, 2009. – 544 с.
5. Ильин И. А. О сопротивлении злу силою / И. А. Ильин. – М. : Мысль, 1995. – Т. 2. – 357 с.
6. Костылев В. И. Кузьма Минин : роман / В. И. Костылев. – М. : ВАП, 1993. – 334 с.
7. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев // Избр. работы : в 3 т. – Л. : Наука, 1987. – Т. 3. – 253 с.
8. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и нравы русского дворянства (XVIII – начало XIX в.) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1994. – 299 с.
9. Полоцкий С. Вертоград многоцветный / С. Полоцкий. – М. : Мысль, 1994. – 379 с.
10. Руди Т. Р. Праведные жены Древней Руси / Т. Р. Руди // Рус. лит. – 2001. – № 3. – С. 84–92.
11. Слово Древней Руси / сост. О. В. Гладкова. – М. : Панорама, 2000. – 497 с.
12. Чулков М. Д. Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины / М. Д. Чулков. – М. : Панорама, 2007. – 512 с.

Надійшла до редколегії 22.03.2012 р.

УДК 821.111 – 31.09«15»

Н. І. Власенко

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***ПОЕТИКА АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ ВІДРОДЖЕННЯ:
ГРАНІ ДІАЛОГУ З РОМАНІЧНОЮ ТРАДИЦІЄЮ**

Розглянуто способи «діалогічного» співвіднесення романічних і риторичних жанрових матриць, втілені в моделях жанробудови, запроваджених у ході становлення англо-ренесансної романної модифікації і засадних для оформлення її як національно-історичного різновиду жанру.

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

Рассмотрены способы «диалогического» соотнесения романтических и риторических жанровых матриц, воплощенные в моделях жанровой организации, введенных в ходе становления англо-ренессансной романной модификации и основополагающих для оформления её как национально-исторической модификации жанра.

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

The ways of the dialogue connection of the romance and rhetoric genre matrix, embodying in the genre-forming models actualized in the course of the genesis of the English Renaissance Novel and defining genre modification are treated.

Key words: poetics, rhetoric, romance tradition, genre, novel, trope and mimetic principles of the literary activity, Renaissance.

У дискурсивному полі, маркованому усталенням романного жанру, те «річище» співвіднесення романічних і риторичних засад жанротворення, що сформувалось у руслі генезису романістики ренесансної Англії, задає «рельєф» його проблематизації в контексті встановлення – при просуванні сучасного літературознавства до «розкриття» епістемологічних кодів рубежу ХХ–ХХІ ст. – етико-естетичного «імперативу повернення» від осмислення роману як семіотичної матриці, якою виявляється «багатоголосся» дійсності, формотворне для тексту, до осягнення жанру як поетологічної форми, котрою визначаються моделі поетикальної розбудови діалогу «голосів» реальності.

Такою зміною літературознавчих «настанов» щодо роману знаменується початок діалогічного воз'єднання – на тлі сприйняття сучасності як Кінця Історії – прокладених у ній шляхів літературної рефлексії. Їх сходження уможлиблюється зближенням предметно-проблемних «обрій» сучасної науки про літературу з «видноколами» «нових практик» епістемології, що відбувається при відкритті «горизонту передрозуміння», визначального для виявлення – на теренах рефлексивного оформлення романної «діалогічності» – «збігу» «ліній» естетичного подолання «діалогічної безвиході» (М. М. Бахтін) та «векторів» її раціоналістичного спростування. Так забезпечується збереження – у площині об'єктового «спрямування» літературної думки – центральної позиції «універсального і парадоксального» (О. В. Михайлов) жанру, запровадженої «проголошеннями» його «головним героєм» «метанаративу» літератури, «знаковими» для посттрадиціоналістського розрізнення її «метамов».

У ході подолання всіх тих «розломів» епістемі, які утворились «на ґрунті» формування новочасного та новітнього літературознавства, усталюється аксіологічне «осердя» «комунікативного повороту культури» (М. А. Можейко), котре

«всвітчує» основоположні для нього критерії самоідентифікації суб'єкта, «відчужені» від нього епістемологічними «межами». Відтак нон-фінітність суб'єктного становлення в діалозі «Я» з «Іншим», усвідомлена на щойно перейденому «рубіконі тисячоліть», підтверджується «вичерпаністю» «монологічних» пізнавальних «завершень» їх смислотворної взаємодії, здійснених при відволіканні трансцендентальної форми суб'єктивності від емпіричної¹. Відповідно когнітивне оформлення «діалогіки»², «наснажене» урозумінням розмежованості «свого» та «чужого» як першооснови смислопородження³, задає «активний фон» «взаємовипробування» «історизованих» та «постісторичних» літературознавчих парадигм. Завдяки такій інтердискурсивній співвіднесеності в його царині виокремлюється сфера відкриття сполучуваності «параметрів» літературного і літературно-творчого самоототожнення «Я», визначених в історичних типологіях мистецтва слова (побудованих на шляху розробки «проблеми еволюції поетичної свідомості та її форм» (О. М. Веселовський)), із засадними для літератури «координатами» розрізнення «Іншого», виявленими теорією Тексту (у ході руху «від «безкінечної герменевтики» до поезики» (Г. К. Косиков)).

«Діалогічний» вимір рефлексії над історико-літературним процесом, встановлений у цей спосіб, проблематизується при усвідомленні «обмеженості» і вичерпування трансформації художньої свідомості послідовністю зрушень її поетологічної доміанти [8], і виділення «відносно постійних» жанрових детермінант – складників архітексту [7] щодо самого літературного і літературно-творчого діалогу, що набуває власної оформленості, насамперед, у романі – жанрі, який упосліджує його «підвалини» й «абриси» своєю естетичною єдністю та поетикальною множинністю. За такого «прирощення» проблемного «осередку» науки про літературу ним охоплюється і сам процес формування романного жанру. Реактуалізована проблематика романотворення «укорінюється» – у «ризоморфному середовищі» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), висхідному для окреслення перспектив подальшого вивчення жанрової генези, – на «ниві» «діалогічного» взаємовизначення

¹ «Осучаснення» культурного простору, знаменне для кінця ХХ – початку ХХІ ст., уможливлено віднаходженням – в емпіриці формування суб'єкта – «країв» його трансценденції, основоположної для усталення світоглядного монолізму в «перериваннях» смислотворної взаємодії «свого» з «чужим» при аксіологічних подоланнях фрагментарності пізнання, «налаштованих» на доведення «фінального» принципу об'єктивації істинного. Виявлений – при становленні посттрадиціоналістської ментальності – «діалектичною» «логікою тотожності» (визначальною для «історизованої» епістеми), такий спосіб трансісторичного впорядкування рефлексивної свідомості «приховується» (але не долається) – у тих же локально-історичних рамках її оформлення – «постдіалектичною» «логікою розбіжності» (втіленою у «постісторичному» типі знання), опиняючись під «загрозою» спростування «на перетинах» цих шляхів смислопородження (ознаменованих утворенням – при їх означенні за метанаративними «рамками» знання – «похідних» концептів епістемологічних «метамов»).

² Термін Е. Левінаса, введений у гуманітарно-науковий обіг інтерпретаторами його філософського доробку.

³ «Свідчення» марності пересторог «радикально недіалогічних співрозмовників» (С. С. Аверінцев), «розпорощені» в інтердискурсивному полі комунікації, «зосереджуються» – як «знаки» її продовження «на виходах» за виявлені пізнавальні межі – у визначеннях «крайнього досвіду» персональної самоідентифікації, запропонованих постметафізичною епістемологією. Постаючи – на «ґрунті» запровадженого нею погодження «логіки тотожності» і «логіки розбіжності» – *трансгресією суб'єктивності в «неможливе»* – у «рамках» її існування – становлення (обґрунтування «безкінечності діалогу» М. Бланшо, «генеалогія» М. Фуко [15]), *ототожненням трансцендентності пізнання із «беззапитною» близькістю «Я» й «Іншого»* («етична феноменологія» Е. Левінаса [19]), *ідентифікацією «самості» як «інакшості»* («практична філософія людини» П. Рікера [12]), проходження семіотичної дистанції між «своїм» та «чужим», основоположне для становлення суб'єкта, розкривається – у взаємодоповнюваності таких її подолань-поновлень – і як втілення безнастанної «діалогізації» смислопородження, і як доведення невичерпної «справжності суб'єктивного» (М. А. Можейко).

історико-літературних та історико-теоретичних планів її ретроспекції. У ньому виявляється необхідність уточнення трансісторичних та локально-історичних аспектів становлення роману через з'ясування тих жанротворчих принципів, котрі втілюються в його модифікаціях, не залучених (або залучених у незначній мірі) у відношення безпосереднього передування та прямої наступності з іншими різновидами жанру, а, натомість, «діалогічно» опосередкованих у власних зв'язках з ними (і тому зазвичай рецептивно не «закріплених» у жанровому статусі).

На перетині синхронічного прокладання цих векторів «взаємовивірення» і літературознавчих методологій, і теорії та історії романного жанру з діахронічним рефлексивним приєднанням до часопростору його формування англійського роману останньої третини XVI ст., означеного, але не розкритого в чинниках і складниках його становлення (на лініях «випробовування» його жанрової «ідентичності» концептами історичного руху культури), і відбувається актуалізація проблеми генезису елізаветинської романістики, націлена на прояснення інтердискурсивних орієнтирів літературної творчості, значущих для її заснування.

Роман ренесансної Англії, чи не в найбільшій мірі – щодо «супутніх» йому романних доробків – відзначений «енігматичністю» «порубіжного» художнього мислення, сформувався в добу Єлизавети I (1558–1603), що стала часом розквіту культури Відродження на Британському півострові, «закарбувавши» на соціально-історичних «стрижнях» його геополітичного «домену» «впізнавані» для сучасників і незбагненні для нащадків «сліди» зрівняння «свого» з «чужим», основоположного для «перехідності» мистецтва Ренесансу. Заснована під наділенням «прозорістю» – у межах його культурного простору – «знаком» авторства, акцентованого в його «протеїстичності» (при осягненні «рухливості» жанрово-стильових критеріїв літератури), англійська романістика останньої третини XVI ст. власним становленням «вписала» в історію романного жанру ту сторінку, постренесансним «недочитуванням» якої в ході «текстової роботи» (Р. Барт), рушійної для рефлексії над ним⁴, означаються епістемічні й аксіологічні грані рецепції роману, задані теоретичними метадескрипціями його жанрової форми.

⁴ Рсман, визначений як «універсальний жанр» (Ф. Бланкенбург, Ф. Шлегель, Г. В. Ф. Гегель, М. М. Бахтін, О. В. Михайлов [2; 6; 10]) у руслі заснування «історизованої епістемі» (М. Фуко), уможливленого усталенням новочасної – «діалектичної» – «логіки тотожності», розкривається в нових гранях у контексті її *взаємодії* – на «комунікативному повороті культури» (М. А. Можейко) на межі ХХ–ХХІ ст. – з новітньою – «постдіалектичною» – «логікою відмінності», формотворною для «постісторичного» типу знання (обґрунтованого «постметафізичною» епістемологією через «замикання» поля персональної самоідентифікації на співвіднесенні концептів «постеучасність» та «постісторія»). У річищі осягнення культури як «семіотичного простору» (Ю. М. Лотман) – Тексту, а його трансісторичного оформлення як об'єктивації діалогу «Я» з «іншим», в якій його нефінітність, виявлена в часі формування суб'єктивності, маркується невідбутністю семіотичної дистанції, генезис романного жанру осмислюється як та «нива» «текстопородження» (Ю. Крістева), на котрій її смислотворна продуктивність набуває етико-естетичної визначеності. У ході становлення роману розрізнення та сполучення означуваних і означень, концептуалізовані, відповідно, як «письмо» і «читання» при епістемологічному впорядковуванні світосприйняття (від традиціоналістського варіанта «філософії єдності» до сучасної версії «філософії множини»), актуалізують дискурсивні позиції, що забезпечують продовження комунікації «мов-свідомостей» (М. М. Бахтін) за виявлення «порогів» «валідності метамови» (Р. Барт), закладених при реалізації настанов на когнітивне «завершення» їх смислотворної взаємодії, наснажених «волею до істини» (М. Фуко). На двохтисячолітньому історичному шляху жанру його семантична «глибина» «описується» поетикальними відтвореннями інтерсуб'єктивної ціннісної горизонталі, котрою і «зрушуються», і «підтримуються» епістемічні вертикалі, які розбудовуються рефлексивною свідомістю на теренах осягнення співвіднесеності «свого» з «чужим», супроводжуваного «поляризацією» смислопородження (заснованою на встановленні антиномії Єдиного і Множинного при визначенні «меж» знання та виокремленні на них «логіки тотожності», видозмінюваної «історизацією» світогляду, та «логіки розбіжності», варійованої його «модернізацією»). Однак художньо-творчі «етичні вчинки» (М. М. Бахтін), що втілюються в «події» історії роману, «прочитуються» його рефлексією – про-

Віддаленість англо-ренесансної лінії романного «родоводу» від «горизонтів» його сприйняття, сполучених з «обріями» поетологічного усталення естетики жанру, визначається тією розбіжністю «видноколів» естетичного та поетикального оформлення романного і романотворного діалогу, котра виявилась у митецьких експериментах, запроваджених фундаторами роману елизаветинської Англії – Джоном Лілі (John Lyly, 1554–1606), Філіпом Сідні (Philip Sidney, 1554–1586), Робертом Грінном (Robert Greene, 1560–1592), Томасом Лоджем (Thomas Lodge, 1558–1625), Томасом Нешем (Thomas Nashe, 1567–1601) та Томасом Делоні (Thomas Deloney, 1543? – 1600?)⁵. Їх романними новаціями ознаменувався «зсув» традиціоналістських меж «діалогізації» самої царини жанротворення, що уможливив освоєння першопочатків естетики роману, яке ґрунтується на відчуженні його «традиційної» поетики.

Конфігурація змін жанрової «простороні», здійснених у темпоральності генезису англійського роману Відродження, встановилась на перетині вирізнених у ній «траєкторій» авторського відсторонення від романічного – комплексу тематичних, сюжетно-оповідних та стильових критеріїв романної типології, при усталенні котрого в період традиціоналізму топіка ствердилась у статусі формотворного начала жанру. У «річищі» становлення елизаветинської романістики митецький відхід від поетологічних «напуть» жанрової традиції, інспірований «успадкуванням» її естетичних надбань, визначився в «унікальності» «провіщеного» – у цей спосіб – «шляху роману» при виборі письменниками ренесансної Англії орієнтирів своєї романної творчості. Романісти-елизаветинці звернулись до тих форм риторичного дискурсу, що і в руслі його «злуки» з поетикальним «полем висловлювання» (М. Фуко), якою з кінця античності до початку Просвітництва задавались настанови на «завершення» образу світу «готовим» словом, зберегли тематичну «відкритість», котрої набули в контексті античного розмежування позицій поетики та риторики щодо «взаємовивірення» «думки» й «істини», уста-

тягом її п'ятисотлітнього «проростання» на «ґрунті» літературної теорії – лише у фрагментах жанротворної естетизації суб'єктного становлення, сполучених на його смисловій «поверхні» з поетологічними «фіналізаціями» романної форми як способу безнастанного естетичного осягнення розрізнюваності «Іншого» в самоототоженні «Я». Так виявляються пізнавальні й етичні «кордонні» осмислення романного жанру, встановлені і на «історизованих», і на «постісторичних» епістемологічних засадах.

⁵ У художніх пошуках цих письменників виявились і «абрис», і засади естетичного уцілінення елизаветинського роману, забезпеченого «примноженням» його поетикальної «багатоскладності». Таким «ризоморфним» «прирощенням» романної поетики на «стрижні» естетики жанру визначилась маньєристична «версія» втілення «єдності у розмаїтті» (“*varietate*”) як одного з головних «імперативів звільнення» людини-творця, встановлених ментальністю Ренесансу щодо митецької самореалізації особистості. «Укорінення» роману на культурному «ґрунті» Англії уможливилось «пробудженням» в англійській літературі Відродження прозаїчної «оповідної стихії». Оформленню її романного «поток», співвіднесеного з ренесансним «підйомом хвилі» континентально-європейської романістики (М. Боярдо, Л. Аріосто, Я. Саннадзаро, Ф. Рабле, М. Сервантес), передувала поява англомовної новелістичної «течії», започаткованої в останню третину XVI ст. Англо-ренесансні «первинні» наративи означились досвідами переосмислення італо-ренесансної новелістики, «зосередженими» на відтворенні її жанрової організації (Дж. Фентон, В. Пеінтер, Дж. Петі), та спробами «романізації» (М. М. Бахтін) новели, «зафіксованими» при оформленні «порубіжного» різновиду прози (Дж. Гасконь), класифікаційно присданого (П. Селзмен) до її «понаджанрового» «куртуазного» типу (“*courtesy fiction*”) і жанрово не конкретизованого в його межах. Так усталилось наративне «осереддя» розбудови романного жанру в культурному часопросторі Англії. Саме в цьому сегменті «дискурсивного поля» (М. Фуко) наративу і внокремився «осьовий» вектор формування романістики епохи Єлизавети I. «Скерована» її фундаторами, «корінна» лінія роману «шекспірівської доби» завдяки концентрації «потенціалу прецеденту» набула розгалуженості у романній творчості їх послідовників – від заглиблення у побутописання, супроводжуване посиленням риторичної компоненти жанру на тлі «стирання» його «гетерогенності» (Г. Четтл, Н. Бретон), до розширення «сфери присутності» у «домені» роману, закладеному на Британському півострові, елементів романічної поетики, усталених на Європейському континенті (Е. Манді, Г. Робертс, Е. Форд, Б. Річ).

лившись у власних модальностях на «підґрунті» усвідомлення його «нескінченності»⁶.

«Відхилення» від романічних теренів жанробудови, «знакове» для творчого цілеспрямованого засновників англійського роману останньої третини XVI ст., виявилось на тлі співвіднесення – у ході формування мисленнєвої «діалогіки», засадної для ментальності Ренесансу, – і світоглядних «підвалин», й естетичних «осердь» виокремлення та возз'єднання – на традиціоналістських «нивах» художньо-словесної практики і літературної теорії – поетичної та прозової сфер мистецтва слова. Втілюючи один із множини векторів самовизначення суб'єктивності автора, уможливлених пізньотрадиціоналістським «розхитуванням» «унітарності канону» (М. Л. Андреев) художньо-словесної творчості, доведеним до встановлення плуралізму її законів [1], напрям оновлення романного жанру, обраний майстрами красного письменства епохи Єлизавети I, «сконцентрував» інтенції митців на перетворенні – на «підмурках» «вільного» модального оформлення авторського «висловлювання» – жанрово «закріпленої» (і в романічній «стихії»), і поза нею) топіки⁷. Його «абриси» означились перспективою поетикального виявлення «невідбутності» діалогу «Я» з «Іншим», «окресленою» долученням до романної генеалогії дискурсивних «умов можливості» (М. Фуко) їх смислотворної взаємодії, реактуалізованих діапазоном «маніфестацій» жанру англійського роману Відродження в його автометатексті – від *«трактату»* (“*treatise*”) та *«памфлету»* (“*pamphlet*”) до *«роздумів»* (“*discourse*”) й *«історії»* (“*historie*”)⁸.

За такої ретроспекції діалогічного «розходження» поетики і риторики диференційоване сприйняття літературної традиції, основоположне для романного жанру, наблизилось до «горизонту» її «передрозуміння», відкритого «на виході» за «рамки» літературно-творчого опанування – подолання світоглядного монологізму, усталеного в добу традиціоналізму. На цьому «обрїї» рецепції традиційного зрушились світоглядно-естетичні засади «вільного» вибору з-поміж «канонізованих» принципів жанрової організації, знаменного для «прирощення» генеалогічної багатолінійності роману. При «розмиканні» – на шляху його генези, прокладеному в шекспірівській Англії, – традиціоналістських «рубежів» «діалогізації» самих жанротворчих «настанов» втілення ренесансного «імперативу звільнення» особистості в літературі, засноване на ствердженні її як «усвідомленої поетико-риторичної єдності» (С. С. Аверинцев), переросло в переосмислення «замкненої» нею «позиції» автора, значуще для досягнення історичної «рухливості» закономірностей жанрового становлення. Так у царині поетикального усталення риторичного «виднокола» «діалогічності» смислопородження сформувались передумови і того «переінакшен-

⁶ Первинне підпорядкування модальним «вимірам» риторичної організації мовлення її тематичних «параметрів» було здійснене софістами в «координатах» досягнення людини як «міри всіх речей» (Протагор), заданих ствердженням відносності істини на підґрунті осмислення Множинного як першоджерела світу, про що свідчать «підмурки» комунікативної взаємодії оратора і слухача, закладені давньогрецькими «вчителями мудрості» при відмежуванні риторики від поетики, «налаштованої» на досягнення Єдиного як першооснови світобудови [3].

⁷ Тематика ствердилась, як відомо, в статусі жанрового первоначала в ході усталення літератури традиціоналізму як «усвідомленої поетико-риторичної єдності» (С. С. Аверинцев), яке забезпечилось оформленням «готового слова» як змістовної і стильової першооснови авторського «висловлювання» на «підвалинах» естетизації «першоформ» буття і пізнання, у котрій сполучились аристотелівські («замкнені» на обґрунтуванні міметичної природи красного письменства) і гораціанські («розімкнені» в доведення «тропологічної» – символотворної – сутності художньої словесності) принципи митецького втілення традиціоналістської «аналогії означуваних та означень» (М. Фуко).

⁸ Встановлений таким чином ряд жанрових дефініцій (наведених зі збереженням ранньоанглійської орфографії) виявив «сумірність» – у ренесансному культурному просторі – «способів висловлювання», освоєних риторикою в різний час – у період оформлення її класичної «доктрини» та на етапах «експансії» «риторичного знання» (Н. О. Безменова).

ня» романного способу сполучення різних «правд про світ» (М. М. Бахтін), що, здійснившись «на переході» від традиціоналізму до історизму, забезпечило «само-розкриття» роману як «антириторичного жанру» (О. В. Михайлов).

У руслі співвіднесення авторських «маркувань» жанру, запроваджених щодо зразків елизаветинської романістики, зі «впізнаваними» культурними кодами, охопленими нею, англо-ренесансна «гілка» генезису романного жанру означається в її ризоморфному «зрошенні» з «кореневищем» літературно-творчої «діалогіки», яке оформлюється етико-естетичною «розгалуженістю» самих «параметрів» митецького «висловлювання». Відокремлення «координат» становлення національно-історичної модифікації роману, «укоріненої» на культурному «грунті» Англії в останню третину XVI ст., від «вимірів» усталення його традиціоналістських жанрових різновидів у континентальній Європі, «випробується» сполученням «порубіжних» «традиційних» критеріїв жанробудови. У полі виявлення основоположниками англійського роману Відродження «неспростовних» творчих орієнтирів поєднуються *модальності* художнього «висловлювання», актуалізовані риторикою при естетичному відкритті (у дихотомії поезії та красномовства) «порогів» осягнення рефлексивно-традиціоналістською свідомістю «безнастанності» Множинного, та *тоніка* мистецтва слова, поетикально «закріплена» в риторико-поетологічному синтезі традиціоналізму при долученні його естетики до «рубежів» осмислення сталості Єдиного.

У «річищі» сходження – у просторі формування романістики «епохи Шекспіра» – епістемічних «країв» смислопородження, віднайдених на часових «рубіконах» традиціоналістської культури, встановлюються дискурсивні «умови можливості», котрими забезпечується «подовження» – в цьому «осередку» романотворення – інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, засадної і для «діалогічності» відношення «Я» до «Іншого», і для усвідомлення її «невичерпності» при поетикальній розбудові естетичного «вивірення» «свого» «чужим». «Багатовекторність» взаємодії генетичних початків роману ренесансної Англії зі складниками «активного фону» його генези виявляється на «полюсах» співвіднесеності її путівця зі шляхами становлення романного жанру, второваними на Європейському континенті в добу традиціоналізму. «Силовими лініями» їх віддалення і зближення започатковується той конкретно-історичний «сегмент» «діалогу» роману з літературною традицією, що уможливує «доконечне» оформлення загальної (трансісторичної) «діалогічної» диспозиції усталення жанру в традиціоналістському часопросторі. На теренах «зростання» англійської романістики останньої третини XVI ст. «зрушення» романним жанром «граней» власної «традиційності» «зміцнює» «підгрунття» його «самооновлення»: освоєння-відчуження «сталих» – «підтриманих» «непохитністю» епістемічної «вертикалі» традиціоналізму – матриць художньої реальності, яке стверджує тематику у статусі першопринципу роману, постає таким способом «скорочення» жанротворних ціннісних проєкцій життєвої дійсності, котрим інспіруються романні видозміни «готових» моделей літературної творчості, визначальні для запровадження модальної жанрової першооснови.

На континентально-європейських «векторах» усталення романічної жанробудови, що відбувається в ході руху літератури від античності до Ренесансу [1; 9–11], на «позицію» доміанти жанротворення висувається топіка, яка «закріплюється» на «стрижні» становлення «високих» «тематичних» модифікацій романного жанру – любовно-авантюрного, пасторального, лицарського. Виявлена в жанровій організації репрезентативних зразків кожного з них – від Геліодорового роману і роману Лонга до романних експериментів М. Боярдо та Л. Ариосто, тематична визначеність романотворного «висловлювання», запроваджена при пізньоантичному започаткуванні традиціоналістської «злуки» риторики і поетики, не призводить до підпорядкування – при її ренесансному завершенні – модальностей, опанованих романним жанром, «готовому» слову, стверженому як першо-

начало літератури при возз'єднанні її поетикальних та риторичних сфер. На тлі сприйняття – на засадах романної «діалогічності» – «лакун» риторико-поетологічного нормування красного письменства як «умов можливості» «переінакшення» його світоглядно-естетичних засад, долучених до епістемічної «вертикалі» традиціоналізму, здійснюється поетикальне оформлення інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, при котрому «зовнішній» пріоритет тематичних складників роману щодо модальних в романічних різновидах жанрової форми постає «слідом» «внутрішнього» зрівняння модальності і тематики в ході їх уціліснення.

Така «двоїстість» співвіднесення модальних і тематичних «параметрів» жанротворення в «координатах» формування традиціоналістських модифікацій романного жанру в континентальній Європі ґрунтується на «діалогічному» «відстороненні» – на «ниві» усталення естетики роману – того сполучення «тропологічного» та «міметичного» «вимірів» оповіді/зображення, що виявилось у «взаємовизначенні» «настанов» нормативної поетики та класичної риторики. У царині генезису романного жанру «двопланова» модель жанробудови, оформлена у риторико-поетологічному синтезі традиціоналізму, перетворюється на таке погодження міметичної і тропологічної матриць художньої дійсності, в якому «закономірність» віддалення реального від ідеального у житті набуває «іномовного» означення в мистецтві слова, долаючись завдяки аксіологічним проєкціям «виняткового» – через створення образу ідеального героя – і закладаючи поетикальне «осереддя» й естетичного «випробовування» «метафізичної» «логіки тотожності», і митецького «вивірення» ренесансної «діалогіки», й «історизації» художньої свідомості в Новий час.

У руслі становлення романістики шекспірівської Англії розсування «меж» «діалогізації» жанротворних «позицій» художньої словесності Європейського континенту, основоположних для романічної поетики, модальність художнього «висловлювання» наділяється статусом домінанти жанробудови (за збереження «сурядності» модальних і тематичних складників жанрової форми). Таке перетворення генетичного першопочатку роману забезпечується зміною «осередку» розбудови його топіки – «витісненням» таксономії «ідеальне/реальне» опозицією «одиничне – загальне». Тим самим задається «розмивання» тематичних «кордонів» жанру, котре становить «приховану загрозу» «переходу» – при розгортанні інтерсуб'єктної ціннісної «горизонталі» в «розхитування» епістемічної «вертикалі» традиціоналізму – від естетизації смислотворної логіки Відродження до її літературно-творчого «самоспростування».

У цьому «сегменті» романного «діалогу» з романічною традицією актуалізується ідея «випробовування» загального одиничним, «закономірного» «винятковим», що позначається – на лініях поетикального розгалуження англійського ренесансного роману – множинністю векторів співвіднесення з життєвою дійсністю тієї художньої реальності, на створення якої спрямовані митецькі зусилля романістів «доби Шекспіра». І пізнавальне «анатомування» (в аристотелівському сенсі) розуму як «власне людського» атрибуту природи людини (Дж. Лілі), й «усолодження» чи «втішання» вигаданими історіями (Т. Лодж, Т. Делоні), і підтвердження «злиденності життя» (Т. Неш), і його поетизація через співвіднесення конкретно-географічного «локусу» елізаветинської Англії з умовно-узагальненим «благодатним місцем» (Ф. Сідні, Р. Грін, Т. Лодж) – усі ці напрями тематичного «прирошення» модального «осереддя» жанротворення формують поле маньєристичних орієнтацій засновників романістики епохи Єлизавети I у світі, котрий відкрився у властивій йому хаотичності. У такому сполученні модальності і тематики реалізується принцип уціліснення романної форми, виявлений творцями англійського роману Відродження (й узагальнений Ф. Сідні у своєму «Захисті поезії» (бл. 1583, вид. у 1595)) при осмисленні місії «справжнього» поета як наслідування його власних ідей в ході перегляду романічного поєднання міметичних і тропологічних моделей художньої

реальності. Він полягає у творчому осягненні поетичного мімесису, що забезпечує митецьке втілення – на заданому ним «стрижні» оповіді/зображення – суб'єктивних ідей, ототожнених із об'єктивними ейдосами за аксіологічною значущістю і протиставленими їм за «істинністю». Так усталюється матриця літературної творчості, заснована на спростуванні номотетичної («закономірнішої») впорядкованості життєвої дійсності, підтвердженому – у тропологічних «площинах» її співвіднесеності з художньою реальністю – і запереченням ейдетичної цілісності образу – тропа, і «розщепленням» єдності «готового слова» – «свідченнями» «розмикання» – у романотворних «висловлюваннях» ренесансної «діалогіки» в «модернізацію» світосприйняття, засновану на усвідомленні невідбутності Множинного.

Авторські «настанови» на «наслідування» суб'єктивних ідей на тлі «відволікання» їх від об'єктивних ейдосів забезпечують «зрушення» – на шляхах формування поетики роману Англії останньої третини XVI ст. – традиціоналістських «рубіконів» жанротворення, погоджених з «метафізичною» «логікою тотожності» і збережених при її «діалогізації» в добу Відродження. Наснажена маньєризмом версія *varieta* – «єдності в розмаїтті», ствердженої Ренесансом як естетичний принцип гармонізації відношення Єдиного і Множини, набуває численних поетикальних втілень, які призводять до усталення антиномії (як – буквально – «антизаконності») у статусі «іномовної» форми оповіді/зображення, котрою уможливується варіабельність способів поетологічного «впорядковування» художньої реальності англійської ренесансної романістики. У ході її становлення риторичні модальності сполучаються і з новелістичною сюжетикою «Євфрес» Дж. Лілі, «Усолоджувальна історія Форбоніуса і Прісцерії» Т. Лоджа, «Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття» Р. Гріна), і з романічною топікою («Аркадії» Ф. Сідні, «Пандосто, або Тріумф Часу» Р. Гріна, «Американська Маргаритка» Т. Лоджа), і з «опозиційними» сюжетно-оповідними «моделями» «життєпису» – *jest-biography* («Злощасний мандрівник, або Історія Джека Уілтона» Т. Неша) й агіографією («Утішна історія Джона Уінчкомба, який у свої молоді роки називався Джеком із Ньюбері» та «Утішна історія Томаса із Редінга» Т. Делоні).

На всіх цих лініях розбудови жанрової поетики роману Англії останньої третини XVI ст. він набуває рис багатоскладної «художньої цілісності», що «підтримує» «розмежування» «позицій» «Я» й «Іншого» на естетичних «векторах» їх діалогу, орієнтуючи на осягнення невичерпності інтерсуб'єктної дистанції.

Так путівець формування жанру, прокладений засновниками романістики «епохи Шекспіра», наблизив – на виділеному ними «відтинку» віддалення романної поетики від романічної – «виднокіл» подальшої жанрової розбудови, який, відкрившись при виявленні її «дороговказів» «на переході» від традиціоналізму до історизму, «навернув» і вектори постренесансного «самооновлення» роману⁹, і «супутні» йому лінії теоретичного «обрамлення» романотворної сфери художньо-словесної практики¹⁰ на тематичне оформлення романних модальностей, у котрому відбулось «переростання» ейдосу «випробовування» в ідею «становлення».

Дослідження «активного фону» генези англійського роману Відродження та

⁹ Від «вивільнення» епічних засад літературної творчості галантно-героїчним романом бароко, що стало результатом відкриття «нової формули ставлення до матеріалу» – «героїзованого маскараду» (М. М. Бахтін), яка була «передбачена» італо-ренесансними досвідами «романізації» героїчного епосу середньовіччя, («сфокусованими» на переосмисленні сюжету про Роланда – М. Боярдо, Л. Ариосто) та («почином» у сполученні епіки з пастораллю, котрим відзначилось «зростання» романного жанру в Англії в епоху Відродження (Ф. Сідні), до ствердження «жанрової свободи роману» (Н. Т. Пахсар'ян) «просвітницькими» і «непросвітницькими» різновидами західноєвропейської романістики XVIII ст.

¹⁰ Від барокового «звуження» жанрового простору роману до «локусу» генези його «високих» модифікацій (П.-Д. Юе), яке обґрунтовується поширенням на створені в них типи художньої дійсно-

потенціалу жанрової дискурсивності, реалізованого при його заснуванні, забезпечує вихід «за рамки» ракурсу його розгляду, визначального для локалізації англо-ренесансної «ланки» розбудови жанру «на розломі» її ланцюга в його ретроспекціях, спрямованих на співвіднесення естетичних принципів романного жанру з епістемологічними критеріями суб'єктивності. Тим самим задається перспектива уточнення абрисів і засад жанрової «діалогічності» в подальшому вивченні пізньотрадиціоналістського роману.

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. : Худож. лит., 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. Бройтман. – 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 фр. Е. Васильева, Е. Гальцова, Е. Гречаная и др.] // Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт. – 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., 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 фр. 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 фр. С. Митина, Д. Стасова]. – К. : Ника-центр, 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. – NY, 1968. – P. 548.
18. Kettle A. Introduction to the English Novel / A. Kettle. – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.
19. Lévinas E. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence / E. Levinas. – La Haye, 1974. – 268 p.
20. Salzman P. English Prose Fiction, 1958–1700; a critical history / P. Salzman. – Oxford, 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 17.04.2012 р.

сті того зрівняння ідеального та реального, що було атрибутоване романним втіленням «ідеї лицарства» в добу Чинквеченто (Дж. Чинціо, Дж.-Б. Пінья), до темпорального «закріплення» усталеної форми жанру у XVIII ст., котре забезпечується синхронізацією процесів заснування роману епохи Просвітництва і досягнення мистецтвом слова «повноти образу реальності» (Ф. Бланкенбург).

УДК 821.112.2.09

Л. І. Пастушенко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ВІД CONSTANTIA ДО CONSTANTINE:
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТИЧНОГО ПОСТУЛАТУ
В НІМЕЦЬКОМУ РОМАНІ XVII СТ.**

Розглядаються трансформаційні процеси романічного, зосереджені навколо переосмислення письменниками «галантною» епохи етичного ідеалу сталості бароко.

Ключові слова: етика сталості, образотворчість бароко, поетична філософія почуття, «галантний» роман.

Рассматриваются процессы трансформации романического, связанные с переосмыслением писателями «галлантной» эпохи этического идеала постоянства барокко.

Ключевые слова: этика постоянства, образное творчество барокко, поэтическая философия чувства, «галлантный» роман.

The analysis of the concept of Constantia from baroque to the “gallant” romance with his philosophical polemical tendencies is the main point of this article.

Key words: ethical principle of Constantia, poetics of baroque, artistic philosophy of sense, “gallant” romance.

Звернення до німецького роману бароко та кануну Просвітництва переко-нує, що художня філософія та етика цього явища багато черпають із положень телеологічного оптимізму Лейбніца із властивою глибокодумній науковій системі мислителя наріжною тезою щодо наперед встановленої та споконвічно Богом даної вищої гармонії. Художньо-філософські шукання романістів всотують плідні на той час уявлення християнського неоплатонізму і живляться ідеями громадянського стоїцизму Ю. Ліпсіуса.

Створювана шляхом переосмислення, нашарування, інтеграції цілої низки ментальних тенденцій сеїченго багата палітра духовних скерувань майстрів слова відбивається у художній філософії роману бароко та позначається на характері його образотворчості, пронизаної імперативами етичного примусу, суттєво відстороненої щодо емпірії звичного повсякдення. Зокрема, згідно з думкою сучасних учених-філософів, провідні для доби стоїцистсько-філософське та християнсько-телеологічне духовні спрямування в Німеччині XVII ст. поєднувалися, формуючи важливу для інтелектуального життя «органіку взаємодоповнюючого синтезу» [1, s. 248].

Звернімо увагу на те, що відчуття самототожності внутрішнього світу людини барокових часів потребує від неї культивування морального комплексу постійності, сталості, стійкості, вірності собі та особливим, вселеним онтологічною ситуацією принципам світосприймання – constantia, що найбільш вдало, хоча й не цілком адекватно передається німецьким поняттям Beständigkeit, яке окреслює потужне за частотністю й контекстами свого уживання у бароковому романі експресивне семантичне поле із значенням етичного ідеалу, гідного наслідування та відтворення у повсякденній поведінці. При цьому слід наголосити, що дотримання норм constantia розуміє внутрішнє самовдосконалення барокової людини під знаком вищого заповіту та уособлює смисл, який протистоїть непевності й злостивій мінливості світу, тобто Beständigkeit виключає особистість із звичної логіки буденності як пересічної негідної профанації – «Unbeständigkeit der Welt» [2, II, s. 276].

Подібне світосприйняття, сповнене іманентної конфронтації антагоністичних царин існування, народжує в людини ілюзію та переконання у причетності до

божественної вічності як статичного або істинного буття, адже символом вічності постає нерухома досконала повнота, що здатна скасувати емпіричний тимчасовий вимір темпорального плину. Такий підхід знаменує есхатологічну тотожність переживання «я» у вічності, тоді як повсякденна часова проекція є не менш важливою, оскільки саме вона дозволяє випробувати земне блаженство («beständige Glückseligkeit» [2, V, s. 135]), але її проживання позбавлене для письменника бароко онтологічної істинності, тобто не виправдане, і поступається вищій духовності, на якій людина має бути безроздільно зосереджена.

Отже, романічна етика сталості, що склала невід'ємну ланку розгалуженого морально-філософського комплексу ідей бароко, суттєвою мірою визначає проблемне ядро німецького роману тієї епохи, сюжетика якого нормативно риторично організовує поведінку спрямованих до моральної досконалості персонажів. Оригінально перетворена словесно-естетичними програмами авторів бароко й рококо художньо-філософська етика сталості окреслює виразну ідейно-епістемічну константу жанру та реалізується в системі образно-психологічних значень широкого діапазону. Серед них ми виділяємо: кодекс взаємної щирої відданості вірних закоханих, філософію внутрішньої стійкості людини в нескінченних мирських випробуваннях, важливий принцип ставлення героя до життя і до себе під час перебування у сфері нелегкого земного існування. У своїй сукупності провідні ціннісні орієнтири етичної системи бароко намічають і логічно мотивують духовний стрижень *constantia* як моральну опору особистості серед динамічно несталості стихії мінливості життя й очевидної уразливості людської долі.

У цьому багатому семантичному спектрі німецький романіст XVII ст. надавав перевагу окресленню авантюрно забарвлених перипетій любові, що конституують сюжетний стрижень роману, як, наприклад, великомасштабний роман «високого» бароко, романна пастораль, а згодом – романістика рококо. Так, намір однієї з героїнь роману А. У. фон Брауншвейга «Найсвітліша сирійка Арамена» кохати свого обранця вічно («in meiner Liebe beständig zu bleiben») не зможе похитнути, за її переконанням, навіть смерть, адже сутність смерті полягає в уразливій мінливості: «unbeständiger Wehrt» [2, I, s. 27]. Однак і роман «низового» бароко, що дихотомічно відстоїть від любовної лінії жанру, також ставив у центр пізнавальний компонент ідейного комплексу *Beständigkeit*, приміром, поєднаний з положеннями дельфійських мудроців, викладених у відомих заповідях пустельника – о'ця Симпліциссімуса: пізнавати себе, цуратися худого товариства, перебувати незмінно стійким – «bleibe standhaftig» [3, I, s. 38]. Таким чином, поняття сталості виявлялося наріжним каменем певної, цілком зрозумілої сучасникам програми поведінки, що кодифікувала сприйняття й переживання героєм навколишнього світу, свого місця і своїх почуттів у ньому. Наприклад, піднявшись до сану королеви, Арамена наполегливо підкреслює тогожню незмінність досвіду своєї душі – минулого й сьогодні, чим стверджує стабільність духовних орієнтирів свого внутрішнього «я»: «Meine Beständigkeit soll keinem Glück unterworfen bleiben» (моя сталість не підкорена впливові мінливої удачі) [2, II, s. 198].

Не підлягає сумніву те, що домінанта поведінкового кодексу моральної стійкості, який втілює філософію ставлення романічного персонажа до життя, – це неостоїцистська *constantia*, що вбачає в сталості «чесноту мудреця» (див. [4, s. 91]). Афористична з погляду гідної поведінкової програми теза безконфліктно об'єднала як божественний екзистенціальний план, максимально абстрагований щодо будь-якого окремого індивіда, так і безпосередньо наближений до кожної конкретної людини, що припускає активність раціонального «я» і вміє підкорятися волі провидіння.

Разом з тим навряд чи можна остаточно прояснити, а тим більше вичерпати настільки складний художньо-філософський комплекс набором модних в епоху

Ю. Ліпсіуса розумових тенденцій неостоїцизму. Зрозуміло, що романічна етика сталості складається й розбудовується в ідейній атмосфері християнських уявлень про світ і особистість, реагуючи на традиційні біблійні вимоги до людини в миру. Тому можна умовно стверджувати, що якщо ядро романічної етики сталості пронизане ідеями неостоїцизму (*constantia* – незмінність, непорушність, стійкість, твердість, сталість), то значеннєву периферію цього семантично множинного понятійного комплексу утворює власне християнський набір чеснот *fortitudo* (твердість, хоробрість, відвага, добрі справи). Додаткові відтінки та грані цих чеснот неоднозначно сполучаються й співвідносяться між собою, а також багато в чому перегукуються й прямо взаємодіють у рамках художніх програм романічної етики. Ці спостереження спонукають до висновку, що етика стабільності духовного світу людини задає ритм алегоричного балансу цінностей, витриманий у ключі духовного опосередкування інтимного й космологічного, врівноважування земного й небесно-есхатологічного початків.

Роман рококо, що будує не тільки окремі ключові мотиви й сцени, але навіть цілі тексти на основі художнього експерименту з логікою *Beständigkeit*, тільки підтверджує значимість цього етичного постулату для естетики й художньої філософії німецького роману. Ми маємо на увазі передусім творчість А. Бо́зе (Таландера), щодо якої ми не поділяємо ані зневажливого ставлення, ані дослідних упереджень стосовно манери автора, нібито відзначеної «схильністю до сатиричної скандальності», «плоско-дотепної графоманії» [5, s. 119], «театралізованого зображення амурних ігор і інтриг» [6, s. 43], спрощення сюжетної дії роману [7, s. 128–129]. Через образливу репутацію поверхово-розважального або навіть непристойного [5, s. 119; 8, s. 259] Бо́зе виключений із числа значних письменників, що заслужують пильної уваги й ретельного вивчення [9; 10].

Утім саме зі спадщиною цього романіста пов'язані помітні та знакові зрушення, яким підлягає осмислення абсолютного для бароко морального імперативу в системі образотворчості наступників. Так, в «Албанській Сульмі» (1698) письменник здійснює кардинальний перегляд етичного постулату *Beständigkeit*, реалізуючи його то в іронічному світлі, то у відверто легковажному ракурсі – як позування, зовнішню видимість, пусте любовне базікання: «...meine Beständigkeit, von welcher ich so viel vorgeschwätzt» [11, s. 71]. В автора «галантного» роману інша концепція любові, ніж у письменників бароко: вона осмислена як почуття не лише всеперемагаюче, що цілком захоплює залежного від неї персонажа, але й мінливо-непостійне за своєю природою, що не припускає беззастережної вірності предмету. Центральний герой твору, палкий Оркан, втілює інверсію кодексу пристрасного закоханого піднесено романічного, куртуазного типу.

Для далекого від зразка героя, що дозволяє собі легко захоплюватися чарівними красунями, мінливість є природною й становить мало не кодекс його поведінки: «...він вирішив відтепер ніколи більше не любити віддано (*beständig*) і навчитися погоджуватися з усіма обставинами (*sondern sich auf alle Seiten schicken zu lassen*)» [11, s. 223]. Це свідчить про те, що автор представляє складну діалектику щиросердечного стану героя й прагне обґрунтувати нову етику ненормативних емоцій природної людини, далекої від суворої ідеальності, в тому числі від сліпого сповідання куртуазного кодексу. Більше того, етика сталості стає предметом театралізованого розіграшу в сцені, коли з метою провчити влюбливого героя Сульма вимагає від нього «*immerwährende Beständigkeit*» [11, s. 256], що є принципово неможливим, оскільки в програмі поведінки персонажа закладене поняття «пристойного» – доречного, співзвучного моменту поточної ситуації. Це одна з основних норм у комплексі «галантного» (а також і «політичного») етикету, вона певним чином конфронтує зі статичним, непідвласним обставинам, барочним стоїцистським нормативом *beständig*.

Наближення до характерної для подальшого розвитку літературного сентименталізму поетизації «чутливої інстанції серця» [11, s. 38] можна відчутти в ключовому для «галантного» напрямку романі Бозе «Люб'язна європейка Костянтина» (1698). Характерно, що значиме ім'я героїні-удови містить уже не олоетизований, а негативний відтінок: автор натякає на ефект сліпої пристрасті, оскільки відданість жінки обов'язкові зберігати вірність пам'яті покійного чоловіка грає з нею злий жарт, адже Норман живий і під чужим ім'ям одружений з іншою. Письменник створює сюжет-ситуацію, в основі якого – серія зустрічей Костянтини з кавалерами – покорителями сердець, потенційними кандидатами в чоловіки. За зовнішнім плином дії можна розпізнати глибокий та інтенсивний аспект динаміки подій, що видає сюжет пригод серця. Любовні захоплення, побачення, розлуки, перипетії нюансованих почуттів від страждання до надії створюють емоційно піднесену атмосферу закоханості та невтомних пошуків персонажами істинних прихильностей та «вічних» прив'язаностей, котра становить ідейно-естетичну особливість жанру «галантного» роману і одночасно характеризує його як джерело формування напрямку *Empfindsamkeit*.

Відступаючи від традиції роману бароко, Бозе насичує свій твір, проникнутий тонкими спостереженнями за психологією поведінки закоханих, неметафізичною свідомістю розподілу земного та небесного планів: «Хоча шлюбні союзи й укладаються на небесах, але безумства кояться все ж таки на землі» [12, s. 157]. Відповідно до цього почуття людини тлумачаться без посилань на надприродні причини, а зумовлені вони, на думку автора, знаковою для нового роману бінарністю – «*der Himmel und die Natur*» [12, s. 554]. У цьому творі Бозе майже безпристрасно й аналітично трактує протиріччя любовних почуттів центральної «галантної» пари, відносно якої безоглядне й незмінне служіння барокового аристократа своїй сердечній володарці здається майже простим та психологічно нерозчленованим рішенням.

Любов героїв Бозе – це справжня хитромудра дипломатія (*Politik*), в якій персонажі переслідують власні цілі, відстоюють різними способами свій прагматичний інтерес «*unter einem politischen Vorwande*» [12, s. 183], – процес, в якому одне з провідних місць посідає мотив зваблення почуттів. Суперечлива мозаїка містить у собі удавання, розіграш, ніжність, підозрілість, взаємну недовіру та гру в почуття, коли компліменти поступаються місцем розчаруванню та взаємним докорам, бажання вразити – спалахові ревності, щира прихильність до партнера змінюється охолодженням, освідчення – бажанням обережної дистанції. Змальовуючи афективну мову кохання, Бозе вдається до системних позначень рококо з характерним для його світосприймання піднесенням семантичного ядра «граціозного» – *artig, anmutig, liebreizend, angenehm, höflich, polit, liebenswürdig, manierlich*, котре явно витісняє бароковий етичний примус величності постійності.

Аналізований матеріал показує, що післябарокові літературні напрями в цілому сприймають значення етичного нормативу *Beständigkeit*, хоча статус беззаперечного постулату ним поступово втрачається: переоцінка художньо-особистісного зображального аспекту, нове відчуття чарівності життя у кожній його поточній миті провокує експерименти письменників з романічними уявленнями сталості у психології персонажів аж до ревізії позитивного смислу *constantia*, перетвореного у персоніфіковану жіночу принадність образу Костянтини, що уособлює вірність собі на шкоду. Проте автор далекий від засудження переконань героїні, так само як від можливого трактування їх в річищі дамських оман. Насправді порівняльний матеріал показує, що шлях від етичного постулату *constantia* до нової характерологічної міфологеми *Constantine*, очевидно, був позбавлений одновимірності і містив повчальну й збагачувальну для літературного розвитку логіку перехідного художньо-філософського феномену.

Бібліографічні посилання

1. *Ingen F. van. Der Dreißigjährige Krieg in der Literatur / F. van Ingen // Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock. 1570–1740 / Hrsg. von H. Steinhausen. – Serie: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte : in 10 Bd. / Hrsg. von H. A. Glaser. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. – Bd. 3. – S. 237–256.*
2. *Anton Ulrich von Braunschweig. Die Durchleuchtige Syrerin Aramena : in 5 Th. – Th. I–V / Anton Ulrich von Braunschweig.. – Nürnberg : In Verlegung Johann Hoffmann / Buch- und Kunsthändlers, gedruckt daselbst / durch Johann Philipp Miltenberger, Christoph Gerhardt, 1670–1678. – Th. I. – 662 s. ; Th. II. – 744 s. ; Th. III. – 716 s. ; Th. IV. – 880 s. ; Th. V. – 880 s.*
3. *Grimmelshausen H. J. Ch. Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch / H. J. Ch. Grimmelshausen // Grimmelshausens Werke : in 4 Bd. / Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar / Ausgew. u. eingel. von S. Streller. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1984. – Bd. 1. – 339 s.; Bd. 2. – 351 s. – (Bibliothek deutscher Klassiker).*
4. *Merkel I. Philosophie / I. Merkel // Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock. 1570–1740 / Hrsg. von H. Steinhausen. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1985. – Bd. 3. – S. 88–100. – (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte : in 10 Bd. / Hrsg. von H. A. Glaser).*
5. *Hettner H. Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert : in 2 Bd. / H. Hettner. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1979. – Bd. 1. – 792 s.*
6. *Bürger Th. August Bohse / Th. Bürger // Deutsche Schriftsteller im Porträt : in 2 Bd. / Hrsg. von M. Bircher. – München : Verlag C. H. Beck, 1979. – Bd. 1. – S. 43.*
7. *Rötzer H. G. Der Roman des Barock 1600–1700. Kommentar zu einer Epoche / H. G. Rötzer. – München ; Winkler Verlag, 1972. – 188 s.*
8. *Goedecke K. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung / K. Goedecke. – Dresden : Verlag von L. Ehlermann, 1977. – 384 s.*
9. *Hauptwerke der deutschen Literatur. Darstellungen und Interpretationen / Hrsg. von M. Kluge und R. Radler. – München : Kindler Verlag, 1974. – 623 s.*
10. *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. von B. Lutz. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986. – 673 s.*
11. *Bohse A. Die Albanische Sulma / A. Bohse. – Cölln : Peter Marteau, Anno 1689. – 496 s.*
12. *Bohse A. Die Liebenswürdige Europäerin Constantine / A. Bohse. – Frankfurth ; Leipzig : Verlegts Christoph Hülfße, Anno 1698. – 612 s.*

Надійшла до редколегії 12.04.2012 р.

УДК 821.111 – 1.«16», «17»

О. В. Родный

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ИСТОКИ РУССКОЙ СМЕХОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII В.: К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ СМЕХА

Розглянуто різні погляди на походження російської сатиричної повісті XVII ст.
Ключові слова: сміх, культура, повість, комічне, трагічне, поезика, вплив.

Рассматриваются различные точки зрения на происхождение русской сатирической повести XVII в.

Ключевые слова: смех, культура, повесть, комическое, трагическое, поэтика, влияние.

The different perspectives on the origins of Russian satirical novel of the 17th century are treated.

Key words: laughter, culture, story, comic, tragic, poetic, influence.

Смеховой литературе XVII ст. в отечественном литературоведении уделялось достаточно большое внимание еще до появления работ В. П. Адриановой-Перетц. Несмотря на то что исследования ограничиваются отдельными произведениями смеховой литературы, анализировались довольно важные ее аспекты. В особенности научные изыскания посвящены, с одной стороны, проблемам возникновения «смеховой литературы» на Руси; с другой стороны – характеру комического начала в ней.

А. Н. Веселовский, исследуя влияние западноевропейской литературы на появление повествовательных рассказов на Руси в XVI–XVII вв., связывает «смехотворные рассказы» с западными источниками. По его мнению, кроме «Повести о Шемякином суде», источники которой восходят к восточным рассказам, остальные «смехотворные рассказы» представляют собой результат влияния западноевропейской литературы, пришедшей главным образом через польские пересказы. Например, по его мнению, в основе сюжета «Повести о бражнике» лежат французские фавлю о крестьянине и немецкие легенды о мельнике, а «Сказание о роскошном житии и веселии» – переделка известного на Западе рассказа о «*raus de Coquaigne* и *Schlaraffenland*», который пришел на Русь при посредстве польской переделки. Кроме того, он возводит «Сказание о куре и лисице» к западному животному эпосу, а «Повесть о Фоме и Ереме» – к западной «смехотворной повести».

Исследование А. Н. Веселовского во многом определял подход других исследователей к изучению данного литературного явления до появления работ В. П. Адриановой-Перетц. Вслед за А. Н. Веселовским исследователи рассматривали тексты смеховой литературы в основном в связи с западными источниками. Например, Л. З. Колмачевский, разделяя мнение А. Н. Веселовского, связывает «Сказание о куре и лисице» с западными животными эпосами, особенно с романами о Ренаре (*Reynard*). А. Н. Пыпин также возводит «Сказание о куре и лисице» к западным животным эпосам. В. Бобров, утверждая, что устная сказка о куре и лисице была популярна во время «летописца Нестора», делает вывод, что «по искусственности, натянутости, сатирическому элементу и по мотиву об исповедании петуха лисой эта сказка более подходит к западным версиям, чем к русским звериным сказкам».

Что касается «Повести о Шемякином суде», то сравнительно-литературоведческий подход к ней обусловлен в первую очередь самими заглавиями некоторых ее рукописей: «Суд Шемяки судьи, выписано ис полских книг» или «Суд Шемякин. Выписано ис книги з жарт полских». Исследователи уделяют особое внимание проблемам сходства «Повести о Шемякином суде» с разными иностранными «параллелями», с одной стороны, и ее «русификации» – с другой. Например, Н. С. Тихонравов, рассматривая «Повесть о Шемякином суде» в связи с польскими параллелями, обращает особое внимание на ее сходство с польской стихотворной фацецией поэта Миколая Рея: «О человеке, который показывал судье камень». А. Н. Пыпин сначала отрицал связь «Повести о Шемякином суде» с польским оригиналом, указывая на отсутствие полонизма в ней. Но позднее он, отмечая сюжетное сходство этой повести с другими иностранными произведениями, указывает на ее сходство с тибетским сказанием о Дзангуне. М. И. Сухомлинов, как и А. Н. Веселовский, рассматривает данную повесть во взаимосвязи с еврейскими сказаниями о суде. Подавляющий интерес исследователей к сходству повести с аналогичными иностранными «параллелями» станет более понятным,

если сравнить их работы с работами советского периода, в которых преобладает стремление возводить «Повесть о Шемякином суде» к русской традиционной устной сказке.

В самом деле, проблема влияния западноевропейской смеховой литературы на появление смеховой литературы XVII в. на Руси требует дальнейшего исследования. В частности, стоит уделить внимание связи некоторых произведений русской смеховой литературы с литературой польской, совизжальской, поскольку между ними обнаруживаются сходные черты. Однако мы считаем, что нельзя возводить возникновение смеховой литературы в целом к влиянию чужой культуры. Цель нашей статьи – обозначить национально-исторические корни русской смеховой литературы XVII в.

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский предлагают «объяснить появление подобных текстов (то есть смеховой литературы. – *О. Р.*) влиянием Юго-Западной Руси на великорусскую книжную культуру, столь характерным в XVII веке» [3, с. 157]. А. М. Панченко, подвергая критике их мнение, правильно утверждает, что «высокое художественное качество русских смеховых произведений, зафиксированных в письменности с первых десятилетий XVII в., заставляет думать об оригинальном их происхождении: совершенство предполагает более или менее длительный период ученичества» [4, с. 363].

Кроме того, по мнению А. М. Панченко, есть данные, позволяющие утверждать, что русская смеховая литература родилась до XVII в. Во-первых, это сочинение Даниила Заточника, который является «представителем» смеховой литературы. Во-вторых, в тех древнейших русских епитимейниках, содержащих перечень грехов и церковных наказаний, по которым исповедовались верующие в XII–XIII вв., есть такой исповедный вопрос: «Ли преложит еси книжная словес на хулное слово или на кощюнно?» По мнению А. М. Панченко, этот вопрос, в свою очередь, предполагает, что в этот период существовало переложение церковных текстов на «хулное слово» и на «кощюнно».

Первые исследователи смеховой литературы XVII в. уделяют пристальное внимание характеру комического в ней. Например, А. Н. Веселовский определяет комическое как легкую шуточность. По его мнению, «смехотворные рассказы» могли приниматься охотно, потому что их смех и сатира, не затрагивая глубоких вопросов, жизненной оценки, таким нехитрым определением, как умелость или неудачливость, ловкость или тупость и т. п., отвечали потребностям народного юмора, нередко находившего в них вновь свои собственные сюжеты, и не противоречили установившимся нравственным воззрениям, только заменяя их серьезный тон шутивым.

А. С. Архангельский разделяет «смеховые рассказы» на две группы повествования: повествование, которое «вообще переходит на почву каламбура, шутки, пародии – иногда даже над предметами церковными, религиозными», и повествование, которое «переходит на почву общественной сатиры, придавая своему рассказу шутильную форму „челобитной“, „судного дела“ или „сказки“, – иногда даже церковного „канона“, „тропаря“, церковной „службы“». К первой группе принадлежат «Повести о роскошном житии и веселии», «Повесть о Фоме и Ереме» и «История о прекрасном куре доброгласном, как он прииде на покаяние к лисице, к премудрой духовнице» и др., ко второй – «Повесть о Шемякином суде», «Судное дело о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникова», «Челобитная монахов Калязинскаго монастыря», «О попе Саве, большой славе», «Служба кабаку» и т. п.

Таким образом, разделяя мнение А. Н. Веселовского о том, что западные смехотворные повести, пришедшие на Руси, соответствуют понятию юмора, А. С. Архангельский считает, что некоторые из них превратились в общественную сатиру на ту сторону окружающей действительности, которая более всего бросалась

народу в глаза, сильнее отражалась на нем. Но его понятие «общественной сатиры», на наш взгляд, отличается от понятия «сатира», позже употреблявшегося В. П. Адриановой-Перетц для объяснения характера «демократической сатиры». Понятие «общественной сатиры» А. С. Архангельского соответствует понятию «сатиры шуточной» Ф. Шиллера, который сатиру разделяет на два вида: «сатирическим бывает поэт, когда предмет своим избирает отдаление от природы и противоречие между действительностью и идеалом (в воздействии на душу это сводится к одному и тому же). Но он может сделать это как серьезно и страстно, так и шутливо и весело, смотря по тому, пребывает ли он в области воли или в области рассудка. Первое совершает сатира бичующая, или патетическая, второе – сатира шуточная» [5, с. 429].

Если «сатира бичующая» соответствует понятию «демократическая сатира» В. П. Адриановой-Перетц, то «сатира шуточная» – понятию «общественная сатира» А. С. Архангельского. Это выражается главным образом в том, что он включает и юмористические, и сатирические повести в «область шутливой беллетристики». Такой подход к «смехотворным повестям» более или менее разделяют многие исследователи этого периода. Например, П. Н. Полевой определяет «Сказание о куре и лисице» как «шутливую сатиру», и то же понятие применяет Е. В. Петухов к «Повести о Шемякинском суде».

Проблема связи смеховой литературы с сатирой (вне зависимости от того, является ли эта сатира «патетической» или «шутливой») требует специального исследования, поскольку в некоторых смеховых текстах действительно содержатся сатирические элементы, и именно эта сторона будет подчеркнута в исследовании В. П. Адриановой-Перетц.

Рассматривая понятие «демократическая сатира», мы остановимся более подробно на этой проблеме. Другими словами, здесь мы ограничимся рассмотрением одной из проблем, связанных с особенностями «средневековой сатиры», отличающейся от сатиры Нового времени.

Как правило, авторы смеховой литературы – не только русской, но и средневековой западноевропейской литературы – находились на низшей ступени иерархической лестницы феодального общества, на его периферии. Поэтому за смехом, обращенным ко всему миру, стоит их недовольство своим положением, протест против официальной идеологии и картины мира. Но бесплодность и бессмысленность своего протеста против настоящего мира полностью осознаны авторами смеховой литературы. Из этого вытекает, что пессимистическое чувство трагичности бытия более или менее имманентно смеховой литературе. Чувство трагичности бытия и связанное с этим соединение комического с трагическим более или менее характерны не только для русской смеховой литературы, но и для литературы польской, совизжальской и даже литературы западной. В частности, такое трагическое чувство выражено более ясно в том произведении, в котором высказывается позиция авторов смеховой литературы. В качестве примера можно привести пародию на официальную охранную грамоту от «архиприма» вагантского ордена для какой-то австрийской церкви в защиту от поборов со стороны странствующей братии: «Во имя святейшей Пропойцы! Я, Суриан, недолею людской глупости епископ и архипримас всей школярской празднобродной братии в Австрии, Штирии, Баварии и Моравии, всем магистрам, коллегам и ученикам названной братии вечного желаю труждания в холоде и голоде, нагоде и босоте».

Другими словами, братии этого «архиприма» предназначено «чужими кусками разживляться» и «странничать в истоме неистомной», а судьба братии сравнивается с «листом древесным по ветру или искрой огненной по хворосту». Красноречиво изображается и несчастливая жизнь братии: «в скудости, бедности,

убогости, гладом гонимые, жаждой томимые, от холода в дрожи, под стужею без одежды, ртами зияя, дырами сияя, под рубищем нагие, одной ногой босые, из мирских домов извергаемые, от монастырских столов отвергаемые, как те мыши летучие, коим места нет ни меж зверьми, ни меж птицами...»

Откуда возникает такое трагическое чувство? Как отмечает М. Л. Гаспаров, «у вагантов не было социальной опоры, не было положительной программы, двигателем их протеста была лишь обида „интеллигента“ – человека образованного, которого общество выучило, но не вознаградило» [2, с. 508–509]. Именно из-за бесперспективности своей оппозиции современному обществу ваганты-поэты прибегают к смеху, обращенному ко всему миру, в том числе к самим смеющимся.

Как ваганты, так и авторы русской смеховой литературы осознавали бесперспективность своей оппозиции; и те и другие через комическую инверсию трагического бытия создают смех, направленный на весь мир, в том числе на самих смеющихся. Из этого следует, что слияние смешного и несмешного воедино более или менее свойственно смеховой литературе.

К этому можно добавить, что смеховая литература по сути структурно аналогична «материнской» культуре. По мнению М. М. Бахтина, для западноевропейской средневековой смеховой культуры характерны «логика „обратности“, „наоборот“, „наизнанку“, логика непрерывных перемещений верха и низа („колесо“), лица и зада» и «разнообразные виды пародий и травестий» [1, с. 207]. Такая логика не чужда и русской смеховой культуре. Как в смеховой культуре, так и в смеховой литературе пародия играет одну из самых важных ролей с точки зрения их структуры.

Их структурное тождество позволяет предполагать, что смеховая литература произошла от смеховой культуры Древней Руси. В самом деле, по нашему мнению, смеховая литература XVII в. представляет собой результат словесной фиксации смеховой культуры. Из этого следует, что возникновение смеховой литературы в основном было обусловлено внутренней логикой развития русской культуры. В этом процессе влияние чужих культур играет вторичную роль, хотя является важным и необходимым элементом.

Поэтому отправным пунктом исследования смеховой литературы XVII в. является рассмотрение связи с ее «материнской» культурой и, главным образом, рассмотрение характера комического начала, лежащего в основе их структурного тождества.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1965. – 424 с.
2. Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов / М. Л. Гаспаров. – М., 1975. – 518 с.
3. Лотман Ю. М. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // *Вопр. лит.* – 1977. – № 3. – С. 154–176.
4. Панченко А. М. Литература переходного века / А. М. Панченко // *История русской литературы* : в 4 т. – Т. 1. – Л., 1980. – 546 с.
5. Шиллер С. О наивной и сентиментальной поэзии / С. Шиллер // *Собр. соч.* : в 8 т. – Т. 6. – М., 1950. – С. 422–445.

Надійшла до редколегії 22.03.2012 р.

УДК 821.111 «17»

С. А. Ватченко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***«АМЕЛИЯ» Г. ФИЛДИНГА: ПАРАДОКСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Розглядаються витoki та тенденції поглиблення наукової полеміки з приводу «Амелії» Г. Філдінга.

Ключові слова: комічна епопея в прозі, міський роман, роман-експеримент, образ автора, всезнаючий автор, автор та читач.

Рассматриваются истоки и тенденции углубления научной полемики по поводу «Амелии» Г. Филдинга.

Ключевые слова: комическая эпопея в прозе, городской роман, роман-эксперимент, образ автора, всеведущий автор, автор и читатель.

The reasons and tendencies of deepening of controversy among scholars concerning H. Fielding's "Amelia" are considered.

Key words: comic epic poem in prose, city novel, experimental novel, implied author, omniscient author, author and reader.

В декабре 1751 года лондонцы наконец-то обрели возможность ознакомиться с содержанием романа Генри Филдинга «Амелия». Появление в печати очередной книги автора увлекательных комических историй о Джозефе Эндрюсе и Томе Джонсе ожидали с нетерпением. Еще осенью опытный издатель Эндрю Миллар озадачил ценителей таланта писателя, посетовав, что едва ли сумеет удовлетворить растущий спрос читателей, даже несмотря на то, что предпринял меры: привлёк дополнительно типографские станки для реализации заказа. Слова книгопродавца возымели действие, и в первые дни книга раскупалась мгновенно¹. Однако не столько напористость делового человека и не слепая самонадеянность знатока литературного рынка определили безошибочное поведение «предприимчивого шотландца», сколько тревога, подкреплённая мнениями коллег о том, что текст рукописи, с которой они ознакомились, – странный, необычный, и едва ли, будучи опубликованным, повторит успех «Тома Джонса».

Судьба «Амелии», «любимого детища» Филдинга, к этому времени ставшего влиятельным мировым судьёй и знаменитым романистом, оказалась трудной и противоречивой. Уже 23 декабря, полагает М. Баттестин, Филдингу был ясен вердикт, вынесенный ему столичными интеллектуалами. Передавая с оказией своему близкому другу Джеймсу Гаррису копию, как замечает Филдинг, «моей оболганной книги», он с горечью признаётся, что в его адрес было высказано обилие критики, которую в последнее время вряд ли удосужился услышать какой-либо другой сочинитель² [5, p. 532–533].

¹ Поначалу интерес к «Амелии» был велик и ряды книг на прилавках стремительно редели, что заставило Миллара планировать второе издание в 3000 экземпляров, но вскоре он отказался от задуманного. Продажи упали, и лишь в 1759 г. последние напечатанные при жизни Филдинга тексты «Амелии» нашли своего читателя. Любопытно, что роман пользовался в то время бóльшим успехом на континенте. Уже в 1752 г. «Амелию» перевели на немецкий, а в 1756-м – на датский языки, однако «французская» «Амелия» появилась в 1762 г., когда второе английское издание романа Филдинга увидело свет [5; 9; 17].

² 28 декабря Джон Эптон также напишет Гаррису и поделится своими впечатлениями о провале «Амелии». Он отметит, что Филдинг настроен философски, хотя «Амелия» не оправдала

Но вопреки сдержанному приему, оказанному «Амелии», звучали и благожелательные отзывы. Их оказалось немного, но они были пронизательными и взвешенными. Не только Джон Клиланд в «Ежемесячном обозрении» (1752) восхищался оригинальностью темы романа, хвалил Филдинга за то, что писатель проявил внимание к героине в ситуации, когда его предшественники утрачивали к ней интерес после свершившегося замужества, оценивал «Амелию» как очевидную победу в жанре. С ним были солидарны ряд критиков. Но более всего Мэтью Мэйти удалось уловить подлинные достоинства книги, и в «Британском журнале» (1752) он выразил восхищение «автором, чье перо не только целомудренно, но и возвышенно, так как сочинитель не только срывает покровы с человеческой природы, но и облагораживает ее» [5, р. 536–537]. Мэйти превозносил правдивость описаний, отточенность диалогов, разнообразие характеров в романе. Он почувствовал, что Филдинг обличал «пороки соотечественников и созданные ими законы с тем, чтобы реформировать их». Мэйти утверждал, что «в тексте «Амелии» осязаемо присутствие не столько гражданина и судьи, сколько философа и подлинного христианина»³ [цит. по: 5, р. 537].

М. Баттестин напомнит, что совершенно неожиданно слова одобрения были произнесены доктором Джонсоном. Известно, что прежде он не мог заставить себя прочитать «Джозефа Эндрюса» и весьма невысоко отзывался о добродетелях автора «Тома Джонса», однако от последней книги Филдинга не мог оторваться. Несмотря на свое восхищение Ричардсоном, предпочел Амелию Филдинга Клариссе, так как она, по утверждению Джонсона, является наиболее привлекательной героиней всех когда-либо написанных романов⁴ [5, р. 537].

Все же английский литературный мир прохладно встретил «Амелию» и не отдал должное глубине эксперимента романиста. Несомненно, Филдинг был уязвлен, и в выпусках издаваемого им в 1752 г. «Ковент-Гарденского журнала» он в лицах разыграл воображаемый процесс над Амелией, представшей перед судом цензоров, ведущих дознание, где ее обвинял адвокат, выступавший от лица города, опираясь на «Законодательный акт о глупости». Последующее разбирательство, где вместо Амелии в роли обвиняемых оказались ее недалекие и злобные критики, по мнению М. Баттестина, выявило те просчеты романа, в которых его упрекали, в изложении самого автора. Прежде всего оппоненты не воспринимали как излишнюю серьезность поднятых писателем проблем подлинной религиозности и добродетели, так и героиню, которой, быть может, не хватало духовности. Не устраивали и персонажи романа, либо слишком неправдоподобные (доктор Гаррисон), либо избыточно поверхностные (полковник Бат), а также сцены в тюрьме ужасали падением нравов. Но более всего в расчет принимались язвительные реплики утонченных леди, порицавших книгу, при этом не удосужившись ее прочесть⁵.

надежд как читателей, так и книготорговцев. В романе не находят характеров, подобных пастору Адамсу, Сквейру, Твакому и Вестерну. Об «Амелии» говорят снисходительно, но не впадают в крайности. Миллар рассчитывал на большие доходы и поэтому был разочарован, Филдинг, вопреки, смеется, шутит, у него хороший аппетит, как и прежде. И так будет продолжаться до тех пор, пока мошенники не переведутся в Ковент Гардене, а Филдинг не перестанет подписывать судебские бумаги [5, р. 533].

³ Даже испытывавшие к Филдингу симпатию литераторы опасались реакции читателей на присутствующие в тексте «Амелии» сцены из жизни социального дна, содержащие неприукрашенные характеры обитателей Ньюгейтской тюрьмы.

⁴ Ричардсон, напротив, спустя два месяца после публикации «Амелии» уверял, что книга эта «уже давно мертва, как если бы была издана 40 лет назад и написана ради коммерческих целей» [цит. по: 5, р. 533].

⁵ Как досадный промах восприняли критики драматический поворот в судьбе юной героини: во время дорожного происшествия она получила ушибы и раны, и одна из них была болезненной.

Завершає судбене розбиральство речь писателя, где, обратившись к цензору, Филдинг не только признается в том, как дорога ему «Амелия», но и утверждает, что, сочиняя ее, он следовал канонам избранных. И если внимательно присмотреться, то едва ли в ней можно найти так много отклонений от установленных предписаний. «Вряд ли Гомер либо Вергилий следовали правилам с большей тщательностью, чем я, – продолжает Филдинг, – сердечный образованный читатель прозорливо заметит, что последний стал для меня образцом для подражания» [5, р. 538]. И затем, рассчитывая на снисхождение судей, Филдинг признает, что едва ли он не подвержен ошибкам, и заявит, что хотел бы найти с судом компромисс, который всегда возможен, когда подвергают наказанию за допущенные глупости. «Поэтому, – продолжает он, – я торжественно заявляю, господин цензор, что более не потревожу мир ни одним из моих творений, вызванных к жизни той же музой» [5, р. 538].

Пройдет время, однако полемика вокруг наиболее неоднозначного романа Филдинга продолжается и сегодня [2; 6; 8; 9; 11; 12; 14]. И так же эмоционально, как и английские читатели XVIII в., современные критики ищут объяснение причин столь ощутимой перемены во вкусах художника. Они не перестают размышлять по поводу литературной неудачи Филдинга [13–16].

Сквозным мотивом непрекращающихся по сей день споров об «Амелии» оказывается вызывающая сожаление мысль о том, что яркий, праздничный мир «Тома Джонса» померк, и его заслонил обыденный, прозаический образ большого города, обитателям которого трудно преуспеть в «искусстве жизни». Разочаровывает и манера повествования автора, более не склонного к теплому, искрящемуся юмором и остроумием общению с читателем, как бы разыгрывающего перед ним театральные спектакли по поводу рождения нового жанра – комической эпопеи в прозе. Теперь его поведение сдержанно, едва ли холодность тона и язвительная пронизательность изменяют рассказчику, когда он описывает слабости и простодушие добродетельных героев, как и вероломство и склонность к саморазрушению характеров, чьи «владельцы» не покидают пределы Ньюгейтской тюрьмы. Вопросы, которые задают себе литераторы прошлых веков и критики текущего десятилетия, удивительно перекликаются между собой, как и их ответы. Прежде всего они задумываются над тем, с кем можно сравнить Филдинга – создателя «Амелии»? Похож ли он на раннего Филдинга, не увидевшего отличия между парадной страницей истории и тенью в «Джонатане Уайльде»? Равен ли он Филдингу, творцу шедевра – «Тома Джонса», или уступает ему? Насколько сохраняет новизну и оригинальность, ступив на территорию Ричардсона – рассказав о трудностях, выпавших на долю хрупкой Амелии⁶, а, быть может, Смоллетта, представ в роли объективного регистратора суетных пороков, погони за властью и успехом, разыгрывающейся в городских декорациях?

Амелия не уберегла свой хорошенький носик, он был сломан к удовольствию завистниц. Филдинг провел Амелию через испытания, которые пришлось пережить его красавице-жене Шарлотте Крейдок, попавшей, к счастью, в руки искусного хирурга, вернувшего ей былую привлекательность. Лишь незаметный шрам, который делал ее еще более миловидной, остался на память о нелепом и трагическом событии. В романе Филдинг забыл упомянуть о само собой разумеющемся чудесном излечении Амелии, и это стало импульсом к появлению потока пародий, сатир, бурлескных текстов, где фигурировал образ «безносой Венеры». К рядам насмешников (а их было невероятно много) присоединился и Смоллетт, всегда ревниво следивший за успехами Филдинга [5, р. 534–535].

⁶ М. Баттестин отмечает, что взгляды на «Амелию» ричардсонистов пропитаны предубеждением, так как Филдинг без позволения посмел «охотиться в чужих угодьях» [5, р. 535]. Миссис Донелен писала автору «Клариссы»: «Бедняга Филдинг, я думаю, что замысел был хорош, но он не ведал, как его воплотить, и эта попытка стоила ему утраты его гения. Томас Эдвардс советовал

И здесь отдельным исследователям несколько изменяет чутье, они преувеличивают значение внешних влияний на Филдинга, не замечают свежести его концепций, независимости от навязываемых ему моделей. Р. Полсон в добротной биографии «Жизнь Генри Филдинга» подчеркнул, что в октябре 1748 г. Филдинг написал письмо Ричардсону, воздавая похвалу «Клариссе» [11, р. 285]. Само письмо и упоминание о «Клариссе» на страницах «Якобитского журнала» показывают, какое воздействие роман Ричардсона произвел на Филдинга во время чтения, что убедительно подтверждает, насколько знакомство с «Клариссой» его переменяло и привело к созданию «Амелии». «Действительно, – утверждает Полсон, – это единственное объяснение радикального и неожиданного отказа Филдинга от собственной манеры, открытой им в «Томе Джонсе» [11, р. 285]. Ряд свойств, внешне сближающих романы Ричардсона и Филдинга, казалось бы, прямо понуждает исследователей называть «Амелию» ричардсонским романом.

Художественные открытия Ричардсона проецируют на поэтику «Амелии». Ричардсонским находят и заголовок, для которого Филдинг избрал женское имя, сразу же обозначившее и тему женской судьбы в романе. С помощью эпистолярной формы Ричардсона оценивают и включение в последний текст филдинговского романа обилие вставных историй, рассказанных от первого лица. Разорванность сюжета в «Амелии», приемы ретардации и ретроспекции, где внимание читателя приковано к прошлому персонажей, которое не отпускает их и о чем они постоянно вспоминают, называют приемом, эквивалентным формам художественного психологизма, освоенного в романах в письмах, где обращение с течением времени было весьма свободным. Излишне зависимым от Ричардсона находят и решение образа повествователя в «Амелии», исполняющего здесь более скромную роль и поделившегося теперь остроумием и красноречием со своими персонажами [11, р. 286].

Драматизация структуры романа, которой увлекся Филдинг в своей странной экспериментальной прозе, определила не только концепцию образа автора в «Амелии», но и воплощение центральной коллизии и участь Амелии Бут, поистине, следуя Р. Полсону, «новой Клариссы», чьи житейские трудности воспринимаются в контексте семейных отношений [11, р. 286]. Она удивительно целостна по натуре и своими поступками утверждает неотвратимость вознаграждения добродетели, концовки, которую Филдинг желал «Клариссе». Не отрицая достоинств Ричардсона, а именно глубины репрезентации темы разрушительного поведения мужчин в социуме, безжалостно обманывающих женщин, часто толкающих их к падению и гибели, все же видеть в «Амелии» Филдинга лишь содержательную перелицовку «Клариссы» едва ли убедительно.

Однако в оркестровке проблемы испорченности нравов и вседозволенности в попирании прав слабого Филдинг объединит в «Амелии» мелодраматическую тональность и резкие сатирические обертоны в духе своего кумира Ювенала. И в этом случае Филдингу также откажут в самостоятельности эстетической концепции и обратятся к фигуре Смоллетта, большого, достойного художника, шотландца по происхождению, весьма сложно и неоднозначно оценивающего литературные успехи Филдинга. И хотя суждения исследователей о воздействии Смоллетта на Филдинга весьма осторожны, тем более что создателя «Перегрини Пикля» и «Родрика Рэндома» часто упрекали в неумелом, а иногда неоправданном, совме-

Филдингу не утруждать себя в описании возвышенных либо нежных порывов души, которые он слишком упрощенно представлял. «Я полагаю, – наставлял он одного из своих знакомых, – что если Хогарт и Филдинг осознавали природу своих талантов, они должны были бы следовать голландской манере письма и довольствоваться тем, что заставляли людей смеяться; из-за того, что истинно великие темы лежат за пределами их возможностей [5, р. 535].

щени стихии пикарески и литературы чувствительности в жанре романа, что спровоцировано известной двойственностью натуры его героев – циничных, расчетливых и чувствительных одновременно, Смоллетт все же получит в глазах отдельных критиков преимущество перед Филдингом⁷. И потому стилевая подвижность «Амелии», где мрачный колорит смягчает теплые, светлые краски, в которых выписан образ главной героини, хотя открыто не будет названа заимствованной, но в то же время не удивит многих своей оригинальностью.

Историко-литературная рецепция «Амелии» Филдинга не только драматична, но и обладает увлекательной интерпретативной интригой, и несходство мнений о статусе романа в художественном наследии писателя во многом провоцирует в последние десятилетия возрождение интереса к его тексту. И удивительно, но именно внимание литературных критиков к «Амелии», к ее поэтологической инаковости в ряду комических форм Филдинга приводит и к неожиданной переоценке достижений романиста. Полемизируя с критиками прошлых лет, воспринимавшими «Амелию» как «предательство Филдингом своего художественного гения», современные исследователи видят в ней «не только вызывающий восхищение поворот Филдинга к «социальному реализму» (Р. Розенгартен), но и неожиданную для его читателей тягу к эксперименту по созданию психологически неоднозначных характеров» [14, р. 7]. Филологи убеждены, что Филдинг остается верен своим прежним эстетическим открытиям, углубляет их. Так, литературовед-теолог Ричард Розенгартен рассматривает «Амелию» как продолжение темы Софьи Вестерн, которая порою заслоняет и «Джозефа Эндрюса», и «Тома Джонса». Обращение Филдинга к судьбе женщины в романе трактуется критиками нового этапа не столько как досадное отступление от сложившейся литературной практики, но как позитивное бурное рождение модерной эстетики писателя, обеспокоенного и сочувствующего тяготам жизни обездоленных и не реализовавших себя людей. Ричард Розенгартен иронично подметит, что обозначившиеся среди специалистов разночтения «Амелии» приводят к озадачивающему прецеденту. В пространстве критической мысли возникает как бы образ-символ колеса фортуны, которое, не замедляя бега, усилиями исследователей-традиционалистов возносит на вершину славы «Тома Джонса» и отбрасывает вниз «Амелию» либо наоборот, уже благодаря работам последних десятилетий о Филдинге «Амелию» превозносят и отвергают «Тома Джонса» [14, р. 6–7]. И эта парадоксальная ситуация делает их выбор необратимым.

Роберт Олтер, характеризуя поколение литературоведов, отдающих предпочтение «Тому Джонсу» и недооценивающих «Амелию», утверждает, что негативную роль в восприятии «Амелии» сыграла тема религии, так как избранник героини, Уильям Бут, «являет собою редкостную для Филдинга попытку изображения героя-христианина», но, по мнению исследователя, эта неудача во многом объяснялась сложностью для литераторов XVIII ст. убедительно представить «жизнь христианина в мире людей, утративших веру» [4, р. 146]. И поэтому явные назидатель-

⁷ Обладая ранимым и подозрительным нравом, Т. Дж. Смоллетт, участник многих литературных войн, разыгрывающихся в среде лондонских писателей середины века, открыто обвинял Филдинга в том, что образы Партриджа из «Тома Джонса» и мисс Мэтьюз из «Амелии» были позаимствованы из его «Родрика Рэндома». Р. Полсон с осторожностью относится к утверждениям Смоллетта, полагает, что такие схождения в романистике могут быть случайными, хотя констатирует, что действительно судьбы мисс Мэтьюз и мисс Уильямс удивительно подобны и отдают должное мастерскому владению палитрой сатирических и мелодраматических красок, которые Смоллетт обнаружил в «Родрике Рэндоме». И так как образный строй «Амелии», по мнению Полсона, едва ли был традиционен для Филдинга, он полагает, что, вероятно, эти художники взаимовлияли друг на друга, они знали творчество каждого и эти параллели между ними могли иметь место [11, р. 288].

тельные цели автора не были восприняты читателями эпохи, когда для многих оказывалось очевидно, что христианская вера все более ослабляла влияние в быстро меняющемся мире.

Однако многие из обратившихся к тексту «Амелии» не разделяют мнение Р. Олтера и полагают, что Филдинг двойственно интерпретирует проблемы религии в романе. Образ Амелии, так сочувственно переданный Филдингом, наоборот, настаивают они, привлекает внимание к суровой реальности, в которой она существует, и ее жизнь полностью опровергает поучительные сентенции доктора Гаррисона, пастора-благотелья четы Бутов и сторонника идей христианского провидения в романе. Мир едва ли доброжелателен к Амелии, и ее непоколебимая вера не способна защитить ее от отчаяния.

В «Амелии» надежда на силы провидения разрушается под бременем социального зла, и стремление сохранять реалистическую установку в романе и совместить ее с провидением оказывается невозможным, так как одно исключает другое, и те из интерпретаторов, которые видят «Амелию» Филдинга именно в таком свете, движение писателя от оптимистического универсума «Тома Джонса» к передаче жесткости существования человека в водовороте урбанистического хаоса, склоняет их предпочтения в сторону Амелии. И они приветствуют прозрение писателя и его этико-эстетическую зрелость.

Филдинг сдержал слово, данное читателям. «Амелия» стала последним из написанных им романов. Долгие годы недооцененная широкой аудиторией и литературными критиками, с недавних пор она выходит из тени более востребованных прежде текстов писателя и его современников и завладевает вниманием многих исследователей. Неуклонно зреет понимание достоинств художественных открытий романиста, и теперь «Амелию» называют одним из глубоких экспериментов позднего Филдинга, где его талант открылся по-новому. Он не только проложит собственный путь к литературным формам реализма XIX ст., учитывая опыт предшественников, но и найдет возможным иначе, нежели его знаменитый соперник Ричардсон, описать «искусство жизни» в мире, где порок попирает добродетель, к тому же прибегнув к жанру иносказательного биографического повествования.

М. Баттестин уверен, что значение «Амелии» для эволюции Филдинга как писателя велико. Книга обнажит изменившиеся художественные пристрастия романиста, представит автора в роли смелого реформатора, но более всего она «откроет потайные уголки его сердца», и поэтому, на взгляд М. Баттестина, «Амелия» является самым интересным произведением Филдинга [5, р. 538].

В романе Филдинг затронет обилие тем, подтверждающих роковой диагноз общества, страдающего от утраты ценностей, уравнившего понятия социального успеха и преступления, и органично соединит эпическую мощь с неожиданно равновеликой по силе лирической линией судьбы хрупкой женщины, истоком жизнестойкости которой станет любовь, самопожертвование, мудрость соучастия к оступившимся и слабым.

Не случайно М. Баттестин заявит, что читателя поражает широта проблем, поставленных автором в «Амелии», где он равно озабочен как вопросами семьи, так и английской конституции. А Г. Паглиаро попытается хотя бы перечислить идеи, затронутые Филдингом в «Амелии», напомним, что здесь писатель размышляет о судьбе, Провидении, дружбе, любви, грехе, искушении, добродетели, семье, нарушении супружеской верности, политике, законе, религии, философии, образовании, медицине, теории романа. Также Филдинга будет волновать противостояние классов, успешность деятельности национального правительства, опасность дуэлей, карточных игр, обилие страстей, разрушающих человека [9, р. 179]. И все названные аспекты не исчерпывают содержательную емкость романа.

Несмотря на то, что исследователи всегда высоко оценивали попытку Филдинга объединить в романе панорамность анализа английских нравов с желанием показать единичный человеческий опыт в неповторимости психологических реакций, все же внимание критиков более занимал социальный универсализм писателя [8, р. 1].

Даже неискушенный читатель, ознакомившись с содержанием романа, отдает себе отчет, что история житейских испытаний Амелии и Уильяма Бут, полуничих, разорившихся, обделенных наследством, попавших в зависимость от могущественных, но циничных покровителей, – лишь основание того многомерного, эпически цельного мира, который рождается по воле автора⁸. Незатейливый сюжет о трудностях повседневного существования любящей друг друга семейной пары встроено Филдингом в систему динамичных координат, где важным оказывается не только измерение индивидуальной судьбы героев, разворачивающейся в узнаваемом историческом времени и зависимой от состояния общества, навязывающего определенные нормы поведения, но и замысел писателя увидеть в конкретном эпизоде символическую проекцию сложившихся первосмыслов культуры.

Исчерпывающих комментариев, объясняющих обращение к «Энеиде» Вергилия как к литературной классике, ставшей материалом для творчества, предметом полемики и художественного преображения в романе, Филдинг не оставил. Хотя в «Ковентгарденском журнале», удрученный сдержанно-равнодушным отношением к «Амелии» читателей, он еще раз напомним о тех эстетических критериях, которыми руководствовался, соизмеряя собственный текст с высокими образцами Гомера и Вергилия. Однако принятое Филдингом конструктивное решение выбрать в проводники художника, за которым в истории культуры закрепились репутация провидца, умевшего, как никто из поэтов, не только почувствовать, но и выразить таинство движения времени от прошлого к будущему, чрезвычайно вдохновляет литературных критиков. Они подробно отслеживают включение мотивов, сюжетных ходов «Энеиды» в текст «Амелии», выявляют сближение образов героев, но прежде всего отмечают, что Филдинг, вступив в соперничество с Вергилием, бросает читателю вызов, включает его в процесс метатекстуальной интерпретации романа и демонстрирует широту и интеллектуализм собственного художественного мышления.

Вопрос о преображении опыта Вергилия в «Амелии» Филдинга занимает многих исследователей. Одни из них (А. Уотт, Р. Олтер, М. МакКеон, Н. Мэйс) трактуют его как частный аспект теории и практики жанра романа, утвердившегося в европейской литературе благодаря Филдингу, предложившему читателям разнообразные пути романизации классической эпики в собственном тексте. Другие (Дж. Шерберн, Л. Пауэрс, М. Джонсон, Кл. Роусон, Р. Полсон, Б. Стовел) – склоняются к более узкому пониманию темы и обстоятельно интерпретируют приемы вхождения архаических образов в литературные формы Филдинга, с тем чтобы показать, как Филдинг, модернизировав мир классики, сохраняет его для читателя-современника. Вероятно, исчерпывающе обобщить процесс создания Филдингом резонансной художественной структуры, где сосуществуют, отражаясь друг в друге, мотивы классической литературы и поэтика повседневного, еще

⁸ Текст «Амелии» объемён, однако временные рамки, ограничивающие действие в романе, невелики. Неприятное происшествие станет истоком движения сюжета: благородный и простодушный Бут в ночь на 1 апреля 1733 г. защитит незнакомца от разбоя. А так как в мире, где мораль разрушена, благой поступок наказуем, а зло торжествует, согласно решению судьбы Бута отправляют в тюрьму как зачинщика беспорядков. Не единожды он будет терять свободу и выходить из заключения под денежный залог. И последний раз это произойдет 24 июня, когда благодаря участию друзей и случайности, восстановившей справедливость по отношению к его близким, герой обретет возможность начать новую жизнь.

предстоит. Сейчас наиболее влиятельной среди литературных критиков является идея Р. Полсона о том, что нескрываемое Филдингом родство романа с классическим текстом облагораживает непритязательный сюжет и соотносит его с тревогой автора по поводу нравственного перерождения англичан [11, р. 295]. Р. Полсон убежден, что с помощью авторитета традиции Филдинг смягчает прозаичность многих тем, а «Энеида» востребована Филдингом потому, что ее воспринимали как протохристианский эпос о герое, изведавшем горечь поражений и утрат, претерпевавшем удары судьбы во имя будущего. Присутствующие в «Энеиде» отсылки к образу Рима Октавиана Августа перекликаются в «Амелии» с описаниями Лондона, где погублены христианские ценности, что рождает критическую двойственность восприятия романа читателями-христианами, томящимися в ловушке общества, напоминающего своими пороками Рим Ювенала [11, р. 295].

Ценители Вергилия, обратившись к тексту романа Филдинга, сопереживают капитану Буту, в прошлом – герою сражений, а ныне преодолевающему бедность и унижения. В рисунке образа героя, который часто ведет себя отнюдь не героично, впадает в отчаяние, обречен на непрерывные страдания и смиренно принимает удары судьбы, многие увидят сходство с Энеем. Тема «человек и судьба», наследование классических представлений и полемика с ними, рефлексия над возможностью субъективного вмешательства во внешние силы, попытка разгадать индивидуальный смысл заданных жизненных вех – организует основной содержательный пласт «Амелии». Филдинг начнет повествование в «Амелии» с полемического перетолкования вергилиевского мотива Фатума, намеренно снижая его до идеи Фортуны, где подчеркнет стремление ее объяснить, понять и укротить с помощью земного «искусства жизни».

Современники свидетельствовали, что «Амелию» можно назвать самым личным романом Филдинга, он перенасыщен биографическими деталями из жизни автора. Прототипом Бута был не только Филдинг, но и его отец, а в Амелии узнавали первую жену романиста, Шарлотту Крейдок, а также мать писателя, Сару Гулд. Родные и друзья уверяли, что затруднения, присутствующие в жизни Бутов, действительно имели место, а натуры Эдмунда и Генри Филдингов были удивительно похожи, как и последствия их опрометчивых решений, от которых страдали близкие: легкомысленное отношение к наследству жен, которое оба быстро растратили, излишняя доверчивость и открытость характеров, что часто использовали мнимые доброжелатели, карточные долги, постоянные финансовые затруднения. Однако недостатки компенсировались щедрым, добросердечным нравом, энергичностью, большой даровитостью. Эдмунд Филдинг в молодые годы проявил себя как талантливый и безгранично храбрый офицер, рано достигший высших армейских чинов, а Генри Филдинг стал известен не только как журналист, драматург, поэт и романист, но и как влиятельный юрист.

Биографы Филдинга, которые более всего преуспели, комментируя совпадения из жизни самого Филдинга и литературных героев «Амелии», обратили внимание, что автор прикрепляет ход событий в романе к 30-м гг. XVIII ст., отделяя его от настоящего продолжительной временной дистанцией⁹. Литературные критики заметили, что для писателя важна не только задача искоренения зла публичного и частного, столь обременяющего жизнь англичан, но и та художественная форма, к которой он прибегнет. Нарративная организация романа, где присутству-

⁹ Упомянутые Филдингом темпоральные пределы сюжета «Амелии» не случайны. Они соотносятся с 1 апреля, днем насмешек над глупостью и дураками, и отсюда, быть может, возникает мотив пребывания Бута в тюрьме, где он так же гоним и преследуем, как и вне ее стен. А 24 июня, когда случай и добрая воля друзей помогают Бутам обрести счастье, в Древнем Риме отмечали как знаменательную дату, а именно праздник Фортуны.

ют вставные истории, восстанавливающие события прежней жизни героев: возлюбленной Бута – миссис Мэтьюз, самого Бута, а также миссис Беннетт, желающей оградить Амелию от опасных притязаний влиятельного вельможи, – актуализируют модель исповеди-покаяния, где важным мотивом оказывается стремление оценить собственное прошлое, найти с ним примирение либо не принять его. Пафос подведения итогов, поиска смысла пройденного пути, тех охранительных опор, которые укрепляли каждого из героев либо, наоборот, приводили к ложным решениям, доминирует в структуре последнего романа Филдинга, где автор-рассказчик мудр, сдержан, обладает всеведением эпика, но при этом не вмешивается в судьбы персонажей, а, скорее, предоставляет им свободу и самостоятельность, не навязывает свою волю читателям. Вероятно, осознанно повествователь в эпилоге сообщает о состоявшейся либо несложившейся судьбе действующих лиц «Амелии». И, скорее всего, успех или проигрыш в поединке с жизнью зависит от стремления каждого постичь личный смысл избранного пути: через раскаяние Бут придет к необходимости искупления прошлых ошибок и принятию ценностей христианства, но подлинным спасением для него станет любовь преданной Амелии.

Библиографические ссылки

1. *Ингер А.* Последний роман Генри Филдинга / А. Ингер // Амелия / Г. Филдинг. – М. : Наука, 1996. – С. 445–485.
2. *Роджерс П.* Генри Филдинг. Биография / П. Роджерс. – М. : Радуга, 1984. – 207 с.
3. *Филдинг Г.* Амелия / Г. Филдинг. – М. : Наука, 1996. – 535 с.
4. *Alter R.* Fielding and the Nature of the Novel / R. Alter. – Cambridge : Harvard UP, 1968.
5. *Battestin M.* Henry Fielding. A Life / M. Battestin, R. Battestin. – L. ; NY : Routledge, 1989. – 738 p.
6. *The Cambridge Companion to Henry Fielding* / [ed. by C. Rawson]. – Cambridge : Cambridge UP, 2007. – 202 p.
7. *Fielding H.* Amelia [Electronic resource]. – Access mode: www.gutenberg.com.
8. *Haggerty G. E.* Fielding's Novel of Atonement: Confessional Form in Amelia / G. E. Haggerty // Eighteenth-Century Fiction. – 1996. – Vol. 8, Issue 3. – P. 1–18.
9. *Pagliaro H.* Henry Fielding. A Literary Life / H. Pagliaro. – NY : St. Martin's Press, 1998. – 237 p.
10. *Parker A. J.* The Author's Inheritance. Henry Fielding, Jane Austen, and the Establishment of the Novel / A. J. Parker. – DeKalb : Northern Illinois UP, 1998. – 238 p.
11. *Paulson R.* The Life of H. Fielding / R. Paulson. – Blackwell, 2000. – 400 p.
12. *Rawson C.* Henry Fielding / C. Rawson // The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – Cambridge : Cambridge UP, 1996. – P. 120–152.
13. *Richetti J.* Fielding: System and Satire / J. Richetti // The English Novel in History. 1700–1780 / J. Richetti. – L. ; NY : Routledge, 1999. – P. 121–161.
14. *Rosengarten R.* Providence Displaced: The Recourse to the Final Judgment in "Amelia" / R. Rosengarten // Henry Fielding and the Narration of Providence / R. Rosengarten. – NY : Palgrave, 2000. – P. 91–115.
15. *Sabor P.* Richardson, H. Fielding, and Sarah Fielding / P. Sabor // The Cambridge Companion to English Literature. 1740–1830 / ed. by Th. Keymer, J. Mee. – Cambridge : Cambridge UP, 2004. – P. 139–156.
16. *Smallwood A.* The Status of Fielding's Heroines: Tom Jones and Amelia / A. Smallwood // Fielding and the Woman Question / A. Smallwood. – NY : St. Martin's Press, 1989. – P. 144–171.
17. *Varey S.* "Amelia" / S. Varey // Henry Fielding / S. Varey. – Cambridge : Cambridge UP, 1986. – P. 107–134.

Надійшла до редакції 12.04.2012 р.

Е. В. Максютенко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

АВТОРСТВО В РОМАНАХ ЛОРЕНСА СТЕРНА: ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ XVIII–XIX СТ.

Систематизовано спостереження над ранньою стадією осмислення концепту авторства у прозі Л. Стерна.

Ключові слова: біографічний автор, автор-творець, внутрішньотекстовий автор, (авто)біографізм, романтична концепція авторства.

Систематизируются наблюдения над ранней стадией осмысления концепта авторства в прозе Л. Стерна.

Ключевые слова: биографический автор, автор-творец, внутритекстовый автор, (авто)биографизм, романтическая концепция авторства.

Observations on the early stage of reception of the concept of authorship in L. Sterne's fiction are systematized.

Key words: biographical author, implied author, narrator, auto/biographism, the Romantic conception of authorship.

Внимание к теме авторства в творчестве Лоренса Стерна и поиск гибких критериев научного описания концепта, у истоков своего рождения уже представшего как сложное явление в единстве важных составляющих, где реальный автор, историческое лицо, писатель хотя и не равнялся автору-творцу, но и не стоял в стороне от процессов оформления смысла, всегда присутствовали в литературоведческой науке о Стерне. Но направленность усилий литературных критиков по реконструкции полноты авторского замысла в романах менялась во времени, соотносилась, скорее всего, с теоретическим состоянием понимания категории и объемом историко-литературных наблюдений над важными обстоятельствами жизни художника. Озадачивающая читателя-филолога своим неожиданным поэтологическим рисунком, проза Стерна непременно приводила к необходимости не прямой или явной рефлексии над особенностями созидającego начала в текстах художника, к поиску убедительных оснований для его реконструкции и «удержания» в неких устойчивых семантических пределах.

В течение столетия, последовавшего за публикацией «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия», в литературной науке сформировались схожие исследовательские принципы, предполагавшие возможность идентификации творческой установки писателя, приемов и форм воплощения художественной воли автора-творца в целом произведения, хотя предметом теоретической актуализации проблема авторства станет спустя много лет, на исходе XIX – в начале XX ст. Одной из центральных идей об эстетически опосредованном проявлении смысловой упорядоченности романистики Стерна для многих литературных критиков на протяжении длительного периода, охватывающего XIX ст. (П. Фитцджеральд, Г. Такерман, Г. Трейлл и др.), окажется биографическая составляющая жизни писателя [5; 16; 17], что изначально предопределило понимание прозы Стерна с помощью поэтологической функции биографизма, а также осмысления культурологического потенциала автобиографизма в создании автором публично-зрелищного «жизненного контекста» собственного творчества.

Видение стерновских текстов через оптику биографии автора меняется во времени, и хотя понимание комического сдвига в формуле жанра, «очуждающе-

го» историческую достоверность, неуклонно нарастает, это видение все же сохраняет свою привлекательность (Ф. Доногью, Дж. А. Стивенсон, А. Кемпбелл Росс), даже несмотря на то, что каждый из филологов едва ли наивно полагает, что «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие» основаны на буквальной фактографии. Они скорее являются собой беллетризованный способ представления в культуре неповторимости человеческого существования, где доминирует выстроенный в канонах иронико-биографического мифа взгляд на жизнь человека как на сферу творчества [4; 12; 15].

Лишь в 40-е гг. XX ст. концепт авторства в творчестве Стерна впервые будет заявлен как самостоятельная научная тема (Б. Леман, 1941) [9]. До этого момента более полутора столетий интерес к идее авторства в романистике Стерна был сосредоточен вокруг двух взаимодополняющих граней представления об авторе в литературоведческой мысли, где присутствует понимание **единичности** личности художника, его жизненного опыта, определяющих неповторимость, **единичность** «облика» произведения. Эти две составляющие авторской парадигмы, важные для литературных критиков, сближаются ими, а уникальность психологической природы сочинителя, его творческий дар проецируются на оригинальность авторской стилиевой манеры, в то время как биографический материал используют как основу для комментирования и объяснения содержательно-смыслового целого текстов Стерна. Литературоведы (П. Фитцджеральд, 1864; Г. Трейлл, 1887; У. Кросс, 1919; Дж. Сейнтсбери, 1913; К. Воен, 1907–1921; Г. Рид, 1929; М. Нидлмен, У. Бредли Отис, 1938; У. Уоткинс, 1939 и др.) пока еще не обладают богатством гибкого научного словаря для описания категории автора и довольствуются предварительной эмпирической, выстроенной на основании доказательств, моделью «именного» историко-литературного феномена [3; 5; 10; 11; 13; 16; 18; 19].

До начала XX ст. в посвященной Стерну литературе, выходящей за пределы биографического жанра и предполагающей скорее историко-литературную рефлексию, проблема авторства лишь обозначена и предстает как процесс «регистрации» узнаваемых оригинальных авторских установок, простирающихся в художественной структуре прозы писателя. Так, современниками Стерна в текущей периодике, небольших экспромтах-эссе (У. Кенрик, 1760; Э. Берк, 1760; О. Раффхед, 1761; Р. Гриффитс, 1765; Г. Уолпол, 1768; Вольтер, 1771 и др.) описываются стилиевые «симптомы» авторства в его романах, те индивидуально-стилевые черты, которые, по их мнению, являются концептуальным средоточием целого, причем литературно-критический опыт их понимания постоянно «наращивается», углубляется¹, хотя остается импрессионистичным по манере, а теоретическая составляющая работ, посвященных Стерну, начинает проявлять себя лишь на этапе становления западноевропейской романтической мысли в XIX ст.

Первые попытки «приближения» к пониманию авторского замысла в «Тристраме Шенди», которые найдут отражение в критических отзывах, рецензиях и в появляющихся в печати биографиях Стерна, затягиваются более чем на столетие

¹ Поток откликов на «Тристрама Шенди», берущий начало от апологетической рецензии английского литератора У. Кенрика, опубликованной в январе 1760 г. в «Monthly Review», уже во второй половине XVIII ст. был весьма широким и пестрым по составу, включал в себя отзывы в популярной литературной периодике («London Magazine», «Royal Female Magazine», «Critical Review»), сатирические памфлеты, выдержки из частной переписки современников Стерна (Г. Уолпола, 1760; епископа Уорбертона, 1760; Т. Грея, 1760; О. Голдсмита, 1760; Г. Мэнна, 1760; Д. Гаррика 1768; С. Ричардсона, 1761; Д. Юма, 1762, 1773 и др.), а в XIX в. стал еще более объемным, когда наряду с первыми биографиями, посвященными писателю, стали появляться очерки творчества Стерна, написанные в соответствии с критериями нарождавшейся историко-литературной науки [8].

и реализованы скорее в форме дополняющих друг друга разрозненных наблюдений над природой общей эстетической тональности произведений писателя, предстающей как широкий спектр узнаваемых свойств авторского стиля, где ведущей характеристикой станет идея эксцентричности, странности, «чуждости» манеры Стерна (“quaint”, “eccentric”, “irregular”, “uncommon”) литературной практике его предшественников (Аддисон, Поуп, Филдинг), исповедующих августинианские эстетические ценности (требование точности и ясности выражения, следование норме, канону, понятиям меры и хорошего вкуса).

На этом этапе проблема авторства в «Тристраме Шенди» еще не является предметом теоретической рефлексии, прямо не декларируется в работах литературных критиков, обозревателей, художников, откликнувшихся на сочинение Стерна (У. Кенрик, 1760; Э. Берк, 1760; С. Ричардсон, 1761; Р. Гриффитс, 1765; Ж.-Б. Сюар, 1765, Г. Уолпол, 1768 и др.), но, тем не менее, уже будет выделена и оценена направленность художественного задания автора на переосмысление августинианского литературного канона в прозе, где классицистическая традиция окажется предметом комического пародирования и снижения. Современников будет не столько привлекать проблема художественного решения субъектов авторского плана в прозе Стерна, их зависимость либо дистанцирование от житейского опыта реального автора и особого статуса автора-творца (что произойдет в исследовательской мысли значительно позже, скорее в XX ст.), сколько мир литературных героев Стерна, в читательской рецепции оформляющий «ценностный центр» произведения.

Отдельно вопрос об авторском эстетическом видении героев и внутритекстовом авторе пока еще не сформулирован, поэтому имевшие место в XVIII ст. интерпретации и «Тристрама Шенди», и «Сентиментального путешествия» связаны скорее с постижением авторской концепции центральных персонажей: семьи Шенди, их близкого круга, «чувствительного путешественника» Йорика, – в чьих образах проступает дух новизны, неожиданности. В отличие от классицистических характеров, ориентированных на универсально-объективированный человеческий тип, герои романов Стерна поражают читателей эксцентричностью, единичностью собственного нрава, оказываются органичными стихии фантазии и воображения и оцениваются как «...естественные, природные, ... исполненные добродетельности, капризов и причуд» (“...lively and in nature... full of good nature; full of whims...” – Э. Берк, 1760) [8, p. 106].

Тематическое пространство произведений Стерна, «таящих чреду неожиданностей и сюрпризов» (“a succession of surprise, surprise, surprise” – Д. Юм) [8, p. 147], не исчерпывается, по мнению создателей ранних заметок о Стерне, причудливым строем их содержательного уровня, восприятие которого затруднено и становится темой комментариев литературных критиков², биографов, отдающих себе отчет в том, что толкование фабульного пласта прозы Стерна не покрывает ее смысловый объем³, и он не может быть охвачен без постижения богатства скрытой, неявной семантики, таящейся в изобретательно выстроенной повествователь-

² Анонимный автор одной из первых литературных рецензий, опубликованной в журнале “Critical Review” в январе 1760 г., сетовал, что «Тристрам Шенди» являет собой «юмористическое действо, по поводу которого вряд ли возможно высказать какие-либо определенные суждения, адресованные читателям» (“This is a humorous performance, of which we are unable to convey any distinct ideas to our readers”) [8, p. 52]. Р. Гриффит, подражатель Стерна, создатель собрания «Посмертных произведений почившего прославленного гения» (1770), воспринятого многими издателями как подлинное сочинение Стерна, высказывал мнение о том, что в «Тристраме Шенди» нет «ни правил, ни метода, ни единообразия» (“...no rule, no method, no uniformity...”) [8, p. 186].

³ По замечанию Э. Берка (1760), в «Тристраме Шенди» Стерна «...история жизни заглавного персонажа – лишь незначительная часть авторского замысла» (“...the story of the hero’s life is the smallest part of the author’s concern”) [8, p. 106].

ной форме произведения, где, по словам Э. Берка, «...большая часть сатирических штрихов представлена вне связи как с основной событийной историей, так и друг с другом. Автор постоянно отступает; или скорее, не имея в виду какой-либо четко определенной концовки, он перескакивает от одной темы к другой в том порядке, в котором они, следуя воле случая, притягивают к себе его живое и разрушающее правила воображение» [8, р. 106].

Многие писатели, почитатели таланта Стерна в XVIII ст. (Г. Уолпол, Г. Мэнн, Э. Берк, Д. Юм, О. Раффхед, К. М. Виланд, Р. Гриффит и др.), прежде всего восхищаются неожиданной, поражающей свободой структурной организации его текстов («необъяснимое буйство, прихотливые отступления, комические обрывы последовательности и связности» – С. Ричардсон, 1761 [8, р. 128]), где опыт воплощения мироощущения автора, размышляющего над стихиями абсурда и хаоса, вторгающимся в жизнь человека, органично передан через импровизационно-неупорядоченный ритм наррации героя-рассказчика. Если спустя столетия категории хаоса, абсурда, нонсенса и художественные приемы их реализации в творчестве Стерна станут привлекательной научной темой и убедительным подтверждением модерности романиста, то для современников XVIII в. – это скорее знак, свидетельство растерянности, непонимания либо неприятия текстов художника⁴. Так, Г. Уолпол весьма нелестно отзовется о «Тристраме Шенди», назвав III и IV книги романа «мутным осадком бессмыслицы» (“dregs of nonsense”) [8, р. 55], а его друг, английский дипломат, посол во Флоренции Гораций Мэнн, будучи солидарен с Уолполом, раздраженно заметит: «Бессмыслица, зашедшая слишком далеко, становится нестерпимой» (“Nonsense pushed too far becomes insupportable”) [8, р. 104].

Любопытно, что неподготовленные читатели и искушенные литераторы XVIII ст. находили взаимопонимание, когда сообщали на сложность восприятия прозы Стерна, особенно «Тристрама Шенди»⁵, и этот вопрос о неоднозначности истолкований его творчества, постоянно привлекавший к себе внимание литературных критиков на протяжении столетий, не утратит актуальности по сей день. Начиная с середины XX в. в пространстве становления теории литературной коммуникации «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие» обретут статус произведений, во многом предвосхитивших поэтику неклассической художественности.

Уже в первой трети XIX ст. с рождением общеевропейской культуры романтизма придет иная перспектива осмысления темы авторства в романистике Стерна, несмотря на то, что наблюдения литературных критиков и известных художников пока еще так же спорадичны, лишены системности, как и в предшествующую эпоху, и скорее соотносятся с узнаваемыми стилевыми чертами прозы Стерна. Именно литераторы-романтики (Ф. Шлегель, 1800; Ж.-П. Рихтер, 1804; Колридж, 1818, 1825, 1828, 1833; Хэзлитт, 1819, 1826; Китс, 1820; Де Квинси, 1821;

⁴ По словам Ж.-Б. Сюара (1733–1817), парижского журналиста, переводчика, сохранившего воспоминания о личных встречах со Стерном, после знакомства с текстом «Тристрама Шенди» «...многие читатели ощутили, что затрудняются сказать, в чем суть шутки в разыгрываемой перед ними литературной клоунаде..., наивно ожидая, что автор все же подтолкнет их к разгадке секрета, который, как им казалось, таился в основании этой причудливой книги, и если они не смогли постичь намерение автора и в полной мере насладиться остроумной шуткой, то посчитали это скорее собственным промахом и недостатком. А некоторые из них вообразили, что им все же удалось обнаружить скрытый смысл этого шутовского зрелища, в котором на самом деле и не стоило искать какой-либо смысл...» [8, р. 168].

⁵ Г. Мэнн в письме к своему постоянному адресату Г. Уолполу (1760) признавался, что «не понял «Тристрама Шенди», поскольку, вероятно, это входило в намерение автора» (“...I don't understand Tristram Shandy, because it was probably the intention of the author that nobody should”) [8, р. 104].

Скотт, 1823; Карлейл, 1827, 1838; Гейне, 1830-е; Ш. Нодье, 1830; А. Пушкин, 1822, 1827 и др.) актуалізують інтерес к суб'єктній сфері произведень Стерна и сосредоточатся на описании активності суб'єктів авторського плану в текстах писателя, где самобитність и неповторимость мира индивидуального сознания Тристрама либо Йорика предстанет как его организующий центр, выступит как ценностно-эстетическое восприятие реальности, как условие оформления художественной целостности⁶.

Именно литературных критиков, тяготеющих к романтической эстетике, заинтересует стиливой рисунок прозы Стерна, где стихия исповедальной интонации, прямого субъективного высказывания о мире, воплощенная в сюжетном повествовательном уровне, будет отмечена большей интенсивностью смыслопорождения, чем фабульный ряд, причудливо инсталлированный в пространство сознания автора-героя. Художники романтической поры (Колридж, Китс, Хэзлитт) пока не различают и, вероятно, смешивают биографического автора, автора-творца, повествователя и героя в прозе Стерна и не ставят вопрос об их размежевании⁷, в то время как «Я» героя, Тристрама и Йорика, часто воспринимается через автобиографический контекст высказывания самого создателя произведения, и голоса «собственно автора» и автора-героя четко не разделяются⁸.

Однако если поначалу литераторы и эстетики XIX ст. не ощущают сложности субъективной структуры прозы Стерна, то несколько позднее, и особенно настойчиво в немецкой национальной традиции (Виланд, Бланкенбург, Ф. Шлегель)⁹, они подчеркивают неповторимость воплощения субъектного уровня романов писателя, обозначают разграничение ролей автора-творца и героя-автора и видят в этом определенное игровое задание, реализуемое Стерном¹⁰. Романтики в контексте собственных эстетических открытий выявят в ассоциативном рисунке движения сознания в текстах Стерна спонтанность артистической импровизации внешне несвободного человека, вопреки всему реализующего себя в игровой стихии творчества. К концу XIX в. усилиями предыдущих поколений художников и

⁶ Романтики одними из первых поставят проблему целостности «Тристрама Шенди» и открытости его финала. Колридж в лекции «Остроумие и юмор» (1818) отдает должное новаторскому дару Стерна, который явно «получает удовольствие от того, что он не завершает произведение и парадоксально обрывает его» (“delights to end in nothing, or a direct contradiction”) [8, p. 356]. Любопытно, что Байрон неоконченный текст «Дон Жуана» (1818–1823) назовет «поэтической версией «Тристрама Шенди» (“a poetical Tristram Shandy”) [6; 7, p. 184].

⁷ По замечанию Т. Кеймера, Дж. Босуэлл в «Поэтическом послании доктору Стерну, пастору Йорику и Тристраму Шенди» (1760) пронизательно уловил и представил Стерна не как единую личность, но протестистичное сочетание нескольких публичных сценических образов, демонстрирующих «невероятное смешение жизненных реалий и художественного вымысла» [7, p. 91].

⁸ Писатели-романтики будут оценивать героев «Тристрама Шенди» уже сквозь призму образа автора-рассказчика, не ставшего объектом внимания литературных критиков на более раннем этапе. И хотя они еще подробно не описывают рисунок взаимодействия временных планов «я»-прошлого и «я»-настоящего в сознании Тристрама-повествователя, но все же отмечают интерес Стерна к «...тем мгновениям мысли и чувства, которые кажутся частностями и мелочами, имеющими значение только для настоящего момента, и все же почти каждым из нас так или иначе ощущаются и внутренне переживаются...» (Колридж, 1818) [8, p. 356].

⁹ Один из первых немецких «стернианцев» К. М. Виланд (1733–1813) в письме Риделю (1768) признавался: «...мои излюбленные характеры – Сократ и Арлекин, а Йорик Стерна больше, чем каждый из них, так как он одновременно и Сократ, и Арлекин» [1, с. 366].

¹⁰ В. Скотт в очерке, посвященном Стерну (1823), позднее опубликованном в серии “Lives of the Novelists”, писал: «Йорик – живой, остроумный, чувствительный и безрассудный пастор – являет собой хорошо известную персонификацию Стерна и, несомненно, как каждый автопортрет, созданный мастером, имеет поразительное сходство с оригиналом. Хотя все же ощутима тень простодушия и наивности в характере Йорика, не присущая самому Стерну. ... Тем не менее мы с удовольствием подмечаем узнаваемые черты сходства между автором и детищем его фантазии...» [14, p. 178].

во многом благодаря становлению историко-литературной науки (И. Тэн, 1863–1864; Т. Перри, 1883; У. Кросс, 1919; Дж. Сейнтсбери, 1913; Э. Уорд, Э. Уоллер, 1907–9121 и др.) возникнет развернутое представление об устойчивых признаках достижений Стерна в прозе как о единой системе индивидуальных черт стилиевой манеры автора. Начиная с первых опытов интерпретации романов Стерна уже его современниками были определены вероятные пути их понимания, сохраняющие актуальность по настоящее время. Литературными критиками был также очерчен содержательно-формальный «канон» прозы «английского Рабле», суть которого сводили к введению им в обиход поэтологических приемов разрушения исчерпавших себя традиционных смыслов и форм, а также востребованной постклассическим этапом западноевропейской культуры стратегии «эстетического шока», передававшего драматизм противостояния поэтики «архаистов» и «новаторов».

Для многих исследователей, читателей кануна XX ст. (Г. Трейлл, 1882; Х. Тэйер, 1905; У. Кросс, 1909; В. Вулф, 1909; Г. Рид, 1929 и др.) ценностным центром стерновского художественного «полотна» становится, по определению Л. Я. Гинзбург, «эпохальное» представление о Стерне-авторе, рожденное в процессе восприятия его сочинений, где черты легендарно-биографического Стерна смешиваются со свойствами реальной личности писателя. И эта одна из первых возникших в науке ранних моделей описания литературного образа Стерна-автора¹¹ создана в духе романтической авторской парадигмы, сохранившей свою влияние и в XX в., несмотря на то, что уже в будущем столетии романтическая концепция авторства в творчестве Стерна уточняется, дополняется либо опровергается. В последнюю треть XIX ст. споры вокруг весомости репутации Стерна-художника постепенно исчерпывают себя, и уже к началу XX в. убеждение в том, что Стерн принадлежит миру английской классики, объединяет многих его соотечественников (У. Кросс). И вопреки поспешным пророчествам известных писателей, литераторов (Г. Уолпол, С. Ричардсон, С. Джонсон, У. Теккерей, Г. Трейлл и др.)¹² имя Стерна часто упоминают в ряду не только английских, но и европейских великих гениев и авторов, которые намного опережают своими эстетическими открытиями собственную эпоху.

Библиографические ссылки

1. Тронская М. Виланд-стернианец / М. Тронская // Проблемы сравнительной филологии : сб. ст. к 70-летию В. Жирмунского. – М. ; Л. : Наука, 1964. – С. 363–376.
2. Тюпа В. Парадигмы художественности / В. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных тер-

¹¹ Для многих романтиков Стерн и его литературная деятельность станут воплощением романтических эстетических ценностей, где автор предстает как «созидающая в воображении и самоутверждающаяся в этом образотворческом созидании яркая индивидуальность гения, чья деятельность носит внутренне свободный, игровой характер самовыражения» [2, с. 156].

¹² С. Ричардсон в письме епископу Хайдсли (январь 1761) весьма сдержанно принял сенсационный успех «Тристрама Шенди», будучи уверенным в том, что «...уже к следующему сезону это игровое действо („performance“) будет настолько же осуждаться, насколько оно сейчас превозносится, так как лишено тех достоинств, которые необходимы, чтобы предвратить его низведение с пьедестала тогда, когда оно более не будет защищено мимолетным порывом моды». Далее Ричардсон напророчит, что «эта вызывающая насмешку нелепая литературная мозаика вызовет появление потока сочинений, лишенных подлинного юмора, но скорее непристойных и абсурдных...» [8, р. 129]. Спустя столетие литератор и журналист Г. Трейлл (1842–1900), создатель биографического эссе о Стерне (1882), затрудняясь определить статус автора «Тристрама Шенди» в истории национальной литературы, как и «срок его пребывания в памяти соотечественников», поместит Стерна, наряду с Аддисоном, Смоллеттом и Дефо, в ту категорию классиков, произведения которых образованная публика читает крайне редко либо совсем незначительно, и выскажет уверенность, что в скором времени Стерн разделит участь Ричардсона, к чьим сочинениям обращается лишь узкий круг специалистов, историков литературы, из любопытства или по профессиональной необходимости [16, р. 61].

минов и понятий / гл. ред. Н. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 155–158.

3. *Cross W.* The Life and Times of Laurence Sterne / Wilbur Cross. – NY : The Mason-Henry Press, 1909. – 556 p.
4. *Donoghue F.* “I wrote not to be fed but to be famous”: Laurence Sterne / F. Donoghue // The Fame-Machine : Book Reviewing and Eighteenth-Century Literary Careers / Frank Donoghue. – Stanford : Stanford University Press, 1996. – P. 56–85.
5. *Fitzgerald P.* The Life of Laurence Sterne / P. Fitzgerald. – L. : Chatto and Windus, 1906. – 431 p.
6. *Keymer Th.* Introduction / Thomas Keymer // Laurence Sterne’s “Tristram Shandy”. A Casebook / ed. by Th. Keymer. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – P. 3–19.
7. *Keymer Th.* Sterne and Romantic Autobiography / Thomas Keymer // The Cambridge Companion to English Literature from 1740 to 1830 / ed. by Th. Keymer, J. Mee. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 173–193.
8. *Laurence Sterne: The Critical Heritage* / ed. by A. B. Howes. – L. : Routledge, 1995. – 475 p.
9. *Lehman B. H.* Of Time, Personality, and the Author : A Study of “Tristram Shandy” : Comedy / B. H. Lehman // Studies in the Comic / J. R. Caldwell, W. H. Durham, B. H. Lehman et al. – Berkeley : University of California Press, 1941. – P. 233–250.
10. *Needleman M.* A Survey-History of English Literature / M. Needleman, W. B. Otis. – NY : Barnes and Noble, 1938. – 643 p.
11. *Read H.* Sterne / Herbert Read // The Nature of Literature / Herbert Read. – L. : Horizon Press, 1956. – P. 247–264.
12. *Ross I. C.* Laurence Sterne : A Life / Ian Campbell Ross. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 498 p.
13. *Saintsbury G.* The Four Wheels of the Novel Wain [Electronic resource] / G. Saintsbury // The English Novel / G. Saintsbury. – L. : J. M. Dent and Sons Ltd, 1913. – Access mode: <http://www.gutenberg.org>.
14. *Scott W.* Sterne / Walter Scott // Lives of the Novelists / Walter Scott. – P. : A. and W. Galigani, 1825. – Vol. 1. – P. 173–206.
15. *Stevenson J. A.* Sterne: Comedian and Experimental Novelist / J. A. Stevenson // The Columbia History of the British Novel / ed. by J. Richetti. – NY : Columbia University Press, 1994. – P. 154–179.
16. *Traill H.* Sterne [Electronic resource] / Henry Traill. – Access mode: <http://www.blackmask.com/thatway/books154c/strail.htm>.
17. *Tuckerman H.* The Sentimentalist. Laurence Sterne / H. Tuckerman // Essays, Biographical and Critical ; or, Studies of Character / H. Tuckerman. – Boston : Phillips, Sampson and Company, 1857. – P. 315–341.
18. *Vaughan C.* Sterne, and the Novel of His Times [Electronic resource] / C. Vaughan // The Cambridge History of English and American Literature : in 18 Vls. / ed. by A. Ward, A. Waller. – Vol. 10 : The Age of Johnson. – Access mode: <http://www.bartleby.com/220/index.htm>.
19. *Watkins W.* Yorick Revisited / W. Watkins // The Perilous Balance: The Tragic Genius of Swift, Johnson and Sterne / W. Watkins. – Cambridge, MA : Walker-De Berry, 1939. – P. 99–156.

Надійшла до редколегії 17.04.2012 р.

УДК 821.111 «17»

А. В. Малиенко

*Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара***ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖНЫХ ВАРИАЦИЙ В РОМАНАХ А. РАДКЛИФ**

Аналізуються форми та прийоми створення пейзажних картин у творах А. Радкліф.

Ключові слова: romance, літературний готицизм, ідилічне, живописне, піднесене, прекрасне, феміністська критика.

Анализируются формы и приемы создания пейзажных описаний в произведениях А. Радклиф.

Ключевые слова: romance, литературный готицизм, идиллическое, живописное, возвышенное, прекрасное, феминистская критика.

The article deals with the technique of landscape descriptions in Ann Radcliffe's works.

Key words: romance, literary Gothicism, idyllic, picturesque, sublime, beautiful, feminist criticism.

Дар искусного пейзажиста Анны Радклиф известен почитателям таланта и знатокам ее творчества. Литературные критики, ссылаясь на мнение Вальтера Скотта, высоко ценившего «красоту и живость описаний» (“beautiful and fanciful tone of natural descriptions”), выразительность повествования (“impressive narrative”) в книгах романистки, «ранее встречавшихся исключительно в поэзии» [14, p. 65], признают, что именно А. Радклиф стоит у истоков поэтики литературного пейзажа, ориентированного на визуальное восприятие (“visually oriented descriptions”), ставшего приметой английской прозы XIX–XX вв., В. Скотта, Дж. Рескина, Ч. Диккенса, Т. Гарди, Д. Г. Лоуренса, В. Вулф [3, p. 124].

Уже в ранних книгах, «Замки Этлин и Данбейн» (1789), «Сицилийский роман» (1790), когда мастерство писательницы еще не обрело оригинальных черт, наиболее полно представших в «Итальянце» (1797), осязательно ее внимание к ярким визуальным картинам. В «Замках Этлин и Данбейн» в описании величественного строения, возвышающегося над суровым ландшафтом Шотландского Высокогогорья, А. Радклиф намечает свою эстетическую концепцию пространства. Образ-символ готической крепости (“venerable from its antiquity, and from its Gothic structure”), жанрообразующий элемент готической формы, погружен в нивелирующую законы *ratio* стихию природного: «На северо-восточном побережье Шотландии, в наиболее романтической ее части, на скале, омываемой морем, высился замок Этлин...» [8, p. 3]. Важным свойством поэтики готического «инопространства» в романах А. Радклиф Р. Майлз считает авторское экспериментирование с формами психологизации повествования через прием «топографического отзеркаливания» (“‘topographical’ mirroring”), наслаивающего физическое измерение на сферу сознания персонажа, что также является особой приметой природных декораций в книгах романистки [5, p. 84]. Пейзажные наброски, контрастные по колористике и тональности, оказываются рамой, ограняющей событийную канву, и особым механизмом, задающим ритм преобразования пространства. Светлые зарисовки, служащие фоном событиям частной жизни героев, выключенных из эпического полотна истории, воссозданные в канонах идиллического в понимании художников XVIII в. как особого мироощущения, поиска гармонии с миром, сменяются страшными, пугающими, таящими опасность, где плотная стихия тревожного не-

ведения окутывает персонажей, проблематизирует их повседневное существование, разрушая привычные стереотипы поведения.

Феминистское литературоведение, переосмысливая поэтологические составляющие западноевропейской готики, ее статус в истории культуры, стремясь опровергнуть снисходительное отношение к феномену женского сочинительства рубежа XVIII–XIX вв., уточняют эстетический контекст, в котором рождалась готическая поэтика, предлагая по-новому взглянуть на грани взаимоотношений «романа тайн» с традицией литературы чувствительности, с которой нередко сближают готицизм¹, с предромантической и романтической эстетикой. Специалисты настаивают на стирании границ между «литературой ужаса» и текстами «высокого романтизма» Колриджа, Вордсворта, Байрона, Шелли, подчеркивая их эстетическое созвучие, и в то же время говорят об особом мироощущении женщин-писательниц, по-своему трактующих ключевые аспекты романтизма.

Смена красок природных деталей, их эмоционально-эстетическое восприятие героями составляют альтернативную сюжетную линию книг А. Радклиф, пропускающую по мере разворачивания художественного пространства романа через мотив путешествия. Дорога, полная опасностей, обрекающая персонажей на блуждание среди горных и лесных троп, может быть соотнесена с нарративной моделью произведений. Читатель, по лабиринтам сюжетных коллизий следующий за повествователем, намеренно утаивающим ключ к разгадке, иногда чувствует себя позабытым беспечным «проводником». Его голос нередко прерывается, оставляя читателя и героев наедине с пугающими странными происшествиями. Модель путешествия, когда преобладает мотив эстетического наслаждения дикими, не облагороженными рукой человека красотами природы, в романтической литературе возникает как антитеза концепта “Grand Tour” XVIII в., развивавшего идею жизненного опыта (“the knowledge of men and the world”), где знакомство с культурой Франции, Италии являлось частью классической модели образования, прививающей нормы вкуса, в женском творчестве обретает несколько иное звучание [12, p. 8].

Символическая образность шекспировской драматургии, поэм Милтона, заявленная в эпиграфах, цитатах и аллюзиях в «Романе в лесу» (1791), «Удольфских тайнах» (1794), «Итальянце», предлагает читателю постижение не столько повседневного, сколько эстетического опыта и выполняет функцию эмоционального камертона, оформляя как напряженную «готическую» тональность повествования («Гамлет», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Комус»), так и его светлую идиллическую грань («Как вам это понравится», «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Il Penseroso», «Лисидас»)². Социокультурная оптика гендерных подходов дала возможность увидеть особое отношение писательниц XVIII в. к творчеству Шекспира, Милтона. Если для мужчин, занимавшихся писательским трудом, источниками литературного авторитета становились древние авторы, Гомер, Гораций, Вергилий, то для женщин среднего класса, лишенных возможности часто из-за незнания клас-

¹ Это отражено в попытках систематизации готической прозы, в том числе наиболее известной классификации М. Саммерса, учитывавшей сентименталистскую ветвь жанра (“terror gothic”, “sentimental gothic” и “historical gothic”).

² Обозначенные в «Замках Этлин и Данбейн» пространственные границы имеют условно-декоративный характер, лишь названы родовые замки, деревня, монастырь, расположенные в горной либо лесной местности «северо-восточного побережья Шотландии» [8]. Другие романы А. Радклиф изобилуют пестрой топографией стран, провинций, городов, рек, горных районов (маршрут, по которому движется Аделина де Монталь, героиня «Романа в лесу», проходит через Париж, Лион, Савойю, Ниццу, Лангедок и Прованс [11]; долгие странствия Эмили Сент-Обер, лежащие в основе сюжета «Удольфских тайн», связаны с французскими и итальянскими топонимами (Гасконь, Лангедок, Тулуза, Альпы, Апеннины, Венеция, Пьемонт). В «Итальянце» географическая панорама не столь объемна (Неаполь, Рим, Миланское герцогство, Аbruццы) [10].

сических языков приобщиться к высокому канону, были доступны лишь тексты национальных художников, предлагающие альтернативу «готического образования» (“Gothic education”), хранящего идеалы рыцарства и вполне согласующегося с правилами благопристойности. Следует напомнить, что согласно представлениям историков XVIII в. конец английского средневековья совпадал с завершением правления королевы Елизаветы [5, р. 30]. Мастерство «прото-готических» авторов, Спенсера, Шекспира и Милтона, положивших начало созданию сверхреальных образов в английской литературе, способствовало, по мнению Р. Майлза, возникновению “new romance”, который явился следствием стилизации средневековой формы [5, р. 39].

Пейзажные описания А. Радклиф органичны эстетическим теориям своего времени, где категории «прекрасного», «возвышенного», «живописного» трактуются в контексте романтизма. Р. Нортон замечает, что многие образы-символы У. Гилпина, встречающиеся в его наиболее известном сочинении «Наблюдения на реке Уэй, ... посвященные живописной красоте» (1782), – “the grandeur of the landscape”, “a vast amphitheatre”, “the feathering foliage” – становятся частью пейзажной риторики А. Радклиф³ [6, р. 77]. Работой, повлиявшей на творчество писательницы, является трактат Э. Берка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного»⁴ (1756), предложившего определение понятия “sublime”: «Все, ... что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать. Когда опасность или боль слишком близки, они не способны вызывать восторг и просто ужасны; но на определенном расстоянии и с некоторым смягчением они ... вызывают восторг» [ч. 1, разд. 7]. В произведениях А. Радклиф исследователи находят множество образов, способствующих передаче эмоций «возвышенного», следуя Э. Берку: “greatness”, “grandeur”, “magnificence”, “vastness”, “darkness”, “obscurity”, “infinity”, “a low, tremulous, intermitting sound”, “solitude”, “terror” [6, р. 77]. Писательница разделяет идею У. Гилпина о близости понятий «возвышенного» и «прекрасного», трактуемых Э. Берком как взаимоисключающие, и достигает создания эффекта “supra-sublimity”: “chateau was situated in one of those delightful vallies [sic] of the Swiss cantons, in which the beautiful and the sublime are so happily united; where the magnificent features of the scenery are contrasted, and their effect heightened by the blooming luxuriance of woods and pasturage, by the gentle winding of the stream, and the peaceful aspect of the cottage” [8, р. 60].

Природные картины в романах А. Радклиф становятся, по определению Р. Нортон, “*objet d'art*” благодаря сравнению с живописью Клода Лоррена, Сальватора Розы, Никола Пуссена, Доменикино и Гвидо Рени, упоминаемых повествователем [6]. Визуализацию описаний усиливает прием обрамленного пейзажа, очерченного линией окна, ветвей, скал, и присутствие фигуры героя-наблюдателя, наделенного тонким художественным вкусом: «... они очутились в узкой долине, обрамленной утесами...» (“narrow valley screened by Rocks ...”), «Ни одного живого существа в округе, разве что ящерица проползет по камням или повиснет на краю пропасти, ... Эта картина была достойна кисти самого Сальватора. Сент-Оберу, пораженному романтической красотой местности, представлялось, что

³ Критик полагает, что знакомство А. Радклиф с работами У. Гилпина предшествовало созданию «Замков Этлин и Данбейн», где описание руин аббатства передает мотив «тревожного неведения» (“obscurity”). Тогда как идеи “the Sublime” и “the Beautiful”, соприкасаясь с эстетическими концептами “terrible”, “terrific”, “awful”, “gloomy”, “grand”, обретают полновесное звучание лишь в «Сицилийском романе» [6, р. 76].

⁴ Сочинение Э. Берка, впервые упомянутое А. Радклиф в ее путевом очерке “A Journey Made in the Summer of 1794”, как предполагают, было прочитано ею в 1790 г. [6, р. 77].

из-за скалы вот-вот покажутся разбойники» [10, р. 30]. Вариативность природных зарисовок в литературе XVIII в., ориентированных на технику изобразительного искусства, устойчиво ассоциировалась с типами пейзажей, созданными итальянскими художниками XVII в. За полотнами Лоррена, Розы и Пуссена в сознании современников А. Радклиф закрепились эстетические концепты “the Beautiful”, “the Sublime” и “the Grand”. Один из основоположников этой традиции, английский поэт Дж. Томсон, в «Замке праздности» (1748) уже обращался к такому же приему: “Whate’er Lorraine light-touch’d with softening Hue, Or savage Rosa dash’d, or learned Poussin drew” [15, р. 25].

В воссоздании природных зарисовок, а также их созвучии эмоциональному состоянию героев, где чувство является нравственным критерием, А. Радклиф, полагая, следует традиции сентименталистского «пейзажа души» [4, р. 55]. Исследователи подчеркивают, что персонажи А. Радклиф, преступающие границы этических норм, убеждены в своем праве управлять судьбами других людей, ограничивать их свободу, сами едва ли обладают эмоциональной тонкостью восприятия природы, присущей чувствительным героиням и их возлюбленным. Так, описывая покой виллы маркиза де Монталья, А. Радклиф подчеркивает их декоративно-условный характер: «Шелковые шторы золотистого цвета были расписаны разнообразными пейзажами и историческими сценами, сюжеты которых отвечали сластолюбивому нраву хозяина» («Роман в лесу») [11, р. 143]. Монтони, не восприимчивый к суровой красоте «дикого и романтического» ландшафта Апеннин, хранящего «мрачные тайны», и замка, «безмолвного, одинокого, величавого, как бы царившего над всем окружающим и хмуро глядевшего на всякого, кто осмелился бы вступить в его владения» [10, р. 226–227], что передано рассказчиком с помощью пугающе-тревожных характеристик: “darkest horrors”, “barren rocks”, “broken cliffs”, “the long perspective of retiring summits”, “the ridges clothed with pines”, – использует уединенность построек Удольфо холодно-прагматично, превращая его в разбойничью крепость. Маркиза де Вивальди, одержимая злом и преступными замыслами, всегда остается равнодушной к подлинно прекрасному: «Маркиза полулежала на кушетке, ее взгляд был устремлен на открывавшийся из окна вид, но ее внимание было обращено к тем картинам, которые низкие страсти рисовали ее воображению» («Итальянец») [9, р. 292].

Среди поэтологических доминант “terror novel” А. Радклиф, жанрового образования, сочетающего традиции “old” romance и технику раннеромантической поэзии, Дж. Деккер называет также и черты “travel literature” [1, р. 71]. А. Радклиф сохраняет преемственность по отношению к жанру путевых очерков, предполагающих фигуру наблюдателя, ценителя красот природы, хотя и принадлежащего культуре прошлого, но духовно близкого читателю (действие книг, за исключением “The Italian”, где события датированы 1758 г., отнесено к концу XVI – началу XVII в.). Критики отмечают, что именно форма “travel books”, особенно содержащих описания Италии, послужили автору материалом для создания пейзажных картин экзотического прошлого⁵. Неторопливому движению путешественника, героя путевых очерков, нередко предающегося размышлениям и подробно фиксирующего детали окружающего ландшафта, наиболее созвучны главы «Романа в лесу» и «Удольфских тайн», где описывается путешествие Аделины де Монталь в компании близких друзей (Арно и Клары Ла Люк) в окружении «дивных картин

⁵ В ряду текстов, влияние которых ощутимо в «Романе в лесу», «Удольфских тайнах», «Итальянце», специалисты называют “Observations faites dans les Pyrenees” (1789) Рамона де Карбоньера, “Travels in the Two Sicilies” (1783, 1785) Генри Суинберна, “New Observations on Italy and Its Inhabitants” (1764) Пьера Жана Гросли, “Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy, and Germany” (1789) Хестер Линч Пиюцци, а также “Travels through France and Italy” (1766) Смоллета и письма Томаса Грея [6].

природы» (“those charming scenes”) (Альпы, Женевское озеро, Ницца, Лангедок и Прованс); Эмили де Сент-Обер и ее отца, вместо «прямой дороги, пролежавшей у подножия Пиренеев к Лангедоку», избравших ту, что, «извиваясь в горах, отличалась большей живописностью и романтической красотой» (“afforded more extensive views and greater variety of romantic scenery”) [10, p. 27; 11, p. 254].

Уже во втором романе, “A Sicilian Romance” (1790), также изданном анонимно, А. Радклиф обращается к сюжету, который будет вариативно использовать в своих лучших книгах. Вхождение героини в большой мир, выстроенный на патриархатных принципах власти, насилия, корысти, где отброшены столь ценные для женщин чувства любви, благожелательности и заботы о ближнем, как правило, осуществляется через сюжетный мотив путешествия и станет не только структурным лейтмотивом готической прозы, но и универсальной темой всей феминистской критики [2]. В последние десятилетия приходит понимание, что авторы готических текстов не отчуждены от проблем повседневности, и, по мнению Маргарет Дуди, ярко и неповторимо передают «реальный мир» лжи и утраченной гармонии» [цит. по 2, p. 99].

Динамика перемещений героинь А. Радклиф – Джулии Маззини (“A Sicilian Romance”), Аделины де Монталь (“The Romance of the Forest”), Эмили Сент-Обер (“The Mysteries of Udolpho”), Эллены ди Розальба (“The Italian”) – в изменчивом пространстве романов не только связана с выбором пути, но и ситуативно обусловлена спонтанностью бегства. Для персонажей А. Радклиф ведущей формой познания мира оказывается эмоциональное состояние страха, отражающее драматизм женского социального опыта.

Присутствующие в прозе Ф. Берни, А. Радклиф, Дж. Остен пейзажные зарисовки создаются не только с оглядкой на утвердившийся канон литературного пейзажа, но и несут в себе черты оригинального авторского видения. Б. Веннер говорит о двуслойности описаний природы в творчестве романисток, являющих собою своеобразный палимпсест, где ощутимо соединение «мужской» пейзажной традиции (“tradition of the eighteenth century male landscape spectator”) и особого «женского» восприятия природного мира, воплощающего гендерный опыт героини и создательницы произведения [15, p. 16]. Такое наблюдение, убеждена Б. Веннер, отчасти подтверждает утвердившаяся в викторианскую эпоху идея разделения социальных сфер (“separate spheres”), что способствовало формированию у женщин, ограниченных социокультурными пределами дома, иное, в отличие от мужчин, восприятие пространства. Сложившийся в английской культуре XVIII в. ландшафт преломлял в себе свойства английской ментальности, органично впитавшей, по мнению историков, основы строгого социального порядка (“Roman authority”) и дух свободы, присущий англосаксам, которые предвосхитили идеалы рыцарской средневековой вольницы, так называемой “Gothic liberty”⁶. Однако в романах А. Радклиф природное пространство часто враждебно героине, оно не обеспечивает ей ни свободу, ни безопасность [15, p. 24].

И хотя традиционно в романах А. Радклиф повествование сохраняет неторопливый ритм сентиментального путешествия-медитации, многие пейзажные зарисовки даны через восприятие беглянки/пленницы, они как бы увиденны мельком из окна кареты, символически воплощают мотив неполного видения, способствуют нарастанию тревоги и опасности: «Когда занавеску на окне откинули, Эллена обнаружила, что вокруг – дикая пустынная равнина, окруженная горами и

⁶ Источником для историков и писателей, как отмечает Дж. Рендалл, служил этнографический очерк Корнелия Тацита «Германия» (98), на волне интереса к национальному прошлому вызвавший особое внимание интеллектуалов конца XVIII в., автор которого признавал высокие нравственные качества варварских народов, не знавших пороков цивилизованного Рима [13, p. 60–62].

лесом... Эллена взмолилась, чтобы открыли окна,... перед ее взором мелькнул величественный горный край, но ничто не подсказывало ей, где она находится. Она видела только остроконечные скалы и бездонные пропасти...» [9, p. 62].

Литературные критики не раз упрекали А. Радклиф в недостоверности природных описаний, напоминая о том, что материалом для них часто являлись образы средиземноморского юга, горных и лесных ландшафтов Франции, Швейцарии, Италии, содержащиеся в путевых заметках современников и запечатленные на полотнах знаменитых живописцев. Известно, что писательница редко покидала пределы Англии. Исключение составила поездка четы Радклиф на континент летом 1794 г., воспоминания о которой вошли в книгу "A Journey made in the Summer of 1794, through Holland and the western frontier of Germany". В своих произведениях, где доминирует поэтика "romance", о чем читателю напоминают заглавия ("A Sicilian Romance", "The Romance of the Forest", "The Mysteries of Udolpho, A Romance"), писательница избегает фактуальной точности путевых очерков. Своеобразным ответом ее оппонентам может служить пролог к «Гастону де Блондевиллю» (1802), который, скорее, напоминает эстетический трактат об искусстве, где автор с недоверием относится к значению непосредственного опыта наблюдения над реальностью для создания художественных образов⁷. Дискуссия Гарри Виллоутона и мистера Симпсона открывается репликой героя, декламирующего строки из комедии «Как вам это понравится»: "Well! Now are we in Arden" [7, p. 3]. И если в более ранних текстах А. Радклиф шекспировская образность через причудливый орнамент эпитафий, цитат и аллюзий создавала особую поэтическую ауру, сопровождавшую героев в их странствиях, то в поздних романах путь персонажей обретает дополнительное легендарно-биографическое измерение (Уорикшир, Арденский лес, Стратфорд-на-Эйвоне) и воскрешает в сознании читателя как образ самого Шекспира, так и пасторальный хронотоп его комедии, столь влиятельной в английской культурной традиции. Путешественника, восторженно цитирующего слова Розалинды, ожидает разочарование при виде современного Арденского леса: "...he could not any where espy a forest scene of dignity sufficient to call up before his fancy the exiled duke and his court... in a scene so different from the one his fancy had represented to him for the forest of Arden" [7, p. 3–4]. Проникнуть в царство поэзии ("the wildest region of poetry and solitude"), убежден герой, невозможно, и этому не поможет ни чистота предрассветных красок, ни отсвет угасающего дня. Волшебные видения ("that enchanting vision", "illusions of imagination") рождаются лишь при тусклом свете лампы, в окружении шумной толпы, тогда как здесь, в краю, овеянном памятью Шекспира, странник пробуждается от грез и возвращается в мир повседневности [7, p. 4].

Эстетическая позиция А. Радклиф, открыто высказанная в «Гастоне де Блондевилле», содержит ответ литературным обозревателям, не принимавшим художественной манеры романистки, намеренно упрощавшим сложный язык ее книг, сводившим их лишь к набору сенсационных деталей. Так, литературный критик, пожелавший остаться неизвестным, в письме к издателю «Итальянца», опубликованном в ежегоднике "The Spirit of the Public Journals for 1797" под названием "Terrorist Novel Writing", сетовал на литературную моду превращать ужасное в дело привычки ("to make *terror* the *order of the day*"), «изображая героев

⁷ Знаменитое эссе А. Радклиф «О сверхъестественном в поэзии» (1826), создавшее романистке славу теоретика и законодателя жанра, было извлечено из текста "Gaston de Blondville" и стало нормой, регламентирующей поэтику литературной готики. Разграничивая версии романов «ужаса и тайн» ("terror gothic" и "horror gothic"), основанные на расхождении авторских подходов к созданию эмоционально напряженной атмосферы повествования, исследователи опираются на термины, предложенные А. Радклиф, описавшей эстетические концепты "terror"/"horror" через антитезу «страшного предчувствия и вызывающей отвращение реализации ужасного» [5].

и героинь пленниками старинных мрачных замков, полных призраков» (“full of specters, apparitions, ghosts”). В то же время обращение к мотиву “terror”, способствовавшему углублению психологического опыта человека, находит выражение в тех чувствах, которые рождает «литература ужаса», вобравшая в себя все свойства «возвышенного». По словам А. Радклиф, “terror”, основанный на «неясности и полуотчетливости», «обогащает душу и обостряет восприятие», в то время как “horror” «подавляет, остужает и почти уничтожает» все душевные способности⁸.

Обращение к идиллическому хронотопу Арденского леса становится своего рода традицией для представительниц «женской» версии готического жанра. Роман С. Ли «Убежище» (1783–85) открывается цитатой из комедии «Как вам это понравится» («Разве лес / Не безопаснее, чем двор коварный? / Здесь чувствуем мы лишь Адама кару – / Погоды смену»). Эти же строки А. Радклиф избирает в качестве эпиграфа к III главе “Romance of the Forest”, описывающей пребывание героев в аббатстве Сент-Клер, сокрытом от внешнего мира в самом сердце Фонтенвилльского леса. Решение пространства в «Романе в лесу» соотносится с поэтикой пасторали, природный топос как бы уподоблен классическому “locus amoenus”, где натура героини раскрывается в гармонии творчества и любви. Покой и благодать природного окружения способствуют пробуждению в Аделине де Монталь поэтического дара, а у Эмилии де Сент-Обер – художнического⁹.

Сложная модель пейзажных композиций А. Радклиф предполагает также фигуру внетекстового наблюдателя. Им оказывается читатель романа, перед взором которого разворачивается художественный мир книги. Такой, по словам Р. Майлза, «кинематографический» прием вызывает визуальный ряд ассоциаций, серию образов на «экране» читательского сознания [5, p. 51]. Нарративный принцип бесконечного удваивания, подобно магическому пространству зеркальной комнаты, становится стратегией воссоздания литературного целого, где отчетливо слышится авторский голос, размышляющий над судьбой готики как жанра, заставляющего читателя со страхом и волнением поглощать страницу за страницей истории о леденящих душу происшествиях.

Библиографические ссылки

1. Dekker G. The Fictions of the Romantic Tourism. Radcliffe, Scott, and Mary Shelley / G. Dekker. – Stanford, 2005. – 314 p.
2. DeLamotte E. C. Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic / E. C. DeLamotte. – NY ; Oxford, 1990. – 352 p.
3. Flaxman R. L. Radcliffe's Dual Modes of Vision / R. Flaxman // Fetter'd or free? British women novelists, 1670–1815 / ed. by M. A. Schofield, C. Macheski. – Ohio ; Athens ; L., 1986. – P. 124–133.
4. Gilroy A. Romantic Geographies: Discourses of Travel, 1775–1844 / A. Gilroy. – Manchester, 2000. – 260 p.
5. Miles R. Ann Radcliffe. The Great Enchantress / R. Miles. – Manchester ; NY, 1995. – 201 p.
6. Norton R. Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe / R. Norton. – L. ; NY, 1999. – 307 p.
7. Radcliffe A. Gaston de Blondville / A. Radcliffe. – Chicago, 2006. – 257 p.
8. Radcliffe A. The Castles of Athlin and Dunbayne / A. Radcliffe. – Oxford, 1995. – 119 p.
9. Radcliffe A. The Italian / A. Radcliffe. – Oxford, 1998. – 423 p.
10. Radcliffe A. The Mysteries of Udolpho / A. Radcliffe. – Oxford, 1998. – 693 p.

⁸ Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry / A. Radcliffe // New Monthly Magazine. – 1826. – Vol. 16, N 1. – P. 150.

⁹ Любопытно отметить, что название Ардены, о чем вероятно могла знать А. Радклиф, также хранит в себе имя матери Шекспира, Мэри Арден (Mary Arden).

11. *Radcliffe A. The Romance of The Forest / A. Radcliffe. – Oxford, 1999. – 397 p.*
12. *Rampley M. Exploring visual culture: definitions, concepts, contexts / M. Rampley. – Edinburgh, 2005. – 257 p.*
13. *Rendall J. Tacitus engendered: “Gothic Feminism” and British histories, c. 1750–1850 / J. Rendall // Imagining Nations / ed. by G. Cubitt. – Manchester, 1998. – P. 57–74.*
14. *Scott W. The complete works of Sir Walter Scott / W. Scott. – NY, 1833. – V. 6. – 163 p.*
15. *Wenner B. B. Prospect And Refuge in the Landscape of Jane Austen / B. B. Wenner. – Aldershot, 2006. – 124 p.*

Надійшла до редколегії 26.03.2012 р.

УДК 821.111-311.3.09

И. В. Русских

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА ГЕРОЯМИ СМОЛЛЕТТА: СОЦИАЛЬНЫЕ РОЛИ, ВОЗМОЖНОСТИ, ЦЕЛИ

Розглядаються техніка опановування простором героями Т. Дж. Смоллетта, семантика урбаністичної моделі й ідилічного хронотопа в його романах.

Ключові слова: художній простір, урбаністичний топос, просторові образи дому, дороги, межі «свого» – «чужого», ідилічний хронотоп.

Рассматриваются техника освоения пространства героями Т. Дж. Смоллетта, семантика урбанистической модели и идиллического хронотопа в его романах.

Ключевые слова: художественное пространство, урбанистический топос, пространственные образы дома, дороги, границы «своего» – «чужого», идиллический хронотоп.

The article deals with the technique of assimilating the space by Smollett's heroes. The meanings of urban model as well as idyllic khronotop are presented.

Key words: artistic space, urban topos, spatial patterns of home, road, friendly and alien borders, idyllic khronotop.

Едва ли герои Смоллетта, отнюдь не обладавшие идеальным нравом, разительно отличались от характеров, введенных в литературную реальность эпохи усилиями Дефо, Ричардсона, Филдинга. Натура Родрика Рэндома, как и человеческие свойства Перегрин Пикля, Фердинанда Фатома и в определенной мере Мэтью Брамбла, столь же неоднозначна, лишена этической одномерности, подвижна, как и тающий испытания (ловушки, угрозы) европейский урбанистический мир (Лондон, Париж, Бат, Глазго, Эдинбург и др.), где большей частью персонажи обретают свой житейский опыт. Однако Смоллетт не был бы большим художником, если бы не предложил собственное видение человеческой природы, не чуждой сближения с антропологическими концепциями современников, но в то же время иной¹. Читате-

¹ В размышлениях Смоллетта о человеке сталкиваются две философские концепции его времени – Шефтсбери и Мандевилля, и среди критиков нет единства в понимании той позиции, которую предпочитает романист. Одни из них уверены в отсутствии в творчестве Смоллетта заблуждений оптимизма, указывают на его близость «мрачным воззрениям Гоббса и Мандевилля» (З. И. Плавский, 1991), на стремление объяснить характер героев, исходя из социальных тенденций среды [1, с. 20], другие же полагают, что писатель не принимает крайностей мироощущения как кембриджских платоников, так и Гоббса и Мандевилля, избрав для себя, скорее, компромиссное срединное положение [10].

ли и литературные критики, жившие в эпоху Смоллетта и в наши дни, отмечают удивительную противоречивость, непоследовательность и разорванность роман-ных образов Смоллетта, за что его долгое время обвиняли в неумелости, отсутствии мастерства², а затем, вопреки прежним убеждениям, разглядели в нем особое модерное мироощущение, где доминирует эстетика фрагмента, порушенной целостности, о чем будут писать уже исследователи новой волны (Дж. Скиннер, Дж. Бизли, М. Розенблум, Дж. Ричетти, О. М. Брэк) [7; 17; 18; 20; 24].

На первый взгляд схожие судьбы смоллеттовских героев, лишившихся в силу обстоятельств родительского дома, который не станет для них убежищем, источником любви и гармонии отношений, выброшенных в мир житейских невзгод, тем не менее разнятся. Если Родрику Рэндому, во многом автобиографическому персонажу, утратившему родителей и опекуна, отказано в помощи бессердечными родственниками [2, с. 14, 124] и ему самостоятельно приходится заботиться о том, чтобы «благополучно» выдержать множество «штормов по воле жестокой фортуны» [2, с. 240], то Перегрину Пиклю, несмотря на необъяснимую враждебность матери и равнодушие отца [3, с. 73], все же удается обрести временное пристанище и заботу благодаря привязанности своего дяди Траньона, впрочем, как и сыну маркитантки, Фердинанду Фатому, сменившему сиротскую участь безродного скитальца на роль воспитанника великодушного графа Мелвила, предоставившего ему возможность безбедного существования в идиллическом социуме усадьбы в Пресбурге, столице Венгрии³. Защитника в лице Мэтью Брамбла найдет и незаконорожденный Хамфри Клинкер, обретающий «отца» [4, с. 104].

Обреченные на скитания смоллеттовские герои оказываются слишком молоды и неискушены, чтобы противостоять безразличию большого мира. Их путь, представленный Смоллеттом в «серии картин, демонстрирующих героя на разных стадиях его карьеры» [9, р. 65], на начальном этапе весьма сходен: это дом, который они покидают (либо вовсе не имеют), будучи еще детьми (Родрику «не исполнилось еще и шести», как он был «ловко отстранен от деда», едва достигший одиннадцатилетнего возраста Перегрин был отдан на попечение дяди) [2, с. 14; 4, с. 72], школы и университеты, где персонажи получают достойное образование (обучение восемнадцатилетнего Фатома заканчивается в Вене, где он в совершенстве овладевает не только французским и итальянским языками, но и благородными манерами, искусством игры в карты [21, р. 83–84, 119], завершающееся для Перегрин и Ланселота путешествием на континент, а для Родрика и Фердинанда – невольным участием в исторических событиях – битве при Картахене, военном противостоянии Карла VI и Луи XV [21, р. 119, 459]. И хотя все протагонисты романов Смоллетта – странники, приобретенный ими опыт у каждого свой. Более тяжелая участь выпадает герою первого романа, Родрику, шотландцу по национальности, который, попав во враждебный Лондон, испытывает лишения, становится «пленником на борту вербовочного судна», лакеем, участвует в «поистине ужасной канонаде», переносит тяготы солдатской жизни [2, с. 181, 229, 235, 304].

Жестко-отрезвляющее понимание безграничности «людского себялюбия и плутовства» [2, с. 294] болезненно воспринимается Рэндомом в его судьбе странника, неукорененного в социуме, чье ненадежное положение и одиночество со-

² Викторианские критики настороженно относились к Смоллетту не только вследствие отрезвляюще-мрачного видения социальной действительности Англии XVIII в., но и из-за настораживающей нравственной «неряшливости» его героев, чьи «проступки слишком раздражали, чтобы с ними мириться» [11, р. 259], цинизма характеров протагонистов, испытывающих любовные чувства и в то же время подсчитывающих доход избранницы.

³ Город был столицей Венгрии с 1536 по 1784 г.

проводяться взривами негодовання, отчаяння і неистовства [2, с. 87, 98, 264] до тих пор, пока, досягнувши зрелості в собствених авантюрах, він не обуздывает стихію почуттів, навчившись «управлять своїми думками» [2, с. 371]. Гордість і бунтарський нрав нерідко спасают героїв Смоллетта від «ужасів жестокої меланхолії» («ПП», с. 104, 303), не бажаючи отныне відкривати свої істинні почуття і емоції, почитаючи їх «слабкістю для чоловіка» [3, с. 340].

Особливість обличчя смоллеттських протагоністів (і їх відміння від інших персонажів англійської літератури того часу) заключається в тому, що вони не тільки неоднозначні, двойственні (У. Пайпер, 1963; А. Росс, 1972) [13, р. 52; 19, р. 118], причудливо совмещают в собі «своїства героя і антигероя, ангела і диявола» (С. Оти, 1975; Р. Гиддингс, 10) [6, р. 112; 9, р. 15], але і вельми пластичні, змінювані, схильні до саморефлексії. В відміння від висококривдних Джозефа Ендрюса, Олверті, Амелії, Кларисси, «положителні і отрицательні якості в них змішані до такої ступені, що важко визначити, яке початок є ведучим» [5, с. 180]. «Дисгармонія, різною в поступках, думках і почуттях» [5, с. 189] часто стають супутниками таких «противоречивих», «сложних» образів [7, р. 115], парадоксально сочетаючих «великодушні і благородство» з «низкістю і підлістю» (С. Оти, 1975) [6, р. 112]. Сталкюючись з добродетеллю, герої «і плачуть, і в той же час прагнуть її знищити» (Р. Полсан, 1987) [14, р. 14], вони в однаковій ступені здатні як на добро, так і на зло, надаючи «взаємодоповнюють сторонами людського досвіду» [14, р. 14].

Подібно героям-плутам, Родрик Рэндом, Перегрин Пикль, Фердинанд Фатом погружаються в стихію життєвих бурь, в нищету, потрапляють в «плачевне положення» [2, с. 150]. І хоча вони недовгий час все ж знаходяться в провінції, більшою частію їх існування проходить в великих містах. Так, урбаністическою моделлю в романах Смоллетта частіше за все стає Лондон. За перші 48 годин перебування в англійській столиці з Родриком і його другом Стрзпом відбувається «сорок вісім тисяч нещасливих: над ними кривдять, їх ображають, з ними деруться, віднімають гроші» [2, с. 98]. Ощущая життя як боротьбу, смоллеттські протагоністи обречені стати воїнами, вони беруть участь в реальних битвах (Родрик служить на кораблі, направляючись в Картахену, героїчно проходить через ад воєнних дій; Фердинанд, супроводжуючи Ренальдо, відзначившись в битвах, демонструє власну доблесть, сівши в казармах) [21, р. 120–121], перебуваючи на полі бою, ризикуючи життям (Родрик Рэндом) і станом (Перегрин Пикль), закаляючись, вчаться протистояти ворожбному світу.

Їх шлях проходить по різних країнах. Родрик, завербований в Пікардійський полк, здійснює похід в Німеччину [2, с. 305], разом з дядею пливе на Ямаїку, Перегрин відправляється до Франції, відвідує Фландрію і Голландію. Путешествуючи по Європі, Ланселот віддає перевагу італійським містам: Флоренції, Генуї, Пізі [22, р. 73], місцем перебування Метью Брамбла і його помічників стають Англія і Шотландія, в «найбільш космополітичному романі» Смоллетта події відбуваються в Вені, Парижі, Лондоні, Белграді, Празі, Брюсселі [8, р. 22, 125]. На фоні всіх персонажів художника саме Фердинанд представляється найбільш іскушеним путешественником, бачившим багато міст і звичаїв.

Безрозличчя великого міста до існування героїв вимушує їх позиціонувати себе як жорстоких, розрахованих, черствих авантюристів, відбиваючись від ворожбного світу з допомогою тих правил, які їм нав'язують. Рэндом вчиться відповідати на образи, винаймаючи ізошренні плани помсти ворогам (роздів донага, стегає крапивою сквайра О'Доннелла) [2, с. 141], «лукавий підстрекатель» і «безжалостний шутник» Пикль [3, с. 295, 231], опинившись на кон-

тиненте, «неустанно расставляет ловушки с целью позабавиться» [3, с. 235] (убеждает Пелита, переодетого в женское платье, сопровождать его на маскарад) [3, с. 221–222], искусно играет на чувствах страха и надежды своих соотечественников, «молодого доктора и его слугника, мистера Пелита, живописца из Лондона» [3, с. 205; 229], разжигает их раздражение, провоцируя вражду. Фатом настолько тщательно все планирует (похищение драгоценностей у мисс Мелвил и дона Диего, соблазнение дочери и жены ювелира, продажу фальшивых произведений искусства) [21, р. 205], что «любой обман завершается триумфом для его репутации» [21, р. 125]. Если в Родрике и Перегрине плутовство формируется как реакция на мир, в котором, закаляясь в невзгодах, лицемеря и обманывая, они адаптируются к «превратностям судьбы» [2, с. 505], являются проводниками злого умысла, подстрекателями и манипуляторами, то в таящем опасность Фердинанде Фатоме, строящем свое поведение за гранью норм и правил, зло представляется врожденным качеством, благодаря чему герой органично вписывается в мир насилия и обмана, разрушая существование доверчивых и простодушных персонажей. Ему, в отличие от Ланселота Гривза, “redresser of grievances” [22, р. 77], не утратившего надежду изменить мир, восстанавливая правосудие своими чудачествами, не чужды притворство, клевета, кражи.

Образ города, манящий «невероятно подвижных» (Т. Престон, 1975) [15] героев Смоллетта, оценивается ими чаще всего негативно: как «разросшееся чудовище», «огромная дикая страна» [4, с. 109], «приют беззакония», «гостиния дьявола» [2, с. 125], где «наивный, простодушный человек ежедневно может стать жертвой мошенничества» [3, с. 19]. Это чужое пространство, лишённое тепла и участия, окажется лишь временным пристанищем в их насыщенной невзгодами жизни и по мере преуспевания протагонистов в обществе приобретет значение «грандиозного маскарада, где честолобец, жаждущий успеха, надевает тысячи масок, не боясь разоблачения» [21, р. 200].

Удивительно, что при обилии возможностей город-лабиринт, где смоллеттовские герои блуждают по незнакомым улицам [2, с. 88, 119], всегда выделяет им очень небольшое пространство для личного существования. Так, во время первого (длвшегося несколько месяцев) посещения Родриком Лондона ему отведены лишь «маленький дрянной трактир», чердак, узкие коморки, наполненные зловонием погребки и подвалы [2, с. 12, 50, 105, 108, 129, 152, 186], «как подземная тюрьма», темные, маленькие комнатки (убранство которых «состояло из тюфяка, стула без спинки, глиняного ночного горшка без ручки, бутылки вместо подсвечника и треугольного осколка зеркала») [2, с. 89, 129]. Такие небольшие «унылые» обиталища, холодные коридоры, где он ютится, сливаясь с хаосом города, изначально и определяют социальные параметры его судьбы, указывая на статус Рэндома, зачастую не допущенного в приемные знатных особ [2, с. 101, 186]. Даже по мере расширения пространства собственного опыта смоллеттовские герои, не имеющие постоянного жилища, продолжают попадать в дома временного пристанища (гостиницы, трактиры, съемные комнаты, тюрьмы), чужого, враждебного, внутренне ограниченного, имеющего рамки и пределы. Прибывая в столицу, Ланселот в поисках Аурелии не столько посещает общественные заведения развлечений и отдыха, сколько тюрьмы, долговые дома, больницы (“Foundling Hospital”) [22, р. 204, 218–219].

Удостоенный критиками звания «писателя-хогартянца» за свой удивительный дар визуального мастерства, внимание к предметной детали, Смоллетт подробно выпишет торжественный, публичный облик Лондона и его изнанку – мрачный, неуютный, тесный, пугающий образ города с узкими улочками, душными помещениями [4, с. 141], неприятным запахом, убогими комнатными интерьерами [2, с. 89; 3, с. 488], который его герой по мере превращения из жертвы в

закаленню игрока с радостью меняет на комфортную, игровую, парадную сторону. Великолепный каталогизатор дорог, городов, курортов не только в Англии, но и на европейском континенте [12], писатель воссоздает на страницах своих романов невероятное множество художественно освоенного культурного пространства: образы знаменитых лондонских кофеен (кофейня Бедфорда, Уайта) [2, с. 334; 3, с. 349], парков (Воксхолл, Кенсингтон, Грзвел Питс, сады Мэрилебон) [3, с. 387, 639, 657; 4, с. 114], театров (Хаймаркет) [3, с. 348], лечебниц (Хотвелл) [21, р. 220, 221], трактиров («Национальный флаг» в Уэппинге, «Черный лев» в Уэстоне, «Рочестер» в Кенте) [2, с. 320; 21, р. 192; 22, р. 175, 252], ассамблей (Хэмстед) [2, с. 346], которые посещают Родрик Рэндом, Перегрин Пикль, Фердинанд Фатом, Ланселот Гривз, Мэтью Брамбл.

В чреде сменяющихся друг друга приключений героев Смоллетта, часто оказывающихся в дороге, таящей испытания, Лондон становится итоговой «остановкой» на их пути самоутверждения и самоопределения; тем не менее город обживается ими по-разному. Встреча со столицей менее болезненна для Перегрин и Фердинанда, нежели для Родрика и Мэтью Брамбла, поскольку они к ней заранее готовятся: путешествие Пикля на континент завершается «развращением чувств надменного юноши», опьяненного «сознанием своих достоинств» [3, с. 309], Франция оказывается для Фатома лишь временным пристанищем, где он отшлифовывает собственные манеры, совершенствует познания окружающего мира, прежде чем «сыграть более значительную роль на английской сцене» [21, р. 124]. Как и город, структурированный Смоллеттом на официальный (направляясь в Палату хирургов, Родрик идет в Сити; Брамбл с Джерри посещают Сент-Джемский дворец) [4, с. 118], светский (как место общения и досуга) и теневой (тюрьмы, сумасшедшие дома, грязные улочки, подвалы), его протагонисты также имеют образ «двуликих янусов». Внешне благополучные, образцовые герои несут в себе таинственную, пугающую тень своих проступков и грехов, они настолько неоднозначны и протестичны, что не только светское общество, вопрошающе приписывающее им роли и маски («переодетого иезуита, агента претендента, выскочки и игрока, ирландца, гонящегося за богатыми невестами») [2, с. 353], но и читатель сталкиваются с невозможностью определить их истинное «лицо». Так, внутренний мир Фердинанда Фатома и Хамфри Клинкера настолько закрыт, что более понятными представляются действующие лица первых смоллеттовских романов – Родрик и Перегрин, рефлектирующие над своими поступками.

Попадая в урбанистическую среду, блестящие, умные, обаятельные персонажи Смоллетта не только «принимают светский вид», приобретают опыт и знания (Рэндом обучается правильному английскому произношению, избавляется от неуклюжих манер [2, с. 127, 131, 137], Пикль поступает в академию с целью закончить образование), но и преуспевают «в знании столицы» [2, с. 137] и человеческой природы [21]. Попробовав себя в разных профессиях – «учтливому аптекарского помощника», помощника лекаря, лакея, – Родрик Рэндом осваивает амплу «видного джентльмена», состоятельного сквайра и даже маркиза [2, с. 137, 185, 319], в то время как Фердинанд Фатом заимствует маски учителя музыки, французского дворянина, доктора. Тщеславный Перегрин Пикль, обладая «привлекательной наружностью и благородной самоуверенностью» [3, с. 92], стремится утвердиться в обществе политиков, сочинителей, принятый «в домах великих мира сего» благодаря «предполагаемому богатству» [3, с. 349], претендует на дворянский титул. Обилие страданий (для Родрика Рэндома) и увеселений (для Перегрин Пикля) дает им такой богатейший опыт человеческого общения, что они не только размышляют над своей ролью в обществе, но и, постигая природу других людей, становятся знатоками социальной среды. Изобретательные, остроумные,

театральні герої Смоллетта, увлечені столичною життям, позиціонують себе як «первостепенні остроумці» [3], блискучі бесідачники, оракули [2, с. 113], «чудо ученості» [2, с. 334], «душа общества» [21]. Испытувая удовольствие игрока и ощущение особой надморальной свободы, они начинают использовать собственное обаяние. Успешно справляясь с маской авантюристов, перевоплощаясь и самоутверждаясь, Родрик Рэндом, Перегрин Пикль, Фердинанд Фатом наслаждаются «разгульным образом жизни» [3, с. 515], бесконечными соблазнами представительниц слабого пола (так, жертвами Фатома оказываются горничная мадмуазель де Мелвил, Тереза, жена и дочь ювелира, Элинора, Селинда, Монимия), сменой личин, обилием розыгрышей. Опьяненные бесчисленными победами (как в галантных интригах, так и в продвижении по карьерной и социальной лестнице), введенные в «beau monde» и осыпанные любезностями [3, с. 311], смоллеттовские протагонисты, не задумываясь, меняют женщин, учатся обуздывать и скрывать свои истинные чувства⁴ [2, с. 307], тяготеют настоящей дружбой, обретая высокородных покровителей. Получив определенный опыт коммуникации, вкушив плод социального успеха на сцене жизни, героини принимают амплу режиссеров, на какой-то момент будучи ослепленными блеском собственного существования, и им представляется, что они могут управлять своей судьбой и навязывать другим персонажам роль «ведомых» в их интриге.

Концепция таких противоречивых героев, приобретающих вкус к авантюризму как форме праздничности жизни, их разорванный мир во многом, полагают исследователи, и определили организацию произведений художника. По признанию самого Смоллетта, называвшего себя «последователем испанских и французских авторов и наиболее успешного среди них Лесажа», лучше всего подойдет форма пикарески и того типа романа, который «являет собой монументальное неупорядоченное полотно, описывающее характеры, взятые из жизни, объединенные в различные группы, изображенные несхожими красками, но подчиненные единому плану и общей перспективе, что возможно осуществить, сосредоточившись на истории центрального персонажа, связывающей разрозненные эпизоды, способствующей движению сюжета и обретению им целостности» [21, р. 43]. Смоллеттовское видение романа дало основание литературным критикам (Р. Спектору, Р. Гиддингсу) говорить о пикареске как о доминанте его творчества. Оценивая сочинения романиста исключительно в границах этого жанра, они признавали за художником приоритет обогащения англоязычной культуры литературными формами, под его пером обретшими зрелость и мастерство [23, р. 148]. С течением времени филологи стали констатировать, что стихия пикарески не исчерпывает ту жанровую модель, которую предложил Смоллетт. В ней присутствуют иные языки, а именно воспитательный, биографический роман («Родрик Рэндом»), где выписаны стадии взросления героя [9, р. 115; 10, р. 38–39], мемуарные формы («Перегрин Пикль»), осуществляется ее сращение с литературой о путешествиях («Фердинанд Фатом»), а также происходит расширение ее возможностей благодаря обогащению эпистолярной структурой («Хамфри Клинкер») и, как ни пара-

⁴ Они если и демонстрируют эмоции, то лишь те, на которые их вынуждают роли, ими исполняемые. Пытаясь растрогать сердце Эмили, совратить Аманду, Перегрин плачет, произносит «безумные речи», использует «патетические уверения, вздохи, ... другие знаки скорби» [3, с. 258, 276, 354, 502]. В совершенстве владея языком взглядов, виртуозно исполняя французские любовные песни [21, р. 194, 226], Фердинанд пробуждает бурю эмоций в груди Элинора и Селинды, настолько усиливая смятение мыслей, что ведет их к утрате рассудка [21, р. 192, 195, 201, 220]. Театральные слезы Фатома не ограничиваются любовными сценами, они вызваны не приступами негодования и отчаяния, как у Пикля и Рэндома, а «предательством и страхом», тем не менее ошибочно воспринимаются высоко нравственным Ренальдо «как проявление любви, благодарности и удивления» [21, р. 258].

доксально, літературою чутливості, за що Смоллетта не раз упрікали, усматривая в этом непослідовність художника, которого не тільки порівнювали з Ювеналом (А. Фредмен), називали прямим наслідником Свіфта, но і чьи романи заперещали читати, изымаая их с полки бібліотек. Исследователям представлялось неорганічним соединеніе в его текстах різних моделей, хотя совмещеніе протівоположних свойств в характере персонажей Смоллетта их устраивало. Вероятно, така неоднородність мира і героїв обумовлена і компромісностью естетики автора, і компромісностью моралі его героїв.

Скільки двійственно імя смоллеттовських протагоністів, пестро их платье, столь же протіворечивы их эмоції. Подверженные внешнім і внутрішнім штормам, стихійніе і разорванніе, они органічні в нестабільному, неупорядоченому мире. И хотя сама жизнь вынуждает их стать жесткими, цинічними, чтобы существовать в урбаністическом пространстве, в то же время они не утрачивают в себе иное человеческое измереніе. «Более глубокие і сложніе, нежели представляются на первый взгляд» [15, р. 72], несмотря на чрезмерную грубость (по мненію Джексона, Родрик «чересчур груб») [2, с. 111], они богаты эмоционально і постоянно реагируют на происходящее этой гранью натуры, которой наделены в полной мере. Так, «человек сильных і стремительных переживаній» [10, р. 30], Рэндом каждый раз неистовствует, сталкиваясь с жестокостью школьного учителя і своих товарищей, несправедливым обращеніем мистера Лявмана, злобой Крэмпли, подлостью капуцина [2, с. 15–16, 114–115, 198, 232, 254, 302]. Если негодование «вдохновляет его протів людских подлостей і помогает переносить несчастья» [2, с. 303], то врожденное благородство і чутлівість, которой он, как і Перегрин, предається в одиночестве либо в кругу очень близких людей, сохраняет в нем способность на поступки добра і любви: Родрик спасает жизнь тонущему Гауки, одадживает последние деньги своему соотечественнику Джексону, с состраданіем относится к покинутой в беде куртизанке, прощая обиды, тайно оказывает помощь доктору Макшейну [2, с. 28–29, 103, 152–153, 510]. Не чужд «морального благородства» [7, р. 41], великодушных человеческих свойств і Перегрин Пикль [3, с. 69], который не только совершает множество жестоких проказ для того, чтобы посмеяться над обществом, но і самоотверженно ухаживает за больным коммодором, заботится о судьбе сестры, преуспеваніи Годфри в военной карьере, поддерживает бедную женщину с младенцами, несчастных заключенных в тюрьме [3, с. 318, 372, 631]. Своими милосердными поступками Ланселот Гривз і Мэтью Брамбл также меняют судьбы несчастных і страждущих: Ланселот оплачивает долги лавочника, освобождает из тюрьмы семью Оукли, спасает от нищеты детей мистера Коулби [22, р. 139, 217], Мэтью Брамбл принимает участие в судьбе Хамфри Клинкера [4].

Собственные страданія, увиденные картины горя і скорби во многом обудывают стихійность натуры героїв Смоллетта, однако истинное открытíе ими значимости камерного, інтимного пространства, где усиливается познаніе себя как человека эмоционального, жаждущего пониманія, участия і любви, происходит после кардинальных событий в их жизни. В пестром пространственном динамичном рисунке романов Смоллетта можно увидеть соотносеніе с сюжетной заданностью пути героя, когда некое испытаніе становится роковым для каждого из них, приводит к тому, что они меняют свои ценностные ориентиры. Для Фатома крушеніем надежд оказывается проигрыш, «развенчаніе» его демонической силы; для Рэндома, Пикля і Гривза (после подложного письма Аурелии, разрывающей с ним отношения, Ланселот лишается рассудка) – потеря возлюбленных і утрата состоянія. Такие несчастья неизменно сопровождаются нервными расстройствами і болезнью героїв, что, по мненію Смоллетта-физиолога, благотворно воздействует на их нравственное излеченіе.

Изгнанные из яркого светского пространства гостиных и балльных залов в мрачную тюремную камеру, герои Смоллетта лишаются тщеславия, нарциссизма, из неистовых витальных персонажей они превращаются в меланхолических, отрешенных существ, становясь надменными и непреклонными, уединяются от мира, на сцене которого еще не так давно исполняли ведущие роли, вступая в конфликт с более сильным противником⁵. «Снимающим» тот неистовый драматизм обстоятельств, в котором они существуют, оказывается врачующее пространство «любви и спокойствия» [2, с. 279], всегда вынесенное автором за пределы города, которое Родрик временно находит в доме мисс Сейджли, особняке тетки Нарциссы, на вилле своего отца [2, с. 279, 503], Перегрин – в крепости дяди Траньона, куда он не раз возвращается после бесконечных «сумасбродств юности» [3, с. 116]. В такие «светлые периоды» жизни [3, с. 116] герои предаются занятиям поэзией, которую сочиняют в честь своих возлюбленных, изучают искусства и науки, читают классическую литературу, исторические сочинения, делают успехи в живописи и музыке [2, с. 280; 4, с. 101, 116].

Эти натуры, которые прежде не знали покоя, владели лишь временным пристанищем, пресытившись «покорившейся» им социальной стихией перемен, обретая зрелость, бойцовскую закалку в погоне за светским успехом, пережив потрясения, испытывают необходимость в противостоянии тем преходящим ценностям, которые навязывает им социум, и не столько жаждут свободы игрока, виртуозно овладевшего ремеслом социальной авантюры, сколько стремятся отринуть безжалостную театрализацию своего бытия, уйти от внешне различных амплуа, но по сути тождественных. В их основе всегда лежит стремление к власти, успеху и обладанию богатством, к возможности манипулировать другими. Смоллеттовский протагонист отказывается от модели разрушительного поведения в обществе, пренебрежения устоями во имя земных, материальных выгод и сиюминутных наслаждений и приходит к осознанию подлинного существования, ведущего к независимости от тех правил успеха, которые ему навязывает холодная чужая среда. Он пытается порвать с мнимой свободой и обрести подлинную. Лишенный связей Рэндом, попав в Лондон, расхваливает «сельскую жизнь, как она описана у поэтов» [2, с. 110]; отчаявшийся Пикль, находясь в тюрьме, предается грезам о «пастушеской идиллии в объятиях прелестной супруги вдали от блестящего света» [3, с. 641]; не принимающий «безумный мир плутовства, нелепиц, наглости», Брамбл тоже стремится удалиться «в тишину уединения» [4, с. 145].

Герою Смоллетта хочется того пространства, которое было бы выстроено исходя из его внутренних потребностей, близкого круга любящих его людей, единения с природой, где он мог бы прогуливаться со своей «очаровательной женой вдоль заросших осокою берегов какого-нибудь прозрачного ручья, то подрезая виноградные лозы, то, наконец, беседа с ней в тенистой роще, которую сам насадил» [3, с. 641]. Погружаясь в себя, обретая личностную психологическую идентичность, персонажи живут ожиданием реализации этой возможности, которая оказывается пусть воображаемой, «призрачной, несбыточной мечтой» [3, с. 641], но очень желанной, имеющей для каждого из них свой вариант. Чаще всего (для Родрика, Перегринна, Ланселота) это опыт возвращения домой, которому предшествует брачный союз с возлюбленной и отъезд из Лондона, либо (для Фердинанда) обретение укромного уголка как возможности спасения. Так, по окончании счаст-

⁵ Если для Рэндома и Пикля им оказываются покровители из высшего света (лорд Стрэдл и граф Стратуел для Родрика, «ньюмаркетские аристократы» для Перегринна) [3, с. 515, 518], которые, обманывая, разоряют их, то в «Фердинанде Фатоме» лишь женский тонкий и острый ум (миссис Трэпвел, мисс Бидди, миссис Мадди) способен превзойти холодный рассудок «сатанински коварного» (А. Елистратова, 1966), «мрачного злодея» (Е. Федорова, 1998).

ливого плавання на Ямайку Родрик и Нарцисса поселяються в усадьбі деда, где их радостно привітєвует толпа поселєян [2, с. 526], Перегрин вместе с Эмилией возвращаетєся в поместье отца, построенное на берегу моря [3, с. 659], как и Ланселот, чье воссоединение с Аурелией не только снимает давнюю вражду семейств Гривзов и Дарнелов, но и гармонизирует внутреннее состояние героя, отныне отказавшегося от своих чудачеств. Даже Фердинанд, неукротимой демонической активностью разрушивший патриархальное пространство провинциальной усадьбы покровителей, все же благодаря их заступничеству найдет пристанище «в недорогом графстве на севере Англии» [21, р. 440]. И только семейство Брамблов так и не доберетєся до собственного поместья Брамблтон-Холл. В «Хамфри Клинкере», где возникнет образ шотландской Аркадии как живописного уголка добродетели и порядка, утопической идеальной страны, важным окажется противопоставление «уютного» сельского мира модернизированному пространству города как воплощению бессмысленных перемен.

Хотя Смоллетт и оставляет за своими героями, пережившими множество штормов, «превратностей судьбы», «облагораживающих сердце, закаляющих здоровье и приготавливающих человека ко всем обязанностям и утехам жизни» [2, с. 505], право морального выбора, надежды на обретение счастья и перемещение из обыденной реальности в конвенционально отграниченное пространство романического и пасторального [16], такой поворот в их жизни слишком нестабилен и хрупок⁶. Даже при том, что Родрик, Перегрин, Фердинанд и Ланселот уезжают из города, они слишком молоды (среди смоллеттовских молодых героев лишь Ланселот оказывается самым старшим, на момент окончания романа ему исполняется 29–30 лет, Родрик, вероятно, как Перегрин и Фердинанд, едва достигает 26-летнего возраста) для завершения пути и избавления от социальных бурь, сотрясающих мир, где они существуют и с которым сложно порвать связь. Это скорее надежда, символ, к которому стремится персонаж, и вопрос, насколько он органичен обыденности, наводит на размышления. В каждом из произведений Смоллетта возникает мотив возвращения к истокам, родному краю, попытка создать на месте бывшего родительского дома свой патриархальный мир ценностей. Но воскресить идилличность существования в этом пространстве едва ли возможно, поскольку если пространственную границу существования героев в мире романов Смоллетта еще можно возвести, то время устойчивых традиционалистских ценностей – покоя, гармонии, свободы, органичного существования в единстве с природой, в кругу близких по духу людей – поколеблено, сметено социальными потрясениями эпохи; оно оказывается желанным – однако, вероятнее всего, безвозвратно утраченным и едва ли обретенным вновь.

Библиографические ссылки

1. Макарова Г. И. Проблема героя в английском просветительском романе и творчество Т. Дж. Смоллетта / Г. И. Макарова // Образ героя – образ времени : межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж : Воронеж. ун-т, 1984. – С. 12–20.
2. Смоллетт Т. Приключения Родрика Рэндома / Т. Смоллетт ; пер. с англ. А. Кривцова, Е. Ланн. – М. : Худож. лит., 1949. – 552 с.
3. Смоллетт Т. Приключения Перегрин Пикля / Т. Смоллетт ; пер. с англ. А. Кривцова, Е. Ланн. – М. : Худож. лит., 1955. – 719 с.
4. Смоллетт Т. Путешествие Хамфри Клинкера / Т. Смоллетт ; пер. с англ. А. Кривцова. – М. : Худож. лит., 1972.

⁶ Гавань покоя, которую жаждут смоллеттовские протагонисты, возможна только благодаря очередной случайности и благосклонности фортуны, возвращающей им утраченный статус и положение в обществе (Перегрин Пикль получает наследство как старший сын, обретя отца, Родрик Рэндом также становится состоятельным джентльменом) [2; 3].

5. *Шейнкер В. Н.* Роман «Приключения Перигрина Пикля» и некоторые особенности сатиры Смоллетта / В. Н. Шейнкер // Ученые зап. Мурм. гос. пед. ин-та. Серия ист.-филол. – Мурманск, 1958. – Т. 2, вып. 2. – С. 179–202.
6. *Auty S.* The Comic of the 18th Century Novels / S. Auty. – NY, 1975. – P. 103–179.
7. *Beasley J. C.* Novels of the 1740s / J. C. Beasley. – Athens: The University of Georgia Press, 1982. – P. 23–125.
8. *Bouce P.-G.* The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce ; translated by Antonia White in collaboration with the author. – L. ; NY : Longman, 1976 – 406 p.
9. *Giddings R.* The Tradition of Smollett / R. Giddings. – L. : Methuen and Co, Ltd, 1967. – 215 p.
10. *Goldberg M. A.* Smollett and the Scottish School. Studies in eighteenth-century thought / M. A. Goldberg. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1959. – 191 p.
11. *Gosse Ed.* A History of Eighteenth Century Literature (1660–1780) / Ed. Gosse. – L. ; NY : Macmillan and Co, 1889. – 416 p.
12. *Knapp L. M.* Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners / L. M. Knapp. – Princeton ; New Jersey : Princeton University Press, 1949. – 362 p.
13. *Piper W. B.* The Large Diffused Picture of Life in Smollett's Early Novels / W. B. Piper // Studies in Philology. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1963. – Vol. LX, January, N 1. – P. 45–56.
14. *Paulson R.* Satire and Melodrama / R. Paulson // Tobias Smollett: modern critical views / [ed. by H. Bloom]. – N.Y. : Chelsea House Publishers, 1987. – P. 7–16.
15. *Preston Th. R.* Not in Timon's Manner. Feeling, Misanthropy, and Satire in Eighteenth-Century England / Th. R. Preston // Studies in Humanities. – Alabama : The University of Alabama Press, 1975. – N 9, Literature. – P. 69–120.
16. *Probyn Cl. T.* English Fiction of the Eighteenth Century 1700–1789 / Cl. T. Probyn. – L. ; NY : Longman, 1987.
17. *Richetti J.* Smollett: resentment, knowledge, and action / J. Richetti // The English Novel in History, 1700–1780. – L. : Routledge, 1999. – P. 161–194.
18. *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.
19. *Ross A.* Introduction / A. Ross // Smollett T. G. The Expedition of Humphry Clinker. – NY : Penguin books, 1986.
20. *Skinner J.* Constructions of Smollett: a study of genre and gender / J. Skinner. – Newark ; L. : University of Delaware Press, 1996. – 267 p.
21. *Smollett T.* The Adventures of Ferdinand count Fathom / T. Smollett ; ed. with an introduction and notes by P.-G. Bouce. – L. : Penguin books, 1990. – 512 p.
22. *Smollett T.* The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves / T. Smollett ; ed. with an introduction and notes by P. Wagner. – L. : Penguin books, 1988. – 272 p.
23. *Spector R. D.* Tobias George Smollett / R. D. Spector. – N.Y. : Long Island University, Twayne Publishers, Inc., 1968. – 175 p.
24. 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.

Надійшла до редакції 02.04.2012 р.

II. НОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

УДК 821. 111-311 «17»

Т. Н. Потницева

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОТ НЕВЕДЕНИЯ К ОПЫТУ: КНИГА ДЛЯ ДЕТЕЙ М. УОЛСТОНКРАФТ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ У. БЛЕЙКА

Розглянуто полеміку В. Блейка з ідеями М. Волстонкрафт, яка втілена в його ілюстраціях до книг про дітей «жінки Французької революції».

Ключові слова: фемінізм, просвітництво, романтизм, Французька революція, раціональне, чутливість, уява.

Исследуется полемика У. Блейка с идеями М. Уолстонкрафт, которая воплощена в его иллюстрациях к книгам о детях «женщины Французской революции».

Ключевые слова: феминизм, просвещение, романтизм, Французская революция, рациональное, чувствительность, воображение.

The article focuses on W. Blake's polemics with the ideas of M. Wolstonecraft being embodied in his illustrations for the books about children by the "woman of the French revolution".

Key words: feminism, Enlightenment, Romanticism, French revolution, rational, sensibility, imagination.

«Оригинальные истории» Мэри Уолстонкрафт (Original Stories from Real Life: with Conversations Calculated to Regulate the Affections, and Form the Mind to Truth and Goodness) [24] – одна из дидактических книг для детей знаменитой «женщины Французской революции» [9], лидера феминистского движения в Европе. Во многом, полемизируя с взглядами Руссо, автор этих историй попыталась дать свою оценку сущности воспитания человека, и прежде всего женщины.

Написанная в 1788 г., книга была переиздана несколько раз – в 1791 и 1796 гг., уже с иллюстрациями Уильяма Блейка. С английским поэтом-романтиком М. Уолстонкрафт была знакома по кружку радикалов, в который он ее и привел. Как известно, здесь общались и высказывали свои взгляды на различные проблемы социально-политического, нравственного и культурного обновления общества Томас Пейн, Уильям Годвин, Кольридж, Вордсворт. Сюда был вхож и известный издатель Джозеф Джонсон (Joseph Johnson, 1738–1809), который и предложил М. Уолстонкрафт написать книгу в духе популярных в ту пору дидактических историй. Их авторами были известные писательницы того времени, книги которых нередко издавал все тот же Джонсон. Среди них – Анна Барболд (Barbauld Anna Laetitia, 1743–1825) – «ключевая фигура» среди женщин-писательниц [18, р. 49], Сара Триммер (Sarah Trimmer, 1741–1810) – автор не только популярной книги для детей «Истории-басни»¹ ("Fabulous Histories", 1786), но и издатель журнала «Блюстителю образования» ("The Guardian of Education").

Книги Триммер формируют определенный канон для подобного рода произ-

¹ Под влиянием Триммер У. Годвин напишет свои истории-басни – "Fables, ancient and modern" (1805).

ведений, на который позднее ориентируется М. Уолстонкрафт². В ее «Оригинальных историях» – та же система узнаваемых персонажей: наставница (мисс Бенсон у Триммер, миссис Мейсон у М. Уолстонкрафт) и двое детей; тот же «сюжет» – прогулки с детьми на природе, поучительные истории, их анализ и дидактический вывод. Истоки такой модели, однако, можно обнаружить задолго до книг Триммер: например, в одной из популярных в свое время книг С. Филдинг «Гувернантка» (1749). И «сюжет», и персонажи были здесь те же: воспитательница девочек, миссис Тичем, после очередной рассказанной ею истории предлагала своим воспитанницам высказаться и таким образом извлечь моральный урок [10, с. 70]. М. Уолстонкрафт была увлечена книгами о воспитании девочек и самой личностью графини де Жанлис³ (1746–1830) – фигуры, известной в европейской истории конца XVIII века. Но разочарование в ней последует очень быстро, причем именно в связи с принципами воспитания женщины (оно, по убеждению М. Уолстонкрафт, не зависит, как думала де Жанлис, от того, насколько женщина может приспособиться к обстоятельствам [23, р. 60]), и взглядами на Французскую революцию. Кроме того, стоит упомянуть еще одного популярного автора педагогических книг о детях – немецкого педагога Кристиана Зальцмана (Christian Salzmann, 1744–1811), чья книга «Составляющие нравственности» (“Elements of Morality”) переводилась на разные языки. На английский язык ее переводила М. Уолстонкрафт – и не столько по просьбе Джонсона, сколько по причине собственной заинтересованности идеями и структурой книги. В «Оригинальных историях» английская писательница по-своему воссоздаст и руссоистскую идею Зальцмана о сближении человека с природой, и структуру произведения, в основе которой были истории на определенные темы – о жадности, страхе, лжи, молитве, радости и т. д. В 1791 г. книгу К. Зальцмана Блейк будет иллюстрировать одновременно с книгой М. Уолстонкрафт.

«Оригинальные истории» М. Уолстонкрафт представляют собой определенный интерес и в контексте истории жанра литературы для детей, и в контексте темы образования и воспитания человека, которая в эпоху Просвещения становилась «большой частью политической историей идей» [7, с. 248]⁴. Не случайно и в своем главном политическом трактате «В защиту прав женщины» (A Vindication of the Rights of Woman, 1792) лидер феминизма снова поведет речь об образовании вообще и женщины в частности. То, что для нее это – ключевая проблема в становлении нового человека, М. Уолстонкрафт подчеркнет в предисловии ко всему произведению, посвященному Талейрану, с которым писательница познакомится в революционной Франции.

На пороге революционных потрясений, которые заставят пересмотреть былые взгляды и убеждения, многие еще охвачены оптимистичной верой в скорое преобразование общества и жизни. И даже Блейк, с именем которого связывают начало истории английского романтизма, задумывает свои «Песни неведения и опыта» в русле просветительской темы образования и воспитания и под влиянием «иллюстрированных детских книжек и гимнариев» [11, с. 14]. Но в 1791 г., когда Блейк иллюстрировал книги М. Уолстонкрафт и К. Зальцман, в его художественном и философском сознании уже вызревали те изменения, зарождались те «песни опыта», которые обусловили полемический, критический взгляд на систему взглядов его современников.

² Союз Джонсона и Триммер вскоре распадется из-за политических расхождений. Писательница решительно осуждала как Французскую революцию, так и философов, особенно Руссо, которые ее подготовили идеологически.

³ О роли де Жанлис в истории женского образования во Франции XVIII в. См. [3].

⁴ Литература подобного рода играла огромную роль в общем социально-политическом движении, хотя сегодня нередко литературоведы оценивают «Оригинальные истории» М. Уолстонкрафт лишь как «гнетущую дидактическую книгу» (“oppressively didactic book”). См. [19].

«Оригинальные истории» написаны М. Уолстонкрафт до драматических событий ее жизни – поездки во Францию, где она воочию увидит последствия Французской революции, знакомства с Джильбертом Имли (Imlay, Gilbert, 1754–1828) – американским авантюристом, писателем, который жестоко отвергнет чувства своей возлюбленной, после чего последуют две попытки ее самоубийства. Но это все будет позднее. Пока же М. Уолстонкрафт пишет свои «песни неведения», размышляя через образ ребенка о воспитании человека и общества в целом. Для нее образ ребенка, девочки – маленькой женщины – предстает еще в духе просветительских учений. Мэри и Каролина из «Оригинальных историй» – лишь объект для педагогического и социально-философского эксперимента, а не воплощение универсального идеализированного состояния человека в его невинности и неведении, каковым предстанет образ ребенка и детства у романтиков. В восприятии М. Уолстонкрафт ребенок – «низшая ступень в развитии человека, потому что разум находится в своей поре детства, а разум – именно то, что делает человека выше животного» (“is inferior to a man; because reason is in its infancy and it is reason which exalts a man above a brute...”) [24, Chapter III].

Все поучительные истории, рассказанные в «Оригинальных историях», подчеркивают необходимость гармонии «между разумом и чувством девочек для того, чтобы они стали взрослыми» [15]. В русле феминистского движения времени и в полемичном задоре, направленном прежде всего против взглядов на воспитание женщины Ж. Ж. Руссо, М. Уолстонкрафт пытается доказать возможность и для женщины занять статус «разумного существа», в котором ей отказывает автор «Эмиля». Она решительно отрицает суждение французского просветителя о вторичности, неполноценности женщины в сравнении с мужчиной. Все это позволяет усомниться в категоричном утверждении Б. Линнея о том, что М. Уолстонкрафт была «поклонницей Руссо» [5].

Способность женщины проявить потенциал своего интеллекта, разума заметна, как стремится показать в своей книге для детей М. Уолстонкрафт, уже на первых стадиях правильного обучения девочки [16, р. 51]. Художественная, эмоционально-образная форма книги позволяла писательнице с большей выразительностью, чем в полемических трактатах (и в этом можно согласиться с исследовательницей Сюзан Кин Ло), высказать свои мысли «о разуме, чувствах и добродетели» [14, р. 74].

«Оригинальные истории» были вызовом Руссо, его взглядам на то, что женщина не должна эволюционировать в своем интеллектуальном развитии, поскольку она – лишь дополнение к потребностям мужчины [8, с. 555]. М. Уолстонкрафт, напротив, стремится убедить своего читателя в том, что особое внимание должно быть обращено на воспитание (интеллектуальное в том числе) девочек и женщин. Свидетельством того, насколько она была уязвлена идеями и взглядами Руссо⁵ и озабочена тем, чтобы опровергнуть их, – издание одновременно с «Оригинальными историями» целого ряда книг, посвященных образованию женщины: «Мысли об образовании дочерей» (Thoughts on the Education of Daughters, 1787), «Говорит женщина» (The Female Speaker, 1789), перевод книги К. Зальцман «Составляющие нравственности». Кульминацией всех размышлений на эту тему оказывается, безусловно, главный труд М. Уолстонкрафт «В защиту прав женщины» (1792).

«Оригинальные истории» М. Уолстонкрафт по жанровой сути вряд ли можно было бы назвать «оригинальными». В них используются, как было отмечено, схема, модель и система персонажей, характерные для большинства книг на тему воспита-

⁵ По словам Руссо, «... женщины и мужчины созданы друг для друга, но они не в одинаковой мере зависят один от другого: мужчина зависит от женщины в том отношении, что она удовлетворяет его вожделения...» [8, с. 555].

ния ребенка и воспитания девочек в частности. Как и у всех перечисленных авторов подобного жанра, у М. Уолстонкрафт три персонажа: воспитательница, миссис Мейсон, и две девочки – Мэри (14 лет) и Каролина (12 лет)⁶, которые были отданы на попечение своей наставнице после смерти матери, поскольку отец не захотел обременять себя заботой о них. Романтическая тема сиротства, одиночества, потерянности (блейковское “a child lost and found”) таким образом имплицитно входит в контекст просветительского дидактического произведения автора, что не мог не почувствовать и по-своему отобразить создатель иллюстраций к книге.

Традиционна для подобных произведений и жанровая форма – беседы (conversations) наставника/наставницы и ее воспитанниц по поводу разных поучительных историй, из которых следует извлечь нравственный урок. Все истории, которые миссис Мейсон рассказывает своим подопечным, составляют 25 глав на различные темы. Речь идет об обращении с животными, о вреде лжи, о чести, истине, добродетели души, опасности проволочек, о правилах обращения со слугами, о последствиях злости и т. д. Все это иллюстрируется примерами из реальной жизни, или, скорее всего, примерами, придуманными самой Мейсон. Отсюда – промежуточное положение «Оригинальных историй» М. Уолстонкрафт между педагогическим трактатом и художественным произведением, которое отмечают и в «Эмиле» Руссо [1, с. 840]. Но смесь морализаторства и знания, характерная для литературы и идеологии XVIII в. [25], приобретала у английского автора книги о девочках новые акценты и новые проявления, что парадоксально, в образе самой миссис Мейсон. С одной стороны, она – воплощение разума, который руководит всеми ее решительными и, скорее, по-мужски жесткими поступками. В главе «Обращение с животными» на собственном примере наставница показывает девочкам, как надо избавлять живое существо от физических мучений: на глазах Мэри и Каролины Мейсон убивает петуха, который пребывал в мучениях от ран, нанесенных ему проказником-мальчишкой. Жесткость Мейсон сочетается с убежденностью в правильности действий и четком понимании того, что есть добро и зло. Мэри признается Каролине в этой же главе, что она боится наставницы, которая «иногда выглядит такой чрезвычайно добродетельной» (“she looks so very good-natured sometimes”). Девочек и удивляет, и даже пугает бесстрашие Мейсон перед явлениями природы, например грозы. А рациональные объяснения Мейсон, почему не надо ее бояться, привносят в души детей не столько успокоение, сколько еще большее беспокойство и страх. Но при всем при этом в Мейсон не исчезает то, что присуще женщине – чувствительность, сентиментальность. Подробно описывая сцену избавления петуха от мук, М. Уолстонкрафт подчеркнет некоторые существенные детали поведения Мейсон: убивая несчастную птицу, она все же отвернет от нее свой взгляд, повернет голову в сторону (“she put her foot on the bird’s head tarring her own another way”). При всей своей маскулинности Мейсон способна расплакаться по разным печальным поводам, которые навевают ей воспоминания о собственных жизненных печалях. Об одной из них – смерти собственного ребенка – она вспомнит в главе XXIII, где рассказывается о трагических происшествиях с девушкой Пегги. Да и многие ее истории нередко призваны прежде всего к тому, чтобы вызвать сочувствие и сострадание, а уже во вторую очередь – послужить уроком. Эту «другую Мейсон» распознает Блейк и покажет в одной из иллюстраций под названием «Стараясь следовать туда, откуда раздавался звук, я обнаружила маленькую хижину, построенную примитивным образом» (“Trying to trace the sound, I discovered a little hut, rudely built”). Рисунок иллюстрирует историю о валлийском арфи-

⁶ Исследователи отмечают автобиографический момент в создании этих образов. В жизни М. Уолстонкрафт была некая мисс Мейсон во время ее учительства, а когда она была гувернанткой в Ирландии, ее подопечными были девочки по имени Мэри и Каролина. См. [20; 21, p. 67].

сте (гл. XIV), но важнее оказывается не образ играющего на арфе юноши, а та одухотворенность образа Мейсон, устремившейся не только на звук божественной мелодии, но и на сияние непостижимого света, льющегося из хижины и возвышающего всех, кто попадал в его пространство.

При всем полемичном задоре и остроте споров с идеологом французской революции М. Уолстонкрафт в сущности оставалась его союзником и единомышленником по главным принципам радикального преобразования общества. Уточнялась лишь гендерная проекция в реализации этих принципов, сама возможность женщины быть на равных с участниками революционного преобразовательного процесса. Отсюда и замеченная исследователями маскулинизация идеальной женщины М. Уолстонкрафт. По сравнению с идеальной женщиной Руссо ее миссис Мейсон на самом деле предстает в непривлекательном облике «рассудительной и прямой учительницы» (“a rational and sincere teacher”), в которой акцентировалось не женское начало, а «нравственный облик и идеология среднего класса» (“middle-class ethos and ideology”). Она, скорее, вызывает антипатию своей «надменностью и чувством превосходства» (“arrogance and superiority”) [24], в которых мало человеческого и слишком много от идеологических намерений ее создателя.

Эти намерения изложены в пафосном предисловии к книге, в формулировке тех задач, которые будут усовершенствованы и доведены до блеска в трактате «В защиту прав Женщины». Они касаются роли разума в процессе воспитания, знаний, которые должны формироваться на наглядных примерах, воздействующих на чувство ребенка. В этом М. Уолстонкрафт близка идее Руссо о первичности эмпирического эмоционального опыта, но знания, почерпнутые из книг, не менее важны для нее, когда речь идет о воспитании девочек. Эмпирический опыт, по мнению автора «Оригинальных историй», развивает аналитические способности ребенка, помогая ему постигнуть истоки добродетели и порока. Здесь же речь идет и о необходимости резонерства, морализаторства, способствующих тому, чтобы принципы справедливости и человечности лучше закрепились в сознании юного существа на прочном и простом фундаменте [24]. В любом случае размышления о сущности сознания и мировосприятия ребенка, о процессе его формирования в согласии взглядов или в их полемичном противопоставлении готовили в недрах Просвещения, которое, собственно, и открыло тему детства [7, с. 248], переход к новому, романтическому образу ребенка и детства. Потенциальная возможность всего этого была заложена и в творчестве М. Уолстонкрафт, в тех некоторых парадоксальных несоответствиях внутри ее морально-дидактических повествований, которые позволяли не только критиковать очевидное, но и видеть иную проекцию идей и суждений писательницы.

Иллюстрации Блейка к «Оригинальным историям» М. Уолстонкрафт – одна из первых «встреч» просветительского и романтического их понимания, хотя все предпосылки для смены идеологической и эстетической парадигмы были заметны уже в самом творчестве «женщины французской революции».

То, что к иллюстрациям книги М. Уолстонкрафт приступает в большей мере автор вызревавших «Песен опыта», а не «Песен неведения», свидетельствует появившийся в это же время фронтиспис к «Составляющим нравственности» К. Зальцман. Иллюстрация названа Блейком «Что со мной будет?» (“What will become of me?”). На ней изображен испуганный ребенок, прижавшийся к огромному дереву в лесу. Это, может быть, тот «заблудившийся мальчик» из «Песен невинности», но к которому вряд ли придет спасение в образе Господа и Отца в белых одеяниях («Когда, наконец, Господь и Отец / Весь в белом явился к нему» [2, с. 58]). В иллюстрации к собственному стихотворению о заблудившемся мальчике из «Песен невинности» Блейк символизировал спасение ребенка в образе сияющего огня, который указывал путь ребенку. В иллюстрации к книге Зальцман –

картина безнадійного отчаяння і страху: ще одному заблудившомуся ребенку спасення шукати неоткуда.

Ілюструючи одночасно книгу М. Уолстонкрафт і К. Зальцман в її перекладі, Блейк при всій симпатії до політичним поглядам соратниці по радикальному кружку критично відносився до її концепції виховання дитини. Він по-романтично бачив надмірність раціоналізації представлених М. Уолстонкрафт відносин наставниці і вихованців, суровість і безрадощість самого образу мисис Мейсон, яка його лякала. В його сприйнятті вона представляла некою мисис Ничейпапа Мейсон, Убийця Радості, розчаровувальна няня (Mrs. Nobodaddy Mason, Killjoy, disenchanted nurse [19]) з його власного віршотворення «Пісня няні» з «Пісень досвіду», яка передвіщує кінець дитинства і настання зими («Ваше юне час проходить в грі / Ваше зимнє час гряде [2, с. 178]). Мисис Мейсон – головний об'єкт критики Блейка. На фронтисписі до «Оригінальним історіям», призначеному відобразити найбільш характерні моменти змісту книги, критичний пафос Блейка очевидний. Назва малюнка – «Подивіться, яке прекрасне ранок! Комахи, пташки і тварини – всі насолоджуються життям!» (“Look what a fine morning it is! Insects, Birds, and Animals are all enjoying existence”). На ньому зображена мисис Мейсон в супроводженні своїх дівчаток на черговій навчальній прогулянці. Але деталі зображуваного персонажа книги змушують усумнітися в щирості заголовка. В центрі малюнка – Мейсон з широко розпахнутими руками, поруч з нею з двох сторін діти – Мэри і Кароліна, уважно вдивляючись до оточуючого. Круглі шапки у них на голові нагадують нимб, очі широко відкриті, а погляд устремлений вгору, до божественного, неземного, скоріше всього, кудись далі від наставниці. Блейк як би втілює в малюнку слова з «Гімнів в прозі для дітей» А. Барболд: «Дитя не дуже уважливе! Неужели ти нічого не можеш побачити, якщо ти не бачиш траву, квіти, дерева, корів? Підними свої очі від покритої темноту ґрунту до неба, які простягаються у тебе над головою...» (“Child of little observation! Canst thou see nothing because thou canst not see grass and flowers, trees and cattle? Lift up thine eyes from the ground shaded with darkness to heavens that are stretched over thy head...” [12, p. 52]). Зображений художником жест Мейсон – розпахнуті руки – викликає у дослідників асоціації її образу з образом хреста, «розп'ятого героя, який жертвує собою» (“a protective cruciform sacrificial hero” [17, p. 25]). Цей виразливий жест – наче порив, бажання огородити, захистити дітей. Але від чого? Про це Блейк буде розмішляти в своїх «Піснях досвіду», але тривожність з приводу загрози, надвигаючої небезпеки – і не тільки для дитини – вискаже, а бути може, почує і в самій книжці М. Уолстонкрафт, в глибині її видимого благополучного світу з ясним розмежуванням добра і зла. Найголовніша деталь в обличчі наставниці – погляд вниз опущених, а скоріше, закритих очей – наводить на інші думки і на зовсім інше сприйняття цієї важливої фігури серед трьох. Саме вона, яка призиває поглянути на світ і насолодитися його красою, нічого і не може бачити навкруги. Її буквальна неспроможність щось побачити символізує сліпоту духовну⁷, а важка неуклюжа шапка на голові – важке брем'я виховання дітей, яке їй не по плечу і яке їй не винести.

Блейк створив п'ять ілюстрацій до книги М. Уолстонкрафт, але є одне розходження в наборі малюнків до видань 1791 і 1796 рр.

⁷ Любопитно, що на одному з малюнків – фронтисписі до власної книжки для дітей “For children: Gates of Paradise” (1793) під назвою «Що є людина?» (What is man!) – Блейк зображує на листку дерева личинку, з якої проглядається майбутній чоловік. Його очі закриті. Чи це чи завжди?

К изданию 1791 г. Блейком был предложен рисунок «Собака старается привлечь его внимание. Он сказал: „Ты не покинешь меня“» (“The Dog store to attract his attention. He said. ‘Thou wilt not leave me!’”), который иллюстрировал историю миссис Мейсон о несчастном Джеке и его псе Помпее – последнем близком живом существе, которого у него отнимают (Глава VIII. Развлечения летними вечерами). На рисунке изображена картина безутешного горя и скорби: на столе лежат два трупа умерших детей Джека, а перед ними застывший в горе отец, к ногам которого прильнул пес с вопросительным выражением глаз. Этот рисунок был заменен в 1796 г. другим, под названием «Мы на самом деле очень счастливы» (“Indeed we are very happy”). К этому времени острота полемичного взгляда Блейка обуславливала сохранение им во всех рисунках того принципа иллюстрирования книги, который был воплощен художником начиная с фронтисписа 1791 г. Внутренняя полемика с автором «Оригинальных историй» воплощена практически везде в контрасте между названием рисунка и его изобразительным планом. Всеобщее счастье на картине «Мы на самом деле счастливы» оказывается весьма сомнительным. Улыбки, скорее вынужденные, для поддержания духа детей – только на лицах отца и матери. Двое детей явно в испуге прижались к ногам матери, а третий – мальчик – с насупленными бровями и угрюмым выражением лица выглядывает из-за стула, на котором сидит отец. Дети не могут притворяться и изображать счастье, которого нет. Этот испуг, настороженность и недоверие детей по отношению к взрослым будет подчеркнут Блейком в каждом рисунке. Так, в иллюстрации под названием «Пожалуйста, успокойся, дитя мое! Помни, что сегодня ты должен совершать только добрые поступки, на которые способен!» (“Be calm, my child, remember that you must do all the good you can the present day”) настораживает уже само обращение «успокойся, дитя мое». Почему? Что встревожило детей, которые показаны на рисунке в знакомой позе, выражающей тревогу и испуг ребенка? Это – девочки Мэри и Каролина, которых миссис Мейсон вывела к заброшенному пруду и руинам какого-то здания. Рисунок иллюстрирует одну из драматических историй о Чарльзе Таунли, который из-за порочных черт своего характера сам привел себя к гибели (Глава X. Опасность проволочек. Описание жилища в руинах. История Чарльза Таунли (Ch. X. The Danger of Delay. Description of a Mansion-house in Ruins. History of Charles Townley).

Такой же контраст названия и сути изображаемого в рисунке под названием «Экономия и самопожертвование необходимы в любом положении, чтобы научить нас великодушию» (“Economy and self-denial are necessary, in every station, to enable us be generous”). Морально-дидактическое изречение в духе миссис Мейсон контрастирует с тем, что показано Блейком: на рисунке изображена семья в абсолютной нищете и отчаянии. И родители, и дети – в согбенных позах и с опечаленными лицами. Лишь женщина-мать повернула голову и с удивлением смотрит на вошедших в их опустошенное жилище посетителей. Это, безусловно, миссис Мейсон с Мэри и Каролиной, которые напуганы увиденным и в страхе прижимаются к наставнице. Весьма сомнительно, что после этой сцены они смогут внимать ее нравоучениям по поводу экономии и самопожертвования.

Тема смерти, трагических историй с людьми, на примере которых наставница желает дать урок добродетели своим ученицам, преобладают в книге М. Уолстонкрафт. Чего стоит одна только история о Чарльзе Таунли или о бедном Ллофти (гл. XVI), который не щадил ближних, обидел брата, убил своего противника, но дошел до самоубийства, потому что видения, кошмары, в которых появлялись обиженные им люди, не давали ему жить. Эмоции страха, острого переживания ситуации подкрепляются Мейсон еще и тем, что она приводит детей в те мрачные места, где происходили события, о которых она рассказывала. Переполняя свое произведение, предназначенное для детей, атмосферой страха, эмоционального

напряжения, М. Уолстонкрафт, тем не менее, не противоречит идеологии и эстетике своего времени. В этом – ее безусловная связь с философией ассоциативных идей Локка, который был убежден, что ребенок ассоциирует идеи со страхом и темнотой⁸. Но главное, что более заметно в таком эмоциональном векторе «женского» произведения на «женскую» тему, – очевидная демонстрация автором своего умения оперировать «мужской» категорией «возвышенного» (sublime) [13, р. 37]. А вместе с этим – умения осваивать уже романтические принципы эмоционального воздействия с помощью воображения, которое создаст почти блейковскую “fearful symmetry”. Но само воображение еще трактуется в контексте просветительской идеи о том, что оно (воображение) – лишь помощник разума (по С. Джонсону), что оно способствует объединению удовольствия с истиной [4, с. 316]. Говоря о важности знания, М. Уолстонкрафт не раз подчеркнет роль воображения в процессе обучения (пока еще “imagination” и “fancy” в ее трактовке – синонимы). Об этом речь пойдет в главе XIII, в разделе «Развитие воображения, которое возвышает нас над вульгарностью, умножает наше счастье и ведет к добродетели» (“The Cultivation of the Fancy raises us above the Vulgar, extends our happiness, and leads to Virtue”). И все же при всем этом М. Уолстонкрафт, как справедливо считает Дж. Саммерфилд, делает значительный вклад в развитие и становление романтического понимания сущности и роли воображения уже тем, что она «реабилитировала его значимость в связи с темой детства и ребенка», подготавливая суждения о нем и художественное воплощение в творчестве Вордсворта, Лэма, Кольриджа, Де Квинси (“The rehabilitation of the imagination, especially in connection with childhood and the child’s peculiar culture, did not in the event wait on Wordsworth, or his derivatives, Lamb, Coleridge, or De Quincey”) [19].

В этом перечне не хватает только Блейка, который одним из первых преугадал дальнейшее развитие того, о чем писала в своих детских книгах М. Уолстонкрафт. Своими иллюстрациями к «Оригинальным историям» М. Уолстонкрафт в 1787 г. Блейк создал то напряжение между неведением и опытом, которое в начале 90-х гг. испытывал сам. Пройдет всего несколько лет, и великие испытания выпадут на долю знаменитой женщины эпохи Просвещения и Французской революции. Новый, постреволюционный опыт и жизненные обстоятельства [6] заставят ее совсем по-другому взглянуть на те высокие идеалы и принципы, о которых с такой убежденностью писала в своих книгах.

Библиографические ссылки

1. Бахмутский В. Я. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании : комментарии / В. Я. Бахмутский // Избр. соч. : в 3 т. / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Изд-во худож. лит., 1961. – Т. 1. – С. 839–847.
2. Блейк У. Песня няни / Уильям Блейк ; пер. А. Строкиной // Песни невинности и опыта. – М. : Центр книги «Рудомино», 2010.
3. Демидовская А. Е. Женское образование во Франции XVIII в. : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Архангельск, 2009.
4. Красавченко Т. Н. Воображение и фантазия / Т. Н. Красавченко // Европейская поэтика. От античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель. – М. : Изд-во Кулагиной; INTRADA, 2010.
5. Линнелл Б. Портрет Уильяма Блейка [Электронный ресурс] / Б. Линнелл // Всемирная история в лицах. XVIII век. – Режим доступа: <http://www.free-time.ru/razdels/arzikl/b-18.html>.

⁸ Отметим, что и С. Триммер создавала свои «ужастики» в детских книгах. Как объясняет Википедия, атмосфера страха создавалась ею еще и из-за религиозных убеждений, в связи с которыми она «изображала природу как то, что «внушает страх», а не только как отражение божественной сущности Творца» (“...depicted nature as ‘awe-inspiring’ and a reflection not only of God’s divinity...” [22]).

6. *Потницева Т. Н.* Травелог Мэри Уолстонкрафт. «Короткое пребывание в Швеции, Норвегии и Дании»: на перекрестке судьбы, времени, литературы / Т. Н. Потницева // XVIII век: Женское/мужское в культуре эпохи / под ред. Н. Т. Пахсарьян. – М.: Экон-Информ, 2008.
7. *Роджерс Марина.* Воспитание / Марина Роджерс // Мир Просвещения / под ред. Винченцо Ферроне и Даниэль Роша. – М.: Памятники исторической мысли, 2003.
8. *Руссо Ж. Ж.* Эмиль, или о воспитании / Ж. Ж. Руссо // Избр. произведения : в 3 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 1.
9. *Серебрякова Галина.* Женщины эпохи Французской революции / Галина Серебрякова // Собр. соч. : в 5 т. – М.: Худож. лит., 1967–1969. – Т. 5.
10. *Соловьева Н. А.* Литература и философия в педагогических системах английского Просвещения. С. Джонсон, С. Филдинг, М. Эджуорт / Н. А. Соловьева // XVIII век. Литература как философия, философия как литература. – М.: Экон-Информ, 2010.
11. *Холмс Ричард.* Предисловие к английскому изданию «Песен невинности и опыта» / Ричард Холмс // Блейк Уильям. Песни невинности и опыта. – М.: Центр книги «Рудомино», 2010.
12. *Barbould A. L.* Hymns in Prose for Children / A. L. Barbould // Women' writing 1778–1838. An Anthology / ed. By Fiona Robertson. – Oxford : Univ. Press, 2001.
13. *Kaplan Cora.* Anger, Feminism and the Sublime / Cora Kaplan // Papers... Op. cit. – P. 37.
14. *Khin Law Susan.* The reasonable Heart. Mary Wollstonecraft's view on the relation between reason and feeling in morality, moral psychology and moral development as expressed in her writings for children / Susan Khin Law // Papers presented... Op. cit. – P. 74.
15. *Lucas E. V.* Editor's Introduction / E. V. Lucas // Wollstonecraft M. Original Stories. Op. cit.
16. *Martin Matilde.* Mary Wollstonecraft and the “Vindication of the Rights of Woman”: Post-modern Feminism vs. Masculine Enlightenment / Matilde Martin // Papers presented at The Mary Wollstonecraft in Sweden 1795–1995 Conference. Op. cit. – P. 51.
17. *Mitchell Orm.* Blake's Subversive Illustration to Wollstonecraft's Stories [Electronic resource] / Mitchell Orm // Mosaic. – 1984. – 174. – P. 25. – Access mode: <http://www.blakearchive.org/blake>.
18. *Robertson Fiona.* Anna Laetitia Barbould / Robertson Fiona // Women's Writing 1778–1838. An Anthology / ed. by Fiona Robertson. – Oxford : University Press, 2001.
19. *Summerfield Geoffrey.* Fantasy and Reason: Children's Literature in Eighteenth Century. Introduction [Electronic resource] / Summerfield Geoffrey. – L., 1984. – Access mode: http://www.autodidactproject.org/other/fantasyreason_01.html.
20. The Collected Letters of Mary Wollstonecraft. Letter 26 to George Blood, Newington Green, July 20, 1785 / ed. Janet Todd. – NY : Penguin Book, 2002.
21. *Tomalin Claire.* The Life and Death of Mary Wollstonecraft / Tomalin Claire. – NY : Penguin, 1992.
22. Trimmer Sarah [Electronic resource]. – Access mode: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sarah_Trimmer&printable=yes.
23. *Van Raamsdonk-Van de Woestijne Tine.* Mary Wollstonecraft and Madame de Genlis: Girls education, Revolution, Traveling and the Borders of Feminity / Tine Van Raamsdonk-Van de Woestijne // Papers presented at The Mary Wollstonecraft in Sweden 1795–1005 Conference, 2–6 September 1995, Uddevalla.
24. *Wollstonecraft Mary.* Original Stories [Electronic resource] / Mary Wollstonecraft ; with five illustrations by William Blake ; with an Introduction by E. V. Lucas. – L. : Henry Frowde, 1906. – Access mode: <http://ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/3/6/5/0/36507-h/36507-h.htm>.
25. *Worth Jones Louis.* Mary Wollstonecraft [Electronic resource] / Louis Worth Jones // Dictionary of Unitarian and Universalist Biography 1999–2012. -- Access mode: <http://www25.uua.org/uhs/duub/articles/marywollstonecraft.html>.

Надійшла до редколегії 15.03.2012 р.

УДК 821.111–31.09

Н. А. Литовченко

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***АВТОРСЬКИЙ МАЛЮНОК ЯК ПРИНЦИП ВІЗУАЛІЗАЦІЇ РОМАНУ
В. М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРОК МАРНОТИ»**

Розглядаються малюнки до роману «Ярмарок марноти» в руслі нових літературознавчих тенденцій. Вивчається функціонування ілюстрацій у наративній структурі художнього тексту, а також їх вплив на розуміння цілісності всього твору.

Ключові слова: авторський малюнок, ілюстрація, візуалізація, візуально-графічний прийом, вербальний текст, іконічний компонент, оповідь.

Рассматриваются рисунки к роману «Ярмарок тщеславия» с учётом новых литературоведческих тенденций. Изучается функционирование иллюстраций в нарративной структуре художественного текста и их влияние на понимание целостности всего произведения.

Ключевые слова: авторский рисунок, иллюстрация, визуализация, визуально-графический приём, вербальный текст, иконический компонент, повествование.

The article concentrates on the drawings to the novel “Vanity Fair” in the context of the new literary tendencies. It studies the illustrations functioning in the narrative text structure and their influence on the perception of the novel integrity.

Key word: author’s drawing, illustration, visualization, visual and graphic method, verbal text, iconic component, narration.

Останнім часом проблема візуалізації в літературі привертає все більшу увагу. Особливий інтерес до неї зумовлений тим, що сучасний художній текст зазнав значного впливу візуальних видів мистецтва – живопису і кіно. Це призвело до «порушення звичної текстової форми» [7]. Разом зі зміною творів на зламі ХХ–ХХІ ст. з’являються нові методики та підходи до їх аналізу, одним з яких є розгляд художнього тексту через візуально-графічний вигляд.

У вітчизняному (радянському і пострадянському) літературознавстві велика кількість досліджень присвячена візуальному аспекту віршованого твору (Ю. М. Тинянов, В. М. Жирмунський, Ю. М. Лотман, Д. О. Суховій) [5; 6; 10; 12]. На сьогоднішній день науковці часто-густо звертаються до проблеми візуалізації художньої прози. У деяких працях розглядаються авторські малюнки (М. П. Алексєєв, Дж. Л. Фішер) [1; 13], книжкові ілюстрації (О. В. Борщ) [3], текстова графіка новели (Т. Ф. Петренко, М. Б. Слепакова) [7] тощо.

Крім того, дисертації останніх років на тему літературної візуалізації підтверджують популярність даної проблеми (Т. Ф. Сем’ян, Д. О. Суховій, Н. А. Темиракаєва) [8; 10; 11]. Так, наприклад, Н. А. Темиракаєва – автор роботи «Візуальний вигляд сучасного французького художнього тексту. Гендерний аспект» (Воронеж, 2009) – виявляє засоби візуалізації та визначає їх роль у процесі творення змісту в залежності від статі автора [11]. А докторська дисертація Т. Ф. Сем’ян «Візуальний вигляд прозового тексту як літературознавча проблема» (Челябінськ, 2006) є фундаментальним системним теоретичним дослідженням візуального аспекту прози, в якому розроблений термінологічний апарат, виявлена історія розвитку процесів візуалізації, визначені функції візуально-графічних прийомів у прозовому тексті тощо.

Т. Ф. Сем’ян виділяє три типи візуально-графічних прийомів, які формують візуальний вигляд прози: 1) прийоми розміщення текстового матеріалу на площині-

ні сторінки; 2) прийоми шрифтової акциденції; 3) інтеграція вербального та іконічного компонентів [8, с. 292]. Предметом дослідження даної статті є третій тип прийомів, а саме авторський малюнок як принцип візуалізації. Об'єктом для безпосереднього аналізу був обраний роман класика англійської літератури В. М. Теккеря «Ярмарок марноти» (1848). Такий вибір зумовлений тим, що роль малюнків для розуміння твору підкреслюється самим автором у початковому заголовку роману «Нариси пером та олівцем англійського суспільства» (“Pen and Pencil Sketches of English Society”).

На сьогодні у літературознавстві є декілька досліджень ілюстрацій В. М. Теккеря. Однак актуальність запропонованої статті полягає у спробі розглянути малюнки до роману як візуальні елементи, котрі «беруть на себе функції нарративних компонентів» [8, с. 25].

Мета статті – виявити взаємодію авторських малюнків та вербального тексту роману «Ярмарок марноти». Втілення зазначеної мети зумовлює розв'язання конкретних завдань, а саме – проаналізувати ілюстрації до роману «Ярмарок марноти», зіставити малюнки В. М. Теккеря з текстом роману та виявити їх функції у нарративній структурі роману.

У романі «Ярмарок марноти» як у класичному творі «лінійна візуальність і густота заповнення сторінки нічим не могла бути порушена, тому генетично існуюча необхідність поєднання вербального й іконічного виражалась в малюнках на полях рукопису та ілюстраціях [8, с. 227].

Згадаємо, що в XIX ст. англійська книжкова ілюстрація досягла свого розквіту. Так, малюнки поета і художника В. Блейка, на яких здебільшого зображені міфічні істоти і біблійні персонажі, є символічними. Це цілком узгоджується з романтизмом, у контексті якого В. Блейк творив. Символічність і метафоричність ми бачимо також в ілюстраціях В. М. Теккеря. В алегоричній, метафоричній грі з читачем письменник створює суміш уявного і реального, що є наслідком впливу романтичної традиції, з якою він ніби полемізує. У той же час у першій половині XIX ст. ілюстратори переважно наслідували альязивні й алегоричні малюнки Гогарта (Hogarth) та карикатури Дж. Гілрея (J. Gillray) і Т. Роуландсона (T. Rowlandson), створюючи малюнки, що «говорять» [13, р. 60]. Саме до такого типу належать ілюстрації до романів сучасника В. М. Теккеря – Ч. Діккенса.

Щодо роману «Ярмарок марноти» вкрай важливим є той факт, що автором та ілюстратором є одна особа, яка висловлює свої думки вербально та візуально. З огляду на це ми використовуємо терміни «авторський малюнок» та «ілюстрація» як синонімічні. Розглядаючи малюнки-ілюстрації В. М. Теккеря, ми беремо до уваги роботу Р. Барта «Риторика образу», у якій йдеться про необхідність вивчення ілюстрації зі структурної точки зору та робиться спроба відповісти на питання, чи є зображення надмірним відносно тексту, чи дублює воно інформацію, що міститься в тексті, чи, навпаки, текст містить додаткову інформацію, що відсутня в зображенні [2, с. 302].

Оповідний дискурс роману «Ярмарок марноти» доповнюють малюнки, якими В. М. Теккерей наповнив свій твір. Оскільки в сучасних виданнях роману авторські малюнки фактично відсутні, можна говорити про переважання вербального компоненту та супровідну роль ілюстрацій. Дійсно, у перших виданнях просторове розміщення вербальних та іконічних елементів зумовлене комунікативними, естетичними та змістовими завданнями [8, с. 190]. Так, перші літери розділів оформлені як малюнки. Майже до кожного розділу подані ілюстрації на всю сторінку з надписом, а також один або декілька малюнків різних розмірів. Отже, між вербальними компонентами та малюнками існує зовнішня співвіднесеність, тобто дійсний зв'язок без тісної єдності.

Однак у романі В. М. Теккеря «супровідна» функція ілюстрацій є настіль-

ки значною, що читання даного твору без ілюстрацій неминуче призводить до втрати певного змісту та цілісного розуміння задуму автора. На вирішальну роль малюнків в композиції роману вказує М. П. Алексеев, зазначаючи, що «малюнки здебільшого передували створенню тексту і якимось чином визначали весь хід оповіді» [1, с. 23]. Зіставлення ілюстрацій з текстом переконує нас у правдивості твердження дослідника. Так, на палітурці першого видання роману (який виходив двадцятьма частинами) В. М. Теккерей зобразив паяца, одягненого у блазнівський костюм, котрий стоїть на бочці та звертається до різних персонажів Ярмарку. А у восьмому розділі автор апелює до цього малюнка: "And while the moralist, who is holding forth on the cover (an accurate portrait of your humble servant), professes to wear neither gown nor bands, but only the very same long-eared livery in which his congregation is arrayed: yet, look you, one is bound to speak the truth as far as one knows it..." [14, ch. 8]. Отже, переконавшись у тому, що малюнки В. М. Теккерей не можна співвідносити з традиційними ілюстраціями, які є «вторинними» відносно наративу, ми переходимо до розгляду конкретних малюнків.

Розпочнемо з малюнків, що «кодують» перші літери розділів. Так, на початку третього розділу ми бачимо Джозефа Седлі, котрий стоїть під англійською літерою "A" з широко розставленими ногами, ніби для кращої опори на землі. Це зображення натякає на опис самого персонажа, яким розпочинається розділ: "A very stout, puffy man, in buckskins and Hessian boots, with several immense neck-cloths, that rose almost to his nose, with a red striped waistcoat and an apple green coat with steel buttons almost as large as crown pieces, (it was the morning costume of a dandy or blood of those days)..." [14, ch. 3]. Крім того, малюнок корелює з назвою розділу 'Rebecca Is in Presence of the Enemy', бо читачі відразу бачать перед собою «ворога» ("enemy"), яким Джозеф Седлі є для міс Шарп. Адже дівчина робить все можливе, щоб «ворог» капітулював перед її чарами.

Деякі малюнки-літери не лише визначають подальший зміст оповіді, але й є метафоричним його втіленням. Перед четвертим розділом дівчина сидить на дереві (що має форму англійської літери "P"), закинувши вудку у воду, а поряд пропливає доволі жирна рибина, яку вона, напевно, намагається впіймати. Скоріше це є Беккі, котра прагне спіймати на гачок Джозефа Седлі. Продовження «рибної» метафори бачимо у словах старшого містера Седлі до дружини: "That man is destined to be a prey to woman... But, mark my words, the first woman who fishes for him, hooks him" [14, ch. 4]. Назва даного розділу "The Green Silk Purse" також є символіко-метафоричною. Після того як певні обставини "...left Mr. Joseph Sedley tete-a-tete with Rebecca, at the drawing-room table, where the latter was occupied in knitting a green silk purse" [14, ch. 4], «зелений шовковий гаманець» стає посередником між персонажами, тобто перетворюється на «вудку», на яку міс Шарп намагалася впіймати Джозефа.

В. М. Теккерей використовує малюнки-літери, які представляють персонажів і визначають настрої оповіді. Наприклад, на початку дев'ятого розділу зображений сер Піт Кролі, котрий, сидячи на літері "S", куриє люльку. Окуляри персонажа впали, він не дивиться на світ, а повністю заглиблений в себе. Перше речення розділу – "Sir Pitt Crawley was a philosopher with a taste for what is called low life" [14, ch. 9] – повністю співвідноситься з філософським настроєм персонажа. Крім того, даний малюнок взаємодіє з назвою розділу "Family Portraits", оскільки представляє одного з героїв.

Отже, аналіз малюнків, у яких закодовані перші літери, виявляє, що В. М. Теккерей дотримувався певних ілюстративних канонів першої половини XIX ст., зокрема карикатурного стилю, який «пропонує читачеві додатковий голос, роблячи цей голос так само важливим, як і текст» [13, р. 60].

Внутрішньотекстові ілюстрації утворюють «діалог» з вербальним текстом

роману. Дослідники здебільшого звертають увагу на зображення оповідача між дев'ятим та десятим розділами. Ми погоджуємося з тим, що «обличчя меланхолійного блазня під маскою – це сам Теккерей» [13, р. 61]. Ця ілюстрація підсилює образ оповідача, адже читачі не лише відчують, але й бачать наратора історії, що "... brilliantly illuminated with the Author's own candles" [14, р. 7].

Більшість ілюстрацій «Ярмарку марноти» є життєвими сценами, розміщеними на повну сторінку та озаглавленими автором. Такі малюнки переважно відбивають зміст окремих епізодів та допомагають глибше зрозуміти певний факт або подію з життя персонажів. Наявність таких ілюстрацій на сторінках книги можна пояснити впливом живопису на творчість письменника. Так, розмірковуючи про взаємодію двох видів мистецтва у творчості В. М. Теккерей, М. П. Алексєєв вказує на «одноплановість його романів,... які легко подрібнюються на окремі частини, що мають у центрі жанрові сцени і деталізовані портрети, відсутність динаміки» [1, с. 22].

Аналіз жанрових ілюстрацій переконує в тому, що зображувальний елемент не лише інформує, як вербальний, але й через асоціації розширює змістовий план оповіді. Візуальне зображення «додає» те, що не висловлено словами. Так, перегляд усіх малюнків утворює своєрідне «слайд-шоу» роману. На однокольорових ілюстраціях-гравюрах помітні силуети різноманітних персонажів. Це цілком співвідноситься з намірами письменника показати панораму англійського суспільства XIX ст.

Відомо, що роман «Ярмарок марноти» в 1848 р. вийшов у двох томах, а на обкладинці був зображений чоловік, котрий дивиться у дзеркало. Дж. Л. Фішер вважає, що «теккереевський блазень дивиться у власне відображення, бо навколишній світ, представлений персонажами та історією, відображений та освітлений «лампою» авторського «я» [13, р. 67–68]. Безумовно, присутність дзеркала на обкладинці книги сприяє діалогу із західноєвропейською літературою XIX ст., для якої образ дзеркала є визначальним [4, с. 458]. У 1830 р. Стендаль писав: «Роман – це дзеркало, з яким ідеш по великій дорозі. То воно відбиває блакить неба, то брудні калюжі та вибоїни» [9, розд. 19]. Отже, ілюстрація спонукає читачів сприймати «Ярмарок марноти» як дзеркало, в якому вони побачать англійське суспільство XIX ст. та самих себе.

На нашу думку, намальований на обкладинці чоловік може сприйматися як образ читача, який, «віддзеркалюючись» у романі, стає одним з учасників подій. Образ читача акцентується у численних звертаннях автора: "Has the beloved reader, in his experience of society, never heard similar remarks by good-natured female friends..." [14, ch. 12], "Ah, my beloved readers and brethren, do not envy poor Becky prematurely – glory like this is said to be fugitive" [14, ch. 51] тощо. Зображення дзеркала співвідноситься зі словами В. М. Теккерей: "The world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face. Frown at it, and it will in turn look sourly upon you; laugh at it and with it, and it is a jolly kind companion; and so let all young persons take their choice." [14, ch. 2].

Твердження «світ – це дзеркало» актуалізується за допомогою інших малюнків, у яких присутнім є дзеркало. Так, красень Джордж Осборн милується своїм відображенням (розд. 13), велике дзеркало зображено на ілюстрації "Venus preparing the armour of Mars" (розд. 30), на якому місіс О'Дауд складає чоловікові речі перед Ватерлоо, та на малюнку, де Родон повідомляє Ребекку про смерть свого батька (розд. 40). На нашу думку, дзеркала на ілюстраціях В. М. Теккерей намагаються на те, що дані життєві сцени відображають домінуючі риси характеру зображених персонажів. Так, про місіс О'Дауд оповідач говорить "And who is there will deny that this worthy lady's preparations betokened affection as much as the fits of tears and hysterics by which more sensitive females exhibited their love..." [14, ch. 30].

А Беккі, дізнавшись про смерть сера Піта, виявила неймовірну радість: “She took up the black-edged missive, and having read it, she jumped up from the chair, crying ‘Hurray!’ and waving the note round her head” [14, ch. 40].

Крім листа, в якому йдеться про смерть сера Піта, на різних ілюстраціях зображено ще низку листів, адже у романі багато малюнків пародіюють джерела інформації оповідача: листи, плітки, свідків [13, р. 68]. Теккерей-художник намалював такі життєві сцени: Емілія отримує лист Джоза (розд. 6), Джордж запалює сигару листом своєї коханої (“Lieutenant Osborn and his ardent love letter”, розд. 13), міс Бріс розглядає записку Беккі, в якій дівчина зізнається в таємному шлюбі (“The Note on the Pincushion”, розд. 16), Добін читає лист Емілії, в якому вона вітає його із заручинами з міс О’Дауд (розд. 43) тощо. Ці ілюстрації підсилюють роль листів, записок у романі та сприяють утворенню перекликання з епістолярною літературою минулих епох. Емілія Седлі писала листи частіше за інших персонажів, як говорить оповідач: “...Miss Amelia’s letters were addressed... Such a number of notes followed Lieutenant Osborne about the country” [14, ch. 13]. Тому не дивно, що на малюнках переважають її записки. Це допомагає розкрити її образ: у канві твору автор навіть співвідносить поняття «героїня» із вмінням писати листи та говорить про міс Седлі: “She wasn’t a heroine. Her letters were full of repetition” [14, ch. 12].

Свого потенційного реципієнта В. М. Теккерей зображує не лише на обкладинці з дзеркалом. Серед ілюстрацій до першого розділу ми знаходимо джентльмена, котрий читає книгу, сидячи на кріслі та поклавши ноги на стілець. Це і є читач, якого автор називає Джонс (“Jones”): “All which details, I have no doubt, Jones, who reads this book at his Club, will pronounce to be excessively foolish, trivial, twaddling, and ultra-sentimental. Yes; I can see Jones at this minute...” [14, ch. 1]. Мотив читання роману акцентований в ілюстраціях, на яких зображені персонажі з книгами: наприклад, хлопчик Добін схилився над казками «Тисяча й одна ніч», усамітнившись на лоні природи (розд. 12), містер Баулс гортає сторінки книги “The Frying Pan and the Fire” (розд. 34) тощо. А на малюнку “The Ribbons discovered in the fact” (розд. 39) силуети місіс Б’ют Кроулі і міс Горакс зображені на фоні шафи з книгами, завдяки чому відбувається закріплення ролі книг у житті персонажів роману.

Окрім книг, на задньому плані деяких ілюстрацій до роману зображені картини: два жіночих портрети «стають свідками» драматичної сцени освідчення сера Піта Ребеці (розд. 14), портрет чоловіка «слухає розмову» преподобного Біні з Емілією та Джорджі (розд. 38) тощо. На малюнку “An Elephant for Sale” (розд. 17) портрет джентльмена на слоні є центральною фігурою: його пропонують натовпу на розпродажі речей збанкрутілої родини Седлі. Наявність цих картин натякає на взаємовплив образотворчого мистецтва та літератури у творчості письменника. На ілюстрації до розділу 62 В. М. Теккерей зображує Добіна, котрий спостерігає, як малює ескізи Емілія, яку автор називає “the good-natured little artist” [14, ch. 62]. Отже, Емілія суміщає в собі ролі письменника – автора листів – і художника, як і В. М. Теккерей.

Авторське тяжіння до синтезу мистецтв у романі «Ярмарок марноти» підкреслене також ілюстраціями, на яких персонажі співають та грають на музичних інструментах, наприклад Джордж та Емілія (розд. 4), місіс Б’ют Кроулі (розд. 11), міс Шварц (розд. 21), міс Горакс (розд. 39). До цього автор додає ще й театральні образи. На одному з малюнків показані Джордж і Тод у партері театру (розд. 56), завдяки чому підкреслюється мотив «подвійної театральності» роману. Так, діючі особи вистави «Ярмарок марноти», які “...visited all the principal theatres of the metropolis; knew the names of all the actors from Drury Lane to Sadler’ Wells...” [14, ch. 56], є одночасно глядачами інших видовищ.

На кінцевій ілюстрації роману зображені двоє дівчат, котрі збирають ляльки у скриньку, тобто виконують наказ оповідача: "...come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out" [14, розд. 67]. Отже, відбувається ствердження представленої ще у передмові «Перед завісою» метафори ляльки. Однак ляльки-персонажі можуть ще й бути лялькарями, як Беккі Шарп, котра на ілюстрації до другого розділу керує ляльками, що копіюють міс Пінкертон та міс Джемайму. У такий спосіб Теккерей натякає на відносність та мінливість людського буття.

Малюнки до роману «Ярмарок марноти» не лише підсилюють головні авторські ідеї, але й допомагають читачеві зорієнтуватися відносно персонажів. На нашу думку, Дж. Л. Фішер справедливо зазначає, що подвійність В. М. Теккерей відносно Ребекки частково зникає для читачів ілюстрованого роману, бо вона зображена з хитрим поглядом, різкими рисами, як на малюнку "Mr. Joseph Entangled" (розд. 4). Постійність такого виразу є «незалежною частиною інформації для читачів, щоб вони не піддавалися імпульсам співчувати Беккі або приймати авторські виправдання щодо її поведінки [13, р. 64–65].

Крім того, ілюстрації «надають візуальну перспективу персонажа і без слів створюють розуміння емоційного стану оповіді» [13, р. 62]. Малюнки на початку роману допомагають читачеві проникнутися співчуттям до Емілії Седлі. Так, пихаті обличчя обох міс Осборн та міс Вірт, до яких Емі пішла з візитом (розд. 12), свідчать про те, як несолодко було дівчині під час даної зустрічі. У той же час текст роману лише натякає на зухвалу поведінку співрозмовниць Емілії: "How was she to bare that timid little heart for the inspection of those young ladies with their bold black eyes?" [14, ch. 12].

Отже, всі ілюстрації утворюють систему зображень оповідного та алегоричного характеру в єдності з вербальним простором твору. Малюнки переконливо представляють окремі епізоди і передають авторську точку зору на події. Саме для пояснення змісту тексту на ілюстраціях присутні допоміжні знаково-символічні предмети.

Таким чином, особливостями візуалізації роману «Ярмарок марноти» можуть бути такі: 1) авторські малюнки сприяють розумінню тексту; 2) вони надають додаткову інформацію у символіко-метафоричній формі; 3) ілюстрації допомагають читачеві зорієнтуватися в ідеях письменника, зокрема в емоційній атмосфері оповіді. Основна функція авторських малюнків – візуальне втілення тексту, що символічно та метафорично розкриває зміст книги – відповідає традиціям вікторіанської літератури.

Перспективи подальшого дослідження ми вбачаємо у вивченні малюнків В. М. Теккерей до інших творів та у визначенні його авторських візуальних стандартів у співвідношенні з менталітетом епохи. Порівняльний аналіз ілюстрацій до романів В. М. Теккерей та Ч. Діккенса сприятиме глибшому проникненню у «природу» принципів візуалізації вікторіанської літератури.

Бібліографічні посилання

1. Алексеев М. П. Теккерей-рисовальщик / М. П. Алексеев // Из истории английской литературы. – М. : Худож. лит., 1960. – С. 419–452.
2. Барт Р. Риторика образа / Р. Барт // Избр. работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 287–318.
3. Борщ Е. В. Визуализация литературного текста во французской книжной гравюре рококо / Е. В. Борщ // Изв. Урал. гос. ун-та. Гуманитарные науки. – 2009. – № 3 (65). – С. 35–44.
4. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / Ольга Вайнштейн. – М. : Новое лит. обозрение, 2005. – 640 с.

5. Жирмунський В. М. К вопросу о «формальном» методе / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л. : Наука, 1977. – С. 94–105.
6. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство–СПБ, 1996. – С. 18–131.
7. Петренко Т. Ф. Способы визуализации в современной новелле [Электронный ресурс] / Т. Ф. Петренко, М. Б. Слепакова. – Режим доступа: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/IV/uch_2008_IV_00030.pdf.
8. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема : дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Т. Ф. Семьян. – Челябинск, 2006. – 389 с.
9. Стендаль Ф. Красное и Черное : роман [Электронный ресурс] / Ф. Стендаль. – М. : Правда, 1978. – Режим доступа: <http://bookz.ru>.
10. Суховой Д. А. Графика современной русской поэзии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Д. А. Суховой. – СПб., 2008. – 271 с.
11. Темиракаева Н. Ю. Визуальный облик современного французского художественного текста. Гендерный аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / Н. Ю. Темиракаева. – Воронеж, 2009. – 24 с.
12. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка : статьи / Ю. Н. Тынянов. – М. : Сов. писатель, 1965. – 303 с.
13. Fisher Judith L. Image versus Text in the Illustrated Novels of William Makepeace Thackeray / Judith L. Fisher // Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination / ed. Christ, Carol T. and John O. Jordan. – Berkeley : University of California Press, 1995. – P. 60–85
14. Thackeray W. M. Vanity Fair. A Novel without a Hero : novel / William Thackeray. – L. : Penguin books. – 672 p. – (Penguin Popular Classics).

Надійшла до редколегії 15.03.2012 р.

УДК 821.11-31.09

Е. И. Авраменко

Криворожський державний педагогічний університет

**«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» Э. БРОНТЕ:
МЕТАФИЗИКА ЛЮБВИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТ.**

Досліджується органічний синтез соціокультурного та соціально-історичного підґрунтя роману з авторською «метафізикою кохання», що актуалізує метафізичну концептуальність «Грозового Перевалу».

Ключові слова: метафізика кохання, концептуальна метафізичність, роман про кохання, двоєдиний образ, йоркширське рабовласництво, аболіціонізм, соціокультурний контекст, соціальний роман.

Исследуется органический синтез социокультурной и социально-исторической подоплеки романа с авторской «метафизикой любви», воплотившей метафизическую концептуальность «Грозового Перевала».

Ключевые слова: метафизика любви, концептуальная метафизичность, роман о любви, двуединый образ, йоркширское рабовладение, аболіціонізм, соціокультурний контекст, соціальний роман.

The synthesis of historical and sociocultural background of the novel with the author's "metaphysics of love" as an embodiment of "Wuthering Heights" metaphysical conceptuality is dwelled upon.

Key words: metaphysics of love, conceptual metaphysics, romance novel, twofold (dual) image, Yorkshire slavery, abolitionism, socio-cultural context, social novel.

Единственный роман Э. Бронте, воспринятый современниками писательницы с недоумением и возмущением как произведение дикое и малоприличное, через полтора столетия после выхода в свет был признан на родине писательницы лучшим текстом о любви среди всех, когда-либо написанных на европейских языках [17]. Тематика и проблематика любви, которая сильнее смерти, действительно находится в центре внимания автора и читателя и остается привлекательной для исследователей¹ этого загадочного текста уже около ста тридцати лет – с того времени, когда Ч. Суинберн определил страсть героев «Грозового Перевала» как «не физическую, но мистическую» (“not physical, but mystical”), таким образом заложив основы представления об Эмили Бронте как о художнике-романтике [14, р. 269–270] и дав импульс тем современным исследователям, которые трактуют изображенную в «Грозовом Перевале» страсть как явление метафизическое [7; 16; 17]. При этом, однако, не выясненным окончательно остается вопрос о характере взаимодействия мистической атмосферы «чистой любви» (pure love. – A. Ch. Swinburne) двух главных героев и того социокультурного контекста, который эту любовь породил – и превратил в нечто «порочное и отталкивающее». Современный исследователь полагает, что автор «Грозового Перевала» изображает любовь как нездоровое и неразумное чувство, отравленное алчностью (“affected by greed”), причем алчностью достаточно мощной для того, чтобы искоренить и победить даже самое могущественное чувство любви, на которое способен человек: «Грозовой Перевал» – история любви «в ее самой порочной и отталкивающей форме»; «любовь Кэтрин к деньгам и к Хитклифу делает ее жизнь жалкой; в конце концов она должна решить, за которую из этих двух любовей она должна выйти замуж. Любовь Кэтрин к Хитклифу очевидна на протяжении всего романа <...>. Тем не менее страсть Кэтрин к деньгам так же сильна, как и ее любовь к Хитклифу; мы видим это, когда она делает свой выбор между Хитклифом и Эдгаром в пользу Эдгара единственно потому, что Эдгар очень богат» [16].

Это столь же верно, как верно и замечание исследователя о том, что Бронте использует в романе тему любви для отображения хрупкости этого чувства способом, который до нее никто никогда не использовал: она «внимательно и нежно прописывает тончайшие характеристики любви, чтобы создать чудовищное уродство» (“to create a monstrous atrocity”) – «и показать, что в жизни не всегда все бывает так, как люди привыкли себе это представлять»: любовь, порожденная Кэтрин и Хитклифом, преобразуется в «нечто порочное и отвратительное» (“a vicious and repulsive thing”). «Грозовой Перевал» рассказывает историю любви, которую не найдешь в волшебных сказках; это, скорее, история любви, которую могут испытать даже те, кто принадлежит к высшему обществу, защищенному стенами богатства» [16].

При этом, однако, стоит уточнить, что Кэтрин выбирает не просто деньги, но *статус* – position of a Lady, a Mistress – статус владетельной дамы; а Хитклиф, по ее замыслу – полудетскому, но и полубарскому – будет при ней, и она поможет ему “to rise and place him out of my brother’s power”² [6, р. 81]. Очевидно, что в со-

¹ Литературоведы обнаруживают полиморфность художественной актуализации любовной темы в «Грозовом Перевале»: она представлена не только великой страстью Хитклифа и Кэтрин, но и вяловатой сентиментальной влюбленностью одного из двух рассказчиков романа – Локвуда, неразлучным супружеством Хиндли и Фрэнсис, терпеливо-снисходительной привязанностью Эдгара, романтически-безумной одержимостью Изабеллы, детской влюбленностью Кэти и Линтона и флиртующе-эротическим влечением (“flirtatious sexual attraction”) Кэти и Гэртона. Тем не менее именно страсть Хитклифа и Кэтрин сделала этот роман одной из величайших историй о любви не только в английской литературе, но и во всех литературах Европы [16].

² “It would degrade me to marry Heathcliff now”, – замечает она после того, как ее брат непросто унизил Хитклифа в ее глазах: “If the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn’t have thought of it” [6, р. 80] (здесь и далее курсив мой. – Е. А.).

циальному плану Кетрін мислить Хитклифа як нижестоящого і зависящого від неї чоловіка, плануючи стати його благодетельною покровительницею: она буде його (доброю) госпожею – замість злого брата Хіндли. Іменно цей замысел чотирнадцятилітньої коханої Хитклифа вимушує його втекти з Грозового Перевала – з тим, щоб повернутися в цю садибу вже забезпеченим дорослим чоловіком, націленим на подальше накоплення матеріальних цінностей, причому виключно за рахунок руйнування і знищення ворогів свого залежного і нищого отрочества – за рахунок Хіндли Еришо і Едгара Лінтона.

По-видимому, тут слід говорити про важливість соціального аспекту любовної проблематики цього *romanse novel* – про соціально-історичному і соціокультурному контексті твору, честь відкриття якого належить британському марксистському літературознавцю, висунувшому на перший план історичність роману Е. Бронте, його місний колорит [4; 8; 9]; як зауважив в своє час А. Кеттл, «бунт Хитклифа носить не абстрактний, а цілком визначений, конкретний характер» [4, с. 178]. Суть цієї конкретики в марксистських дослідженнях, однак, лише намечена і потребує подальшого прояснення і деталізації.

Новим етапом у розробці питання про сутність соціальної проблематики «Грозового Перевала» на рубежі 1980-90-х рр. стали роботи К. Хейвуда [10; 11], в яких англійський літературознавець і краєзнавець доводить існування цілком конкретної зв'язки вигаданого, часами фантастичного світу роману, пронизаного метафізичною («готическою») образністю і мотивом трансцендентності буття, з цілком конкретними фактами місцевої історії³ йоркширської глибини – малої батьківщини як самої романистки, так і героїв її твору. Ці факти свідчать про широку поширеність в Йоркширі, починаючи з епохи ранніх Тюдорів (а до часу створення роману – вже і незаконною, завдяки парламентським актам 1807 і 1832 рр.), практиці рабовладання і работорговлі, яка мала місце в повсякденному житті і родинному бізнесі старих почесних родин цього графства, зокрема тих, що жили неподалік від єпархії Хаворт, очолюваної преподобним Патріком Бронте [11, с. 189]. К. Хейвуд доводить наявність своєрідних «шифрованих ключів» в художній тканині твору, свідчать про існування ще одного – аболиціоністського – плану твору [11, с. 192] і тим самим вказують на зв'язок проблематики роману Бронте з конкретною, сучасною для романистки, соціально-економічною проблемою її батьківщини.

Поэтому представляется актуальним розгляд питання специфіки органічного синтезу соціокультурної і соціально-історичної підоплека художньої проблематики роману з авторською «метафізикою» любові (термін ван Гента), яка виявилася довгою життям⁴, в єдиній перцептивній цілості шедевра Е. Бронте. В бронтевській «*metaphysics of love*» втілена і метафізическа концептуальність «Грозового Перевала», під якою ми розуміємо дискурс об істині і принципах любові, виходячи з того, що під метафізикою слід за позднеантичними коментаторами Аристотеля розуміється філософська наука об істині і принципах буття [3, с. 59].

Суть цього дискурсу втілена в страстному монолозі Кетрін, пояс-

³ Історія, позначена в романі архітектурною деталлю місцевого пейзажу – датою побудови Грозового Перевала «1500», висеченою на фронтоні будівлі поряд з іменем його першого власника і заснователя династії Гертона Еришо.

⁴ Довгою життям в буквальному сенсі слова – бо Кетрін на протязі двадцяти років після своєї смерті нагадує про себе жителям Грозового Перевала і його околиць, являючись їм у вигляді прозорої маленької дівчинки, втраченої в верескових пустощах неподалік від свого батьківського дому.

няющей няне Нелли природу своего чувства к Хитклифу: «...конечно, и у тебя, и у каждого есть ощущение, что наше «я» существует – или должно существовать – не только в нас самих, но также и где-то вне нас. Какая польза была бы создавать меня, если бы я вся целиком находилась бы только здесь? Моими великими печальми и бедами были печали и беды Хитклифа: я их все наблюдала, все переживала с самого начала: самая большая дума в моей жизни – это он. Если все остальное исчезнет, а он останется – я еще не исчезну из бытия; если же все останется, а он будет уничтожен, вселенная станет для меня пугающе чужой – я уже не буду больше частью ее. Моя любовь к Линтону – как листва в лесу: время изменит ее, я хорошо это знаю, как зима меняет деревья. Моя любовь к Хитклифу похожа на вечные каменные пласты в недрах земли: источник, который дает немного очевидного наслаждения, но необходимый. Нелли, я и есть Хитклиф! Он всегда, всегда в моем сознании – не как радость, и не больше, чем я сама всегда являюсь радостью для себя, а как моя собственная суть» [6, р. 81] (курсив автора; здесь и далее перевод мой. – Е. А.).

Кто же такой Хитклиф? По мнению Д. ван Гент, именно он представляет собой воплощение того демонического начала⁵, которое является квинтэссенцией концептуальной метафизичности романа, ключевой для актуализации центральной в «Грозовом Перевале» темы любви, оказавшейся сильнее смерти. Выполненный исследовательницей анализ образа Хитклифа показал, что «Грозовой Перевал» содержит «метафизическое исследование двойственности бытия» – в частности, «родственной дуалистичности души», которая является основой «метафизики любви» Хитклифа и Кэтрин [7, р. 170]. При этом важно учесть, что образ Хитклифа связан не только с двумя поколениями влюбленных – старшей парой (Кэтрин – Хитклиф) и младшей (Кэти – Гэртон) – но также и с двумя вполне конкретными ипостасями британского социума: «домашней» (“domestic”), расположенной в метрополии на удаленных от побережья вересковых пустошах Йоркшира, и имперской, колониальной, находящейся на далеких островах Ямайки, с которых «домой» регулярно доставлялись ром, сахар и деньги, обеспечивавшие безбедное существование большей части дворянских семейств Йоркшира [12]. Иногда доставлялись и смуглые креолы – потомки темнокожих ямайских рабынь и их хозяев – белых британских плантаторов⁶. Одним из таких креолов, исходя из детально обоснованной аргументации К. Хейвуда, был и центральный персонаж «Грозового Перевала» Хитклиф⁷.

Согласно Д. ван Гент, образ Хитклифа воплощает имманентный художественной онтологии Э. Бронте концепт демонического, который, на наш взгляд, является ядром метафизической концептуальности «Грозового Перевала». Сущность этого концепта, по ван Гент, трудноопределима – главным образом «в силу нашей склонности всегда наделять «демоническое» неким *этическим* статусом – то есть соотносить его с некоей этической иерархией». Исследовательница полагает, что образ Хитклифа является «архетипической фигурой, истоки которой теряются в глубинах древнего – мифологического – мироощущения: эта фигура суть образное признание существования той части природы, которая является «иной»

⁵ Вместе с образом его возлюбленной Кэтрин, с которой они оба со времени их детства образуют представленный читателю в структуре романа двуединный образ “two-children figure” [7, р. 155–162] – неразлучной и неразделимой в изображенной автором реальности пары – смуглого мальчика и светловолосой девочки, искренне и навечно преданных друг другу.

⁶ К. Хейвуд приводит местное предание о темнолицем парне, который разорил свою приемную семью – богатую, владеющую доходами с плантаций и весьма уважаемую в Йоркшире [11, р. 191].

⁷ Детальнее об образе Хитклифа в социокультурном контексте Йоркшира см. мои статьи [1, с. 177–181; 2, с. 73–79].

(“other”), нежели душа человека – то есть принадлежит к элементарному миру первобытных существ и животных»; этот персонаж воплощает ту часть человеческой души, которая является «иной», нежели ее «сознательная часть» (“conscious part”) [7, р. 162–163]. Однако, начиная с возрождения Мартином Лютером этого архетипа для современной (протестантской. – Е. А.) мифологии, этот архетип склонен утрачивать свою связь с элементарной «инаковостью» (“otherness”) внешнего мира, а также имеет тенденцию к самоидентификации с темной стороной человеческой души. Образ Хитклифа в качестве образа функционирования души является этически релевантным, поскольку все, что делает душа – даже неосознанно (по неведению, как в случае с Эдипом), – предполагает этическое суждение, в то время как первоэлементы мироздания и мир животных такого суждения не предполагают. Пуританство увековечило эту фигуру в воображении своих адептов», отмечает Д. ван Гент; «Дж. Мильтон наделил ее наивысшим эстетическим величием и красотой (splendour) в образе ангела, бросившего вызов Богу, – в образе, сквозь который все еще просвечивает божественная красота. С. Ричардсон для влюбленного (в аристократию. – Е. А.) среднего класса воплотил этот образ в характере Ловласа, и с тех пор эта фигура была этически релевантна благодаря концептам «греха» и «вины» [7, р. 163]. По мнению исследовательницы, у Э. Бронте фигура Хитклифа наделена амбивалентностью, которой средневековый дьявол был лишен.

С точки зрения Д. ван Гент, Хитклиф – «не вполне человек: он является частью элементарного мира – чем-то вроде элемента мироздания или представителя животного мира» [7, р. 164]. Возможно, полутуземное происхождение этого персонажа, логически вытекающее из исследований К. Хейвуда, может хотя бы отчасти дополнить и уточнить такое видение его «инаковости» (“otherness”)⁸.

Демонический архетип в романе Бронте, по мнению ван Гент, «глубинно и пугающе аутентичен именно в силу его амбивалентности: он является оплодотворяющей энергией (и к тому же энергией чрезвычайно привлекательной)» – и в то же время «пугающе-деструктивной для цивилизованного институционализма»; именно благодаря этой своей амбивалентности он, будучи «врагом» (с этической точки зрения), так легко обретает статус и красоту героя, как это происходит с образом Сатаны в «Потерянном рае» Мильтона» [7, р. 163].

Внимание исследовательницы к определенным фазам истории демонического архетипа обусловлено необходимостью показать, что «этот архетип в современной мифологии имеет постоянный статус родства с этической мыслью <...>. Исключением является Хитклиф: он не более этически релевантен, нежели наводнение, землетрясение или шторм», – считает литературовед [7, р. 164]. Рассматривая этот образ, важно учесть то обстоятельство, что Хитклиф, будучи, по-видимому, внебрачным сыном белого плантатора Эрншо, генетически принадлежит к «цивилизации» лишь отчасти. Другая его часть – энергия его души – таинственная и отчужденная “soul energy of mysterious and alien kind” – принадлежит к *иному* миру, и этот иной мир – “the other” world, “the outside” world – это

⁸ О туземном происхождении Хитклифа нет речи в работе Д. ван Гент, писавшейся на пике расцвета мифокритики задолго до краеведческих исследований Хейвуда 1980–90-х гг., которые по сути являются своеобразными постколониальными исследованиями «Грозового Перевала». Впрочем, работу ван Гент тоже можно считать своеобразной post-colonial study «Грозового Перевала» (несмотря на то, что во время ее создания постколониальный литературоведческий дискурс как научное направление еще не существовал) – ведь термины “the other”, “otherness”, ключевые для исследования ван Гент, корреспондируют с постколониалистским “alterity”, практически совпадая с ним в значении и употреблении, а сама концепция ее работы, по сути, приводит к выводам, близким выводам К. Хейвуда, проясняя метафизический подтекст романа Бронте и косвенно подтверждая справедливость наблюдений автора «аболиционистской версии» «Грозового Перевала».

еще и мир неизвестных рядовому цивилизованному британцу, но уже колонизованных и плотно эксплуатируемых им далеких экзотических стран “overseas” – за морями, из которых «самой близкой» к Хаворту была, вне всякого сомнения, Ямайка⁹.

Представляется, что о «Грозовом Перевале» можно говорить как о своеобразном художественном образце ранних post-colonial studies¹⁰, а также как о новаторском продолжении традиции женской аболиционистской прозы 1790–1820-х гг.¹¹. «Постколониальными студиями» мы называем этот роман потому, что в нем исследуются социальные и психологические явления, имевшие место в цивилизованном мире после зверств цивилизованных европейцев в колониях. В романе изображаются «генетические» последствия этих зверств и то, как они проявляют себя в мире “of supernatural energies of a mysterious and alien kind” – прежде всего в мире человеческого подсознания; представляется поэтому, что сущность авторского посыла, заключенного в «Грозовом Перевале», состоит в том, что «каждая осознающая себя человеческая душа, склонная к самосохранению» посредством «собственных цивилизационных усилий» (Д. ван Гент), должна к этим явлениям отнестись внимательно – учитывая их «чрезвычайную плодovitость и чрезвычайный деструктивный потенциал», изображенный Э. Бронте и отмеченный Д. ван Гент. Это к нам, *вынужденным* сегодня быть политкорректными белыми европейцами XXI столетия, обращен (в том числе) меседж автора «Грозового Перевала» [7, p. 165].

Возвращаясь к истории любви Кэтрин и Хитклифа, следует сказать о том, как последствия «цивилизационных» усилий семьи Эрншо на ямайских плантациях проявились в мире подсознания главной героини романа. «Алчность» Кэтрин, ее жажда власти, ее верховенство в детских играх с Хитклифом и стремление быть владетельной госпожой в отрочестве метафорически «предсказаны» уже в экспозиции романа выразительной деталью частной ситуации: пятилетняя Кэтрин просит отца привезти ей в подарок маленький хлыстик¹²; отец его нечаянно теряет, сосредоточившись на доставке домой грязного, умирающего с голоду «найденныша» Хитклифа.

Образ Кэтрин заслуживает не менее глубокого «расшифровывающего» анализа, нежели образ ее возлюбленного. В характере юной госпожи – White Mistress of a Royal Slave¹³ – «просвечивает» как социально-историческая, так и историко-литературная подоплека этого уникального аболиционистского произведения: отношения Хитклифа и Кэтрин с детства были построены на безусловном и радостном подчинении (рыцарственном служении!) Хитклифа своей повелительнице. Специфику образа Кэтрин стоит рассматривать также и в контексте женского романного творчества начала XIX в. – в частности, романа Mrs. Hoffland “The Barbadoes Girl” (1819), в свою очередь связанного с аболиционистским дискурсом эпохи и с традицией “governess novel” – его жанровой разновидности, посвященной преимущественно проблемам семейного воспитания девочек и девушек из

⁹ Важно отметить, что в самом тексте Э. Бронте Ямайка ни разу не названа – в отличие от романа ее сестры Шарлотты «Джен Эйр», где ямайские плантации играют важную роль в жизни многих персонажей и даже в создании финального материального благополучия главной героини.

¹⁰ Который, в частности, является ответом – пусть частичным – на сакраментальный вопрос Э. Саида: “What is the relationship between European novel and European imperialism?” [15].

¹¹ Неоднозначная и креативная связь «Грозового Перевала» с традицией abolitionist female writings конца XVIII – первой четверти XIX ст. является чрезвычайно интересным предметом отдельного исследования и в силу ограниченного объема статьи здесь рассматриваться не будет.

¹² Ср. феминистскую трактовку этой «фаллической» (с точки зрения канадского литературоведа) детали в книге М. Берг [5, p. 74–88].

¹³ О переключке концептуальной образности «Грозового Перевала» с образностью раннего аболиционистского романа Афры Бен “Oroonoko; or, the Royal Slave” см. мою статью [2, с. 76].

богатых семей, предпочитающей эти проблемы дидактическим проблемам обучения и образования.

Интересно, что в финале романа Э. Бронте тоже отдает предпочтение проблемам семейного воспитания и образования, смягчающего нравы. Именно в воспитании и образовании романистка усматривает возможность счастливого завершения историй любви трех поколений Эрншо-Линтонов-Хитклифов: Кэти, дочь Кэтрин и Линтона, полюбившая Гэртон – приемного сына Хитклифа и законного сына его смертельного врага Хиндли Эрншо, терпеливо учит его читать, тем самым поднимая единственного наследника Грозового Перевала из мрака невежества и дикости в мир «цивилизованного институционализма» и одновременно – в мир викторианской поэзии «домашнего очага», осененной последовательным стремлением к “ameliorism” – смягчению и улучшению нравов, которое пропагандировалось в английской культуре еще в эссе Дж. Аддисона и Р. Стила, а позднее – начиная с конца XVIII в. – произведениями авторов аболиционистских female writings вплоть до эпохи Ч. Диккенса и его великих современников и современниц, внесших свой немалый вклад в дело, начатое великими английскими эссеистами и просветителями.

Так историей счастливо зарождающейся (за книгой, у домашнего очага) любви последнего из семьи Эрншо в романе завершается история этой семьи, начатая, как явствует из надписи на фронтоне Грозового Перевала, в 1500-м году человеком, носившим то же имя¹⁴; так оптимистично – в духе “progressivism’a” 1840-х гг. – завершается печальный социокультурный и историко-культурный дискурс Э. Бронте о великой силе человеческой любви и человеческой несправедливости.

Бібліографічні посилання

1. Авраменко Е. И. «Грозовой Перевал» Э. Бронте: художественная функция исторической ретроспективы в контексте йоркширского рабовладения / Е. И. Авраменко // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / відп. ред. Т. М. Потніцева. – Д. : Вид-во ДНУ, 2009. – Вип. XIII. – С. 177–181.
2. Авраменко О. І. «Грозовий Перевал» Е. Бронте: образ Хіткліфа в соціокультурному контексті 1840-х рр. / О. І. Авраменко // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / відп. ред. Т. М. Потніцева. – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. XV. – С. 73–79.
3. Кармин А. С. Философия / А. С. Кармин, Г. Г. Бернацкий. – СПб. : Питер, 2006. – С. 479–548.
4. Кеттл А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл. – М. : Прогресс, 1966. – С. 160–179.
5. Berg M. “Wuthering Heights”. The Writing in the Margin / Meggie Berg. – NY : Twaine Publishers, 1996.
6. Bronte E. Wuthering Heights / Emily Bronte. – Penguin Popular Classics, 1994.
7. Ghent D. van. On “Wuthering Heights” / Dorothy van Ghent // Dorothy van Ghent. The English Novel. Form and Function. – NY, 1961. – P. 153–170.
8. Eagleton T. “Wuthering Heights”. In Myths of Power: A Marxist Study of the Brontes / Terry Eagleton. – L. : Palgrave Macmillan, 2005. – P. 97–121.
9. Fox R. The Victorian Retreat / Ralph Fox // The Novel and the People. – M. : Foreign Languages Publishing House, 1954. – P. 99–109.
10. Heywood Ch. Yorkshire Background for “Wuthering Heights” / Christopher Heywood // The Modern Language Review. – 1993. – Oct. – Vol. 88, part 4. – P. 817–830.
11. Heywood Ch. Yorkshire Slavery in “Wuthering Heights” / Christopher Heywood // The Review of English Studies. – 1987. – N 3. 38, 150. – P. 184–198.
12. Negro Slavery; or, A View of Some of the More Prominent Features of That State of Society, as It Exists in United States of America and in the Colonies of the West Indies, Especially in Jamaica [Electronic resource]. – L., 1823. – Access mode: www.recoveredhistories.org.

¹⁴ «Гэртон Эрншо» – см. сноску 3 настоящей статьи.

13. *Stauffer R. M.* Joseph Conrad: His Romantic Realism / Ruth M. Stauffer. – Kessinger Publishing, 2006.
14. *Swinburne A. Ch.* Emily Brontë, Miscellanies. – Lnd., Chatto & Windus, 1886. – P. 269–270.
15. *Warrag Ibn.* Jane Austen and Slavery / Ibn Warrag // New English Review. – 2007. – July, Accessed 4 January 2010.
16. <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/>
17. <http://www.guardian.co.uk/uk/2007/aug/10/books.booksnews>.

Надійшла до редколегії 20.04.2012 р.

УДК [821. 161.1-2+821.133.1-4].09

Е. И. Романова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

СМЫСЛ ЛЮБВИ В «КАМЕННОМ ГОСТЕ» А. С. ПУШКИНА

«Кам'яний гість» аналізується як складова частина цілісного задуму «маленьких трагедій» О. С. Пушкіна, об'єднаного загальною екзистенціальною темою і лейтмотивними перекличками. Дон Гуан розглядається в контексті екзистенційних пошуків Пушкіна як «абсурдна людина».

Ключові слова: Пушкін, Камю, «Маленькі трагедії», «Кам'яний гість», філософське самогубство, абсурдна людина.

«Каменный гость» анализируется как составная часть целостного замысла «маленьких трагедий» А. С. Пушкина, объединенного общей экзистенциальной темой и лейтмотивными перекличками. Дон Гуан рассматривается в контексте экзистенциальных исканий Пушкина как «абсурдный человек».

Ключевые слова: Пушкин, Камю, «Маленькие трагедии», «Каменный гость», философское самоубийство, абсурдный человек.

“The Stone Guest” is analyzed as part of a holistic conception of A. S. Pushkin “small tragedies”, which is combined with the help of total existential theme and leitmotif roll-calls. Don Juan is considered in the context of the existential quest of Pushkin as “absurd man”.

Key words: Pushkin, Camus, “Small Tragedy”, “The Stone Guest”, a philosophical suicide, “absurd man”.

При явственно ощутимой целостности замысла «Маленьких трагедий» наиболее очевидно взаимосвязаны «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». Только в смысловом единстве с «Каменным гостем» становится понятной заявленная в названии «Моцарт и Сальери», но не реализованная в самой трагедии диалогичность.

В заметке «О Сальери» Пушкин напишет: «Завистник, который мог освидетельствовать Д.<он> Ж.<уана>, мог отравить его творца» [7, т. XI, с. 218] и трижды контекстуально свяжет две пьесы. Начиная играть, Моцарт предлагает схимнику, монаху от музыки – Сальери: «Представь себе... кого бы? / Ну, хоть меня – немного помоложе; / Влюбленного – не слишком, а слегка – / С красоткой, или с другом – хоть с тобой, / Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Внезапный мрак или что-нибудь такое...» [7, т. VII, с. 135], проговаривая сюжет своей оперы о Дон Жуане. К ней же отсылает пушкинского читателя и эпиграф к «Каменному гостю». Музыка Моцарта уравнивает способность любить и способность творить, и в уста одно-

го из слушателей пения Лауры поэт вкладывает афористичное: «Из наслажденный жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия» [7, т. VII, с. 147].

Вводя в цикл историю Дон Гуана, Пушкин расширяет предмет спора между Моцартом и Сальери. Сальери – герой-идеолог, он «обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на «поправку к мирозданию», не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в мироустройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого становится он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру [2, с. 87]. Для него Моцарт – симптом вселенской несправедливости. Гений Моцарта незаконен, он подрывает основы разумного мироустройства. Так же незаконна и музыка Моцарта, оправдывающая севильского озорника. Й. Херц заметит: «До Моцарта все пьесы о Дон Жуане были пьесами против Дон Жуана, после Моцарта все авторы приняли сторону заглавного героя» [9, с. 109]. Пушкинский Дон Гуан мифологизированно, предельно концентрированно воплотит моцартианский тип жизни и творчества.

Зависть Сальери онтологична. Он мучим чувством несовершенства мира и утоляет ностальгию по справедливости, отыскивая «универсум, перепоясанный разумными основаниями» [5, с. 291]. Незаконность гения Моцарта опровергает его вселенную, в которой математически точно уравновешены труд и воздаяние, грех и возмездие. Там, где Сальери мыслит, Моцарт отдается иррациональности живого чувства. Музыка, как и любовь, чуждаются рациональности, «экспрессия начинается там, где заканчивается мышление» [5, с. 291]. Холодная выверенная рассудочность Сальери, отравившего Моцарта, оказывается сродни ледяной бесстрастности каменной статуи, карающей живое беззаконное чувство Дон Гуана. Освистать Дон Жуана и отравить Моцарта – вот средство Сальери восстановить законный миропорядок. В пушкинской чеканной формулировке «освистать» и «отравить» становятся синонимами.

Кьеркегор услышит в музыке Моцарта гениальное сопряжение «непосредственно-эротического» с «музыкально-эротическим» [6, с. 15] и даст первый глубокий анализ моцартовской музыкальной трактовки образа великого соблазнителя. Анализируя кьеркегоровское отношение к самой знаменитой опере Моцарта, П. Боллон отмечает: «Дон Жуан в сущности не является человеком, личностью, а лишь воплощением мужской силы, «неутолимого вождения плоти», наиболее полным выражением «одержимости желанием жить». Здесь нет и речи о каком-то расчете, а уж тем более о самоанализе. Эта чистая, грубая стихийная сила, рожденная по ту сторону Добра и Зла, может быть передана лишь самым непосредственным и одновременно самым абстрактным из всех искусств, которое доносит до нашего сознания вещи и образы такими, какие они есть во всей их полноте и чистоте, не анализируя и не вынося суждений, – а именно музыкой. Только музыка, извечный объект которой – эротико-чувственная гениальность, способна естественно и совершенно воплотить ту бездумную силу, из которой строится и к которой сводится фигура Дон Жуана. Отсюда и совершенство шедевра Моцарта – в образе Дон Жуана опера как бы приобретает свою высшую сущность. Дон Жуан насквозь проникнут музыкой, он по своей сути «музыкален», музыка – это и есть Дон Жуан. Попытка выразить Дон Жуана посредством речи, орудия мысли, означает – желаем мы того или нет – риск неизбежно скатиться к рассуждениям о нравственности, а стало быть, пройти мимо самой сути великого распутника; лишь музыке дано отразить эту безудержную силу чувственности, которая только и есть Дон Жуан» [4, с. 126].

А. Камю, во многом ориентируясь на свое сценическое прочтение пушкинского Дон Гуана, развивает в своем «Эссе об абсурде» мысль Кьеркегора, рассма-

тривая Дон Жуана как человека абсурда, достигающего границ абсурдной свободы, ставящего своей целью исчерпание жизни: он торопится от одной женщины к другой не потому, что ему не хватает любви. «Смешно, – пишет А. Камю, – представлять его и фанатиком, стремящимся найти какую-то возвышенную полноту любви. Именно потому, что он любит женщин одинаково пылко, каждый раз всею душою, ему приходится повторяться, отдавая себя целиком» [5, с. 271]. Пушкин представляет своего Дон Гуана поэтом и музыкантом, тем самым подчеркивая его родство с Моцартом, ведь «чувствовать, любить, творить, осознавая, что и чувствование, и любовь, и творчество не имеют иной, кроме экзистенциальной, цели и не полагают в своей основе отыскание высшего смысла бытия – вот способ существования в хаосе абсурда» [5, с. 268].

Каждая из эпох выстраивает свою, иерархизированную модель смыслов и подчиняет им человеческое существование. Эпоха средневековья рассматривала человеческую сексуальность как один из самых страшных грехов, а чувственность приравнивала к безбожию. Пушкинский герой мало похож на традиционного Дон Жуана – убийцу, коварного и циничного соблазнителя, единственной и исчерпывающей целью которого является физическое обладание. Герой средневековой легенды соблазнял женщин и тем самым ввергал их в пучину греха, Дон Гуан же восхищенно открывает и ценит в каждой из своих возлюбленных неповторимую личность.

В скупых, лаконичных, но потому тем более значимых деталях Пушкин пунктирно намечает трагическую историю жизни, любви и смерти Инезы. Во всем ее облике – в печальном взоре, помертвевших губах, в тихом и слабом, как у больной, голосе, в глазах, полных боли и страдания, угадывается глубокая внутренняя трагедия несчастливого супружества. Антоньев монастырь, очевидно, был для героини тем местом, где она искала утешения у Бога. Но здесь она встретила и полюбила Дон Гуана.

Пушкин искусно выстраивает аллюзивные ассоциации, связывающие историю Инезы с сюжетом «Бедной Лизы». Имена Инеза и Лиза подчеркнута созвучны. «Бедная Инеза. Как я любил ее» [7, т. VII, с. 138], – вспоминает Дон Гуан. И в его словах чуть слышны интонации карамзинского Эраста, сокрушающегося о судьбе Бедной Лизы. Прочитываемая соотношенность истории Инезы с историей карамзинской героини реализуется в знаковом топосе места свиданий влюбленных: Лиза встречается с Эрастом близ развалин Си...нова монастыря, Инеза с Дон Гуаном – в роще близ монастыря Антоньева.

Бедная Лиза, утратив любовь Эраста, решает на самый страшный грех – самоубийство. Инеза нарушает супружеский долг, освященный церковью, и отдает свое сердце безбожнику, и для нее, испанки и католички, любовь к Дон Гуану – двойное преступление перед Богом.

Но ни героиня Карамзина, ни пушкинская героиня не в силах отказаться от любви. Краткая любовь Дон Гуана подарила Инезе пусть трагическое, но живое чувство. Смерть Инезы, очевидно, происходит уже после разлуки с Дон Гуаном. В строках монолога-некролога Дон Гуана слышны ноты раскаяния, но он лишь косвенно был причиной смерти героини: «Муж у нее был негодяй суровый. / Узнал я поздно... Бедная Инеза» [7, т. VII, с. 138]. Многозначительное многоточие недоговоренной фразы «Узнал я поздно...» и глагол «был» в отношении «сурового негодяя» позволяют предположить, что смерть Инезы не осталась неотомщенной.

В сцене любовного свидания с Лаурой угадывается развязка истории Инезы и ее мужа. Ситуации измены дублируется: придя к Лауре, Дон Гуан застаёт у нее Дон Карлоса и сам оказывается в пикантной ситуации «обманутого любовника». Казалось бы логичным, что именно соперничество в любви должно стать основа-

нием для конфликта, но Пушкин не связывает причины дуэли Дон Гуана и Дон Карлоса с любовной коллизией. Дон Гуан вовсе не ревнивец. Инициатором поединка становится Дон Карлос: он ненавидит «безбожника и мерзавца» Дон Гуана – виновника смерти своего родного брата. Причин метить у Дон Карлоса, кажется, нет: его брат был убит на честном поединке. В пушкинистике часто высказывается предположение, что братом, убитым на дуэли Дон Гуаном, был командор. (Ахматова [1], Благой [3] и др.), но если это так, то намеченная сюжетная линия выходит за рамки заложенного в пьесе конфликта, открывая перспективу неких иных, неразвернутых в пушкинском тексте смыслов. Любовная история Дон Гуана и Донны Анны никак не связана с дуэлью Дон Гуана и командора, но в ней ясны токи, восходящие к ситуации Инезы и ее сурового мужа. Логичнее предположить, что вызов Дон Карлоса был спровоцирован «недоотомщенностью» вины Дон Гуана. Когда муж Инезы был убит на дуэли, то долг мщения заставил его родственника Дон Карлоса вступить за поруганную коварным соблазнителем честь его жены. Таким образом, логичнее предположить, что братом Дон Карлоса, убитым на дуэли Дон Гуаном, был именно муж Инезы. Тогда первая любовная линия (Дон Гуан – Инеза – ее муж) последовательно развивается в конфликте Дон Гуан – Лаура – Дон Карлос и получает свое завершение в ситуации Дон Гуан – Донна Анна – Командор.

Образ Лауры из второй любовной коллизии, обозначенной Пушкиным в его «Каменном госте», становится ключом к пониманию характера главного героя. Как и Моцарту, Дон Гуану нет нужды в философствовании. И тот, и другой растворены в стихии музыкально-эротического переживания мира. Пушкин передаст право оправдать своего героя той, которую соблазнил и оставил Дон Гуан. «Мой верный друг, мой ветреный любовник» [7, т. VII, с. 149], – говорит о Дон Гуане Лаура, не случайно ставя на первое место не чувственную (любовник), а человеческую (друг) верность. Он научил ее восхищаться, чувствовать, жить и любить, не оглядываясь. Ей открывается тот же живой стихийный бесстрашный восторг переживания каждого мгновения жизни.

Как и Дон Гуан, прекрасная Лаура растворена в настоящем. Ее любовь мгновенна и преходяща. В пьесе Пушкина важное место занимает диалог Лауры с Дон Карлосом:

Дон Карлос
Счастливец!
Так ты его любила.
Лаура делает утвердительно знак.
Очень?
Лаура
Очень.
Дон Карлос
И любишь и теперь?
Лаура
В сию минуту?
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя [7, т. VII, с. 149].

В нем дан ключ к пониманию образа Дон Гуана. Дон Гуан «покидает женщину вовсе не потому, что больше ее не желает. ... Но он желает другую, а это не то же самое» [5, с. 272].

Лауре нет дела до будущего, ведь даже если не будет ни музыки, ни любви, то неизменным останется чувственное переживание красоты мира. Дон Карлос –

«угрюмый гость», предвещающий появление Каменного гостя в финале трагедии, грозит Лауре тем, что придет старость, и красота ее померкнет. Лаура же отвечает: *«Зачем / Об этом думать? что за разговор? / Иль у тебя всегда такие мысли? / Приди – открой балкон. Как небо тихо; / Недвижим тёплый воздух, ночь лимоном / И лавром пахнет, яркая луна / Блестит на синеве густой и тёмной – / И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..» / А далеко, на севере – в Париже – / Быть может, небо тучами покрыто, / Холодный дождь идёт и ветер дует. – / А нам какое дело?»* [7, т. VII, с. 148]. Здесь слышны интонации Дон Гуана: иррациональный восторг бытия, любовь, музыка если и не наполняют жизнь смыслом, то открывают саму возможность быть.

А. Камю замечает: «О любви обычно говорят, приукрашивая ее иллюзиями вечности» [5, с. 273]. Парадоксальность пушкинской версии Дон Жуана заключается в том, что главный герой не избежал очарования этой иллюзии. «Смешно, – говорит А. Камю, – представлять его (Дон Жуана) фанатиком, стремящимся найти какую-то возвышенную полноту любви» [5, с. 273]. Но именно эту полноту совершенной любви ищет пушкинский герой. Возможна ли любовь, не смиряющаяся с самой смертью, любовь, придающая абсолютный смысл личностному существованию, – эти неожиданные вопросы возникают у великого соблазителя. Почти сразу в пушкинском тексте возникает тема верности: Дон Гуана, только-только сострадательно помянувшего Бедную Инезу, утешает цинически-прагматичный Лепорелло: *«Что ж, вслед за ней другие были. /... / А живы будем, будут и другие»* [7, т. VII, с. 140]. Дон Гуана несколько не огорчает заведомая неверность Лауры: *«К ней прямо в дверь – а если кто-нибудь / Уж у нее – прошу в окно прыгнуть»* [7, т. VII, с. 141]. И сразу же после этого разговора Дон Гуан узнает о Донне Анне, каждый день, приезжающей на гробницу мужа – убитого им командора – *«за упокой души его молиться / И плакать»*. *«Что за странная вдова?»* [7, т. VII, с. 141], – с недоумением восклицает Дон Гуан. Он ищет объяснения: *«И не дурна?»* [7, т. VII, с. 141]. Но нет, Донна Анна – красавица, и она добровольно хоронит себя в безутешной скорби по мужу. Дон Гуан заинтригован, а «узенькая пятка» под черным вдовьим покрывалом будит его чувственность. Загадка загадана: если есть верность, значит, у любви есть некий окончательный смысл, постичь который не дано ему – великому соблазнителю. Тайна верной любви Доны Анны подспудно мучает Дон Гуана. Этим объясняется странный разговор, который затевает Дон Гуан с Лаурой. Он выпытывает у нее, любила ли она Дон Карлоса, настойчиво требуя: *«А признайся, / А сколько раз ты изменяла мне / В мое отсутствие»* [7, т. VII, с. 150]. Его мучает вопрос о границах любви, абсолютности единственного чувства. Но не у Лауры, исповедующей то же самое «донжуанское» отношение к любви – сиюминутное и преходящее, – он может найти ответы и обрывает свой расспрос на середине незавершенного разговора: *«Скажи... Нет, после переговоров»* [7, т. VII, с. 150].

Пушкин радикально меняет мотивировку причин поединка Дон Гуана и Каменного гостя. В традиционном сюжете Командор – отец, вступившийся за честь дочери. Пушкин же представляет его мужем Донны Анны. Поэт концентрирует событие исключительно в поле образовавшегося любовного треугольника и тем самым ставит Командора и Дон Гуана в ситуацию равнозначных и равноправных соперников. Пушкинский герой испытывающе и недоверчиво вглядывается в фигуру Каменной статуи: *«Каким он здесь представлен исполином! / Какие плечи! что за Геракулес!.. / А сам покойник мал был и тщедушен, здесь, став на цыпочки, не мог бы руку / До своего он носу дотянуть. / Когда же за Эскурьялом мы сошлись, / Наткнулся мне на шпагу он и замер, / Как на булавке стрекоза – а был / Он горд и смел – и дух имел суровый...»* [7, т. VII, с. 156]. «Как, почему, за что Дона Анна так преданно любит своего супруга?» – недоумевает Дон Гуан.

Эпитет «суровый» красноречиво соотносит покойного супруга Донны Анны с «негодяем суровым» – мужем Инезы и дает намек на разгадку. Вовсе не любовь была причиной замужества Донны Анны: «...мать моя / велела мне дать руку Дон Альвару, / мы были бедны, Дон Альвар богат» [7, т. VII, с. 157]. История Инезы и Донны Анны в пушкинском тексте во многом дублируют друг друга. Донна Анна вовсе не была влюблена в Командора. Ее скорбь по погибшему супругу – скорее дань традиции, требующей, чтобы вдова была безутешной. С послушной старательностью уже зачарованная Донна Анна твердит: «*Диего, перестаньте: я грешу, / Вас слушаю, – мне вас любить нельзя, / Вдова должна и гробу быть верна*» [7, т. VII, с. 156]. Но это не любовь, а лишь мертвый долг, мертвая верность мертвому супругу.

У Пушкина сцена соблазнения Донны Анны в своей стремительности почти комична – от пафосной реакции на полупризнание Дон Гуана («*О, боже мой! здесь при этом гробе! / Подите прочь*» [7, т. VII, с. 153]) до вполне прагматичного опасения «*Если кто войдет!*» [7, т. VII, с. 153], затем укоризненно-кокетливого «*И так-то вы / Молчите...*» [7, т. VII, с. 154], заинтересованного «*И любите давно уж вы меня?*» [7, т. VII, с. 155] – и, наконец, столь желанного Дон Гуаном приглашения: «*Подите – здесь не место / Таким речам, таким безумствам. Завтра / Ко мне придите*» [7, т. VII, с. 156]. И лишь назначив свидание, Донна Анна спрашивает имя своего случайного собеседника. Естественное чувство жизни, жажда любви побеждают мертвый долг. Ничего не меняет даже признание героя, что он и есть тот самый Дон Гуан, убийца ее мужа.

Дон Гуан влюбляет и влюбляется, обольщает и обольщается. Опыяненный своей любовью, он почти не лукавит, признаваясь: «*Вас полюбя, люблю я добродетель / И в первый раз смиренно перед ней / Дрожащие колена преклоняю*» [7, т. VII, с. 158]. Ему трудно отказать от того образа Донны Анны, который рисует его воображение, но он уже точно знает, что нет никакой другой силы, кроме силы любви, и поэтому бросает свой вызов командору, приглашая Каменную статую мертвого супруга Доны Анны на свой пир живой любви.

«А что представляет собой, – задается вопросом А. Камю, – каменный командор, эта холодная статуя, приведенная в действие, дабы покарать осмелившуюся мыслить живую кровь и человеческое мужество? Командор – это совокупность всех сил вечного Разума, порядка, универсальной морали, преисполненного гнева божественного величия, столь чуждого человеку. Гигантский камень – вот символ тех сил, которые всегда отрицал Дон Жуан» [5, с. 275]. Пушкинский Командор воплощает в себе закон, норму, правило. Причина его прихода кроется не в любви к Донне Анне, а в стремлении вернуть мир в строгие границы законной нормы и наказать нарушителя правил.

Пушкин протягивает смысловые ниточки, сцепляющие в единый цикл все маленькне трагедии. Фигура Каменного гостя проясняется в сопоставлении с образом Скупого. Пушкин вводит в характеристику командора слова-сигналы, отсылающие к сюжету «Скупого рыцаря»: «*Счастливец! Он сокровища пустые / Принес к ногам богини, вот за что / Вкусил он райское блаженство!*» [7, т. VII, с. 158]. Но если для Скупого сокровищем было мертвое золото, то для командора – живая, плененная красота Донны Анны: «*Недаром же покойник был ревнив. / Он Донну Анну взапёрти держал, / Никто из нас не видывал ее*» [7, т. VII, с. 139]. Приходя к Дон Гуану, командор реализует желание Скупого: «*О, если б мог от взоров недостойных / Я скрыть подвал! О, если б из могилы / Прийти я мог, сторожевою тенью / Сидеть на сундуке и от живых / Сокровища мои хранить, как ныне!...*» [7, т. VII, с. 123].

Сторожевая тень Каменного гостя появится еще раз – в «Моцарте и Сальери». Кажется, что командор и есть тот мистический черный человек, заказавший

«Реквием» на смерть гениального композитора, своєю музикою оправдавшого гениального соблазнителя. Мефистофель – Скупой – Каменний гость и, нарешті, Сальєри – кожен з них по-своєму потребує підчинити живе відчуття мертвим законам.

Погибає отравлений Моцарт, гине освітанний Дон Гуан. Правда світа по Скупому, Каменному гостю, Сальєри відновлена. Світ мертв: в ньому не звучить музика і немає любові. І в наступній за «Каменним гостем» трагедії – «Пирі в час Чуми» – Пушкіним буде поставлена нова проблема абсурдного і великого бунту [8].

Бібліографічні посилання

1. Ахматова А. А. «Каменний гость» Пушкіна / А. А. Ахматова // Собр. соч. : в 6 т. / сост., підг. тексту, комент., ст. Н. В. Королевої ; ред.-изд. совет: А. М. Смирнова (предисл.) и др. – М. : Елліс Лак, 2002. – Т. 6. – С. 97–118.
2. Беляк Н. В. «Маленькі трагедії» як культурний епос новоєвропейської історії (судьба особистості, судьба культури) / Н. В. Беляк, М. Н. Віролайнен // Пушкін: дослідження і матеріали. – Л. : Наука, 1991. – Т. 14. – С. 73–96.
3. Благой Д. Д. Творчий шлях Пушкіна. 1826–1830 / Д. Д. Благой. – М. : Сов. письменник, 1967. – 670 с.
4. Боллон П. Дон Жуан: істинна горість любові / Патрис Боллон ; пер. с фр. Н. Хотинської // Иностран. літ. – 1993. – № 10. – С. 125–130.
5. Камю А. Миф о Сизифе. Ессе об абсурді / Альберт Камю // Сумерки богів / сост. і общ. ред. А. А. Яковлева ; пер. А. М. Руткевича. – М. : Политиздат, 1990. – С. 222–319.
6. Кьеркегор С. Дон Жуан Моцарта / С. Кьеркегор ; пер. с нем. О. Антонової ; вступ. ст. О. Антонової і Е. Щербакової ; Рос. акад. музики ім. Гнесіних. – М., 1995. – 101 с.
7. Пушкін А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. / А. С. Пушкін. – М. : Изд-во АН СССР, 1937–1949. – Т. VII. – 576 с.
8. Романова Е. И. «Маленькі трагедії» великих епох (Любовь как трансгрессия в пушкинском «Пире в время Чумы») / Е. И. Романова // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – 2006. – Вип. 1 (45), ч. 2. – С. 3–13.
9. Херц Й. Дон Жуан і блаженні острови / Й. Херц // Сов. музика. – 1991. – № 12. – С. 108–113.

Надійшла до редакції 15.03.2012 р.

УДК 821.161.1-994.09

Т. П. Ворова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОТНОШЕНИЙ ГЕРОЕВ В ПОВЕСТИ «МАЙСКАЯ НОЧЬ, ИЛИ УТОПЛЕННИЦА» Н. В. ГОГОЛЯ

Аналізуються стосунки між парами персонажів (чоловіча/жіноча моделі поведінки) у повісті М. В. Гоголя «Травнева ніч, або Утоплениця». Розглядаються моделі психотипів героїв твору на базі їх взаємозв'язків.

Ключові слова: модель поведінки, психотип особистості, порівняльний аналіз.

Анализируются отношения между парами персонажей (мужская/женская модели поведения) в повести Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Рассматриваются модели психотипов героев произведения на основе их взаимоотношений.

Ключевые слова: модель поведения, психотип личности, сопоставительный анализ.

The relationship between the pairs of characters (the male/female models of behaviour) in the story "May Night, or Drowned Woman" by N. V. Gogol are analysed. The models of the psychological types of the heroes in this work of literature are examined on the basis of their interrelations.

Key words: model of behaviour, psychological type of personality, comparative analysis.

Поэтический мир «Вечеров на хуторе близ Диканьки» широк и многообразен и включает в себя фольклорно-мифологические, языческие и христианские элементы.

Одна из повестей сборника – «Майская ночь, или Утопленница» (1831) – традиционно рассматривалась литературоведами как романтическое произведение с концентрацией внимания на волшеббно-фантастической основе сюжета (С. И. Машинский [4], Н. Е. Крутикова [3], П. А. Николаев [5] и др.), при этом оставалась незадействованной возможность интерпретации героев как носителей определенного психотипа личности.

Задачей данной статьи является исследование моделей личностных психотипов персонажей гоголевской повести «Майская ночь, или утопленница» и их сопоставление с психотипами личности из пушкинских сказок [6; 7].

Модели психотипов поведения героев прослеживаются на примерах взаимоотношений Левка и Ганны, головы и свояченицы, панночки и Левка, отдельно рассматривается группа парубков. В паре «Левко – Ганна» героиня – несомненная красавица, на которую заглядываются остальные парубки; ее внимания добивается сам седовласый голова. Двойное имя (Ганна/Галя) сразу ориентирует внимание читателя на два круга персонажей, действующих в повести: внешний круг общения героини (видимая всем форма жизни) и внутренний круг потаенной жизни души (невидимой и неизвестной никому, кроме самой героини и ее избранника сердца). Это сближает образ гоголевской героини с образом мертвой царевны из сказки А. С. Пушкина. Там жизнь героини также разделена на два круга: повседневное существование и потаенная жизнь в тереме у богатырей. Для полноты картины добавим такие важные моменты, как зависть к красоте Ганны других девушек, душевная тоска героини, продолжительный период жизни героини где-то «у чужих», чтобы проявился цивилизационный фон Арктиды [1], усиленный вставочным рассказом о семье панночки, который в основных своих чертах совпадает с житейской историей мертвой царевны (мать умерла, отец женится на другой, красивой, но злой мачехе, стремящейся убить свою соперницу – красавицу-падчерицу). Даже внешностное описание панночки вызывает в памяти портрет мертвой царевны (аналогия возникает уже при безличном упоминании двух героинь: *мертвая* царевна и панночка-*утопленница*): «ясная панночка, белая как снег». А важная деталь зеркала в пушкинском произведении заменена его природным аналогом – неподвижной гладью зеркала ночного пруда. Чтобы выявить психотип героев по Арктидскому варианту, добавим также тот факт, что сельский голова был большим любителем поволочиться за привлекательными селяночками и не пропускал своим одним глазом ни одного красивого личика, хоть бы это была и возлюбленная его сына.

В этой связи нелишним также будет напомнить о парубках, ассоциирующихся с богатырями в сказке А. С. Пушкина. Композиционно и сюжетно IV глава, озаглавленная «Парубки гуляют», является центром произведения, что подчеркивается и ее большим объемом (10 страниц); к тому же именно данная глава расположена по правилу золотого сечения в повести, поэтому остановимся на ней подробнее.

У А. С. Пушкина 7 богатырей «дружною толпою / Выезжают погулять, <...> пострелять, / Руку правую потешить», кого-нибудь «спешить», «вытравить», «отсечь». То, что А. С. Пушкин уместил в одной строфе, Н. В. Гоголь развернул, на-

полнил подробным содержанием и проиллюстрировал в отдельно взятой главе. Один из сельских хлопцев произносит многозначительный эмоционально-насыщенный монолог, в котором определяется суть казацкой вольницы: «Гуляй, козацкая голова! <...> Что за роскошь! Что за воля! Как начнешь беситься – чудится, будто поминаешь давние годы. Любо, вольно на сердце; а душа как будто в раю. Гей, хлопцы! Гей, гуляй!..» И толпа шумно понеслась по улицам [2, с. 70]. «Проказы» хлопцев вылились в серию дерзких действий против головы в качестве начальника местной администрации и членов его команды. Несомненно, вольница парубков на селе представляет собой *реальную силу*, которую десятские боятся не на шутку.

Вполне вероятен вариант, что свояченица была не «жертвой» парубков, а действовала с ними заодно: уж очень ее обижало поведение любвеобильного головы – так почему бы не проучить своего сожителя? К такой мысли подводит сам ход описанных событий: *в поздний час* свояченица *дважды* удивительно вовремя оказывалась на улице, где *без единого звука и сопротивления* сдавалась в руки парубков, а *кричать и ругаться* начинала только со своим мнимым «освободителем» – головой. К тому же весь план мести голове и руководство по его реализации принадлежали Левку, который мог заблаговременно объяснить женщине свой замысел и договориться о совместных действиях с целью «побесить хорошенько» голову, вина которого состояла в том, что он «управляется <...> как будто гетьман», «помыкает, как своими холопьями» казаками и вообще «подъезжает к девушкам», поэтому голове надо непременно показать, что такое «вольные казаки» [2, с. 69]. Масштаб, интенсивность и сила буйства парубков таковы, что зрелые мужчины-селяне стараются избегать проявления любого противодействия со своей стороны, вполне резонно опасаясь навлечь на себя гнев сплоченной молодой силы.

В качестве основы произведения задействован цивилизационный психотип Арктиды, включающий в себя поклонение и преклонение перед красотой (отношение Левка и парубков к Ганне), фривольное поведение головы, его пристрастие подчеркивать свою личностную особенность среди односельчан (использование принципа «Я ль на свете всех главнее?»), разнузданный и буйный характер молодых парубков, который проявляется в неподконтрольном асоциальном поведении.

Рассмотрим отдельно взаимоотношения Левка и Гали (герой обращается к своей любимой только как к Гале: это можно считать особым авторским знаком, при помощи которого история двух влюбленных героев выделяется в особую повествовательную линию). У данных героев все ярко и необычно броско: внешность, личностные качества, разговоры при встречах (о звездах и живых деревьях, ассоциирующихся с Древом Жизни в качестве лестницы бога). Важно также то, каким образом Галя [2, с. 60–63] затрагивает тему воды: «Как тихо колыхается вода, будто дитя в люльке!» – говорит она, ассоциируя образ-символ Великой Матери и воды с женским началом и водами плодородия. Введение описания пруда [2, с. 61] дополняет символику воды новыми деталями. Водная гладь пруда окаймлена кленовым лесом и вербами, что вводит запоминающийся образ-символ воды как жизненного источника, проистекающего от корней Древа Жизни в центре личностной вселенной влюбленных (кленовые листья – эмблема влюбленных). А любовь всегда сопряжена с печалью (поэтому упомянута верба как символ печали).

В неподвижном зеркале пруда отражаются «огненные звезды», а затем появляется свет «блистательного царя ночи» месяца, что превращает образ-символ воды в двойник света в водной среде (или оплодотворяющего Отца-Неба и водного лона Матери-Земли, воссоединяющей человеческую и божественную природу

и служащей эволюции человека до божественного уровня). На поросшей лесом горе возле пруда расположен темный «старый деревянный дом» – образ-символ мистического культового дома в качестве личностного космического центра. Дом находится в «дикой мрачности» и «с закрытыми ставнями», что является образом-символом нисхождения во тьму утробы Великой Матери при инициации, а закрытые окна указывают, что переход из одного состояния в другое возможен, но на момент повествования еще не начался. Перед окнами дома разрослись яблони, от его подножия до пруда стелется ореховая роща: яблони / орех – образы-символы любви в магических аспектах ее силы – это плодovitость и плодородие, которые имеют иньскую и янскую природу. Причем сила ян (ореховая роща) напрямую подпитывается и уравнивается силой инь. Именно это плавное перетекание одной силы в другую и их мягкое сочетание может дать обильные плоды любви в единстве разнополюсных начал.

Глубокие воды пруда – это образ-символ самой возможности магического перехода через мистические Нижние Воды, порождающие или уничтожающие жизнь. В глубоких водах всегда обитает некое таинственное сверхъестественное существо (образ-символ Великой Матери), при помощи которой можно проникнуть в иной мир, соприкоснуться с непознанным, окунув свою душу в первичные чистые воды, и вернуться обратно в материальный физический мир. Поэтому важно, что в разговоре Левка и Гали именно героиня (иньский аспект человеческой природы) акцентирует внимание и стимулирует интерес героя (янский аспект) к необычной истории о мрачном пруде возле старой усадьбы, окруженной четырьмя разными породами деревьев (мистические воды жизни с Древами Жизни, символизирующими 4 стороны света или всеохватность Бытия). Это приводит героя к знакомству с панночкой-русалкой (аналог Великой Матери), при помощи которой герой добивается своей цели – получает у отца разрешение на брак с любимой девушкой, что является хорошо знакомым образом-символом совершения мистериального перехода с получением достойной награды в конце мистического Пути.

Встреча Левка с панночкой происходит якобы во сне героя, но это странный сон, по завершении которого материализуется записка от благодарной панночки. Поэтому данную сцену следует трактовать как эпизод, произошедший в некоей иной реальности. В новом мистическом состоянии души Левко снова видит дом у пруда, но теперь он имеет привлекательный вид. Далее Левко ведет себя подобно мифическому Орфею: играет на бандуре и поет для панночки. Именно нежный, трепетный юношеский голос заставляет открыться окна дома и устанавливает тонкий душевный контакт между Левком и ясной панночкой. При этом сам герой испытывает волну разных сердечных чувств и ощущений, и именно этот сердечный настрой помогает ему выполнить просьбу панночки и обнаружить ведьму среди девушек-русалок.

Сцена распознавания героем ведьмы имеет двойную функцию. С одной стороны, Левко помогает выявить смертельного врага панночки, тем самым заслужив ее ответную благодарность. А с другой стороны, эта сцена вводит неизбежную для мистерии тему смерти – ведь игра девушек-утопленниц в хищного ворона наполнена грозной символикой, далеко выходящей за рамки простой игры. И здесь уже просматривается образ-символ инициационной мистерии: ворон-смерть хочет отнять у Великой Матери ее детей, но благодаря заступничеству той же Матери (в образе панночки как своей милостивой ипостаси) смерть отступает, и торжествует любовь. И как показатель того, что отношения героя и его возлюбленной близятся к счастливой развязке, писателем вводится символическая финальная сцена: Левко стоит уже у реального открытого окошка в доме Гали. При этом поза спящей девушки почти точно копирует позу панночки, которую Левко видел через

мистическое окно. Герой прикрывает окошко: он выполнил свое предназначение, поэтому окошко как образ-символ проникновения в другой мир закрывается.

Таким образом, линия Левко – панночка соотносится с психотипом Атлантиды, т. к. панночка (как и царица Лебедь в сказке А. С. Пушкина) – главная над всеми в том ирреальном мире, существование которого связано с водой. Действия самого героя характеризуются быстротой, подобно персонажам из пушкинской сказки (Левко вечером пообещал Ганне уладить все проблемы со свадьбой и к утру все выполнил), и полным подчинением панночке (он находится под властью ее неземного очарования, совсем как Гвидон, находящийся под влиянием чар Лебеди). И здесь зло карается так же неизбежно, как и в сказке А. С. Пушкина, уступая место любви и гармонии. Однако же общий цивилизационный фон произведения базируется на Арктидской платформе, что проиллюстрировано поведением парубков и других мужских персонажей в повести (подобно героям пушкинской Сказки о мертвой царевне).

Библиографические ссылки

1. *Ворова Т. П.* Репрезентація аристократизму як рівня свідомості у «Казці про мертву царівну та про сімох богатырів» А. С. Пушкіна / Т. П. Ворова // *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)* : зб. наук. пр. – Д. : Пороги, 2011. – Вип. 13. – С. 3–8.
2. *Гоголь Н. В.* Майская ночь, или Утопленница / Н. В. Гоголь // *Собр. соч.* : в 6 т. / под общ. ред. С. И. Машинского и др. – М. : Худож. лит., 1959. – Т. 1. – 368 с. – С. 58–87.
3. *Крутикова Н. Е.* Н. В. Гоголь: исследования и материалы / Н. Е. Крутикова. – К. : Наук. думка, 1992. – 306 с.
4. *Машинский С. И.* Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. – М. : Просвещение, 1971. – 512 с.
5. *Николаев П. А.* Художественные открытия Гоголя / П. А. Николаев // *Избр. соч.* Н. В. Гоголя : в 2 т. – М. : Худож. лит., 1978. – Т. 1. – 574 с.
6. *Пушкин А. С.* Сказка о мертвой царевне и семи богатырях / А. С. Пушкин. // *Сказки русских писателей / сост., вступ. статья и коммент. В. П. Аникина.* – М. : Правда, 1985. – 672 с. – С. 52–66.
7. *Пушкин А. С.* Сказка о царе Салтане / А. С. Пушкин // *Сказки русских писателей / сост., вступ. ст. и коммент. В. П. Аникина.* – М. : Правда, 1985. – 672 с. – С. 25–48.

Надійшла до редколегії 15.02.2012 р.

III. ФІЛОСОФСЬКІ ТА ХУДОЖНІ ПРОБЛЕМИ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ

УДК 821.162.1

Л. И. Скуратовская, Н. Э. Скуратовская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

СТИХИ АГНЕСКИ ОСЕЦКОЙ: ПРОБЛЕМЫ СЕМАНТИКИ И ПЕРЕВОДА

Стаття є першою в Україні спробою аналітичного розгляду змісту й форми зразків лірики видатної польської поетеси А. Осецької та їх відтворення у філологічному віршованому перекладі.

Ключові слова: А. Осецька, Б. Окуджава, лірика, літературна пісенька, аналіз, інтерпретація, переклад.

Статья представляет первый в Украине опыт аналитического рассмотрения содержания и формы образцов лирики выдающейся польской поэтессы А. Осецкой и их воссоздания в филологическом стихотворном переводе.

Ключевые слова: А. Осецкая, Б. Окуджава, лирика, литературная песенка, анализ, интерпретация, перевод.

This is the first attempt in Ukraine to scrutinize philologically A. Osiecka's "songs" and to versify them in Russian.

Key words: A. Osiecka, B. Okudzhava, lyrics, literary "song", analysis, interpretation, translation.

Агнешка Осецка и сегодня любима и чтима в Польше так, как у нас был Булат Окуджава, «когда население еще умело читать» [2, с. 12]. Сама сегодняшняя история литературы сблизила эти имена: переводы Окуджавы для спектакля «Вкус черешен» в Москве (четыре песни) и его стихи, посвященные ей («Прощание с Польшей» и «Поверь мне, Агнешка, грядут перемены») были в 1968–1980 гг. единственным источником знакомства широкого читателя с творческой личностью поэтессы. Тем, кто все эти годы не расставался с их стихами, трудно поверить, что этих поэтов нет в живых уже 15 лет – такая энергия присутствия исходит от их стихов. В разное время авторам данной статьи оказались доступны сборники стихов и пьес Осецкой [7–9], которые и стали объектом исследования, предмет которого – анализ, интерпретация и филологический синтез (стихотворный перевод) стихов и «песенок» из этих сборников. Отметим, что Осецка и Окуджава породили литературную «песенку» как жанр лирики XX века.

В пределах статьи этот материал может быть представлен лишь выборочно-репрезентативным способом. Все же мы полагаем, что наша цель – ввести в поле зрения наших историков современной литературы творчество одной из «крупнейших европейских поэтесс» [1, с. 450], которая, оставаясь в пределах «как бы легкого» жанра, несла читателям «дыхание свободы и чувство дистанции» [6, с. 6], – может быть таким образом достигнута.

Необходимо также оговорить следующие позиции. Характеристика текста, транскрипция, подстрочник, комментарий к тексту и переводу, сам перевод, стихотворный (вернее, стиховой) – все это входит в понятие «научно-исследовательская деятельность филолога»: это анализ и синтез. Стиховой перевод, представленный

нами, – поетическому переводу не «соперник» (воспользуемся словарем В. А. Жуковского); это именно «раб» текста, его амбиции – лишь как можно точнее показать оригинал, с минимумом собственной «свободы»; он рожден желанием воспроизвести или хотя бы указать на то, *что* подстрочник теряет – ритмомелодику; этот своеобразный род работы литературоведа хочется назвать филологическим переводом.

Выборка, сделанная нами, продиктована еще одним фактором: чувством аудитории, для которой и отчасти о которой писала А. Осецка. Это чувство неожиданно оживил рисунок в последнем по времени, почти 570-страничном томе Осецкой. На титуле сообщается, что тексты публикуются по «архивам фонда «Окулярницы» имени Агнешки Осецкой», и помещена эмблема фонда – очки, нарисованные легким штрихом, как будто только что снятые читающим или пишущим человеком. Но что такое «окулярницы», это обманчиво-понятное слово? Ответ даст не словарь, где вы найдете лишь кобру (*okularnik*), а читатель Осецкой, знающий одну из ее самых забавных «с горчинкой» и горьких с улыбкой песенок: «*Okularnicy*» – «Очкарики». Рискнем сразу «показать» ее, хотя бы немного, филологическим переводом: «Среди нас по тротуарам, / по отдельности, по парам, / всё снуют очкарики, / тощи, как комарики. / Уши у них отморожены, / носики шарфом обложены, / штаны – с прошлого года невзрачные, / мины мрачные. / Такой вам дитём не займется, / лишь об Эйнштейне печется, / и т. п., и т. д., и т. д.» (нужно читать «тэ пэ и тэ дэ» – это часть стиха). «*Wymęczeni, wychudzeni, / z dyplomami już w kieszeni, / odpływają pociągami, / potem żenią się z żonami. / Potem wiązą koniec z końcem / za te polskie dwa tysiące. / Itp., itd., / itd.*» [7, s. 151–152].

Это и есть аудитория таких поэтов: «очкарики», интеллигенция, т. е. читающая, думающая и «чувствительная к литературе» часть народа. Несомненно, Осецка и Окуджава – ее герои. А через нее – через образование, песню, театр – нет ли у этих поэтов шанса стать героями народа, нации (как Высоцкий)?

Жанр «песенки» доминирует у нее настолько, что все пьесы – мюзиклы, телешоу – наполовину состоят из покоящихся стихов. Есть даже соблазн увидеть в названии сборника «*Sztuczny miód*» («Искусственный мед») тайный намек на игру значений: «*sztuka*», среди прочего, значит «пьеса», «штучками» (т. е. пьесками) их называет сама Осецка [10, s. 152]; и книга, в которой тщательно указано, из какой пьесы какие стихи, действительно собрала в себя «*sztuczny*» мед этих пьес и шоу.

Две из этих песенок исполнялись в мюзикле «*Apetyt na czeręśnie*» и с ними соотносятся, но не совсем так, как обычно оригинал и перевод, песни Окуджавы. У Осецкой частый вариант жанра – драматический монолог героини с явной эмоцией сожаления, с иронией, с прямым обращением к герою. У Окуджавы – романс, лирический голос исходит от обобщенного «мы», в котором объединены то автор и герой, то автор и героиня. Особенно это явственно в «*Czy musimy być па ty*» Осецкой и «К чему нам быть на ты» Окуджавы.

Многим памятен голос Окуджавы с тысяч магнитофонных лент: «К чему нам быть на ты, к чему / мы искушаем расстоянье? / Милее сердцу и уму / старинное: я – пан, вы – пани». И далее: «Я муки адские терплю, / а нужно, в сущности, немного – / вдруг прошептать: «Я вас люблю, / мой друг. Без вас мне одиноко» [4, с. 203].

Но это не совсем то, о чем пела героиня Осецкой. У Окуджавы «польскость» мелькает только в последнем стихе первой строфы («я – пан, вы – пани»), в то время как у Осецкой не ностальгия по общечеловеческому прошлому, а именно утраченные черты польского этикета «тематизируются», и говорит не «я – пан», а героиня. Специфика этой польскости – как видится героине – обратная тому, что было в русской классике XIX века, когда «пустое «вы» сердечным «ты» / она, обмолвись, заменила» (Пушкин). Здесь дорогое, рыцарственное третье лицо обращения (*рег «rap»*) противопоставлено общеупотребительному и потому пустому «ты». И оказывается, что необходимо не «в сущности, немного», а очень многое и,

может быть, невозвратно ушедшее: уважение, верность, чувства, составляющие ценность связи. Приводим текст и наши дальнейшие работы с ним: «Nie musimy być na ty, / nie najlepszy był to plan. / Zobacz, jak to ładnie brzmi: /stare słowa – pani, pan. // Nie mówiłeś do mnie «ты» /gdy przybiegłeś kiedyś sam / i gdy ja szepnęłam ci – / «Proszę zostać, zmoknie pan.» // Mówię – zostaw, mówie – przynies, / mówię – wpadnij dziś po kinie – / Czy nie ładniej było dawniej /mówić – «Kiedy znów pan wpadnie?» // Nie musimy być na ty, / tak jak z drzewem nie jest ptak, / drzewo pyta – «Czy pan śpi?» – / a ptak na to – nie – lub – tak... // Mój telefon milczy, milczy, / nie masz czasu ani, ani, / czyby było tak, najmilczy, / gdybyś mówił do mnie – pani?» [7, s. 100].

Подстрочник: «Не должны мы быть на ты, / не наилучший был то план. / Посмотри, как это красиво звучит: / старые слова – пани, пан. // Ты мне не говорил «ты», / когда прибежал однажды сам, / и когда я шепнула тебе – / «Прошу остаться, промокнет пан». // Я говорю – оставь, говорю – принеси, / говорю – зайди сегодня после кино – / не лучше ли было прежде – / говорить: «Когда снова пан зайдет?» // Не должны мы быть на ты, / так же как с деревом не на ты птенец. / Дерево спрашивает: «Пан спит?» / А птенец ему: «да» или «нет»... // Мой телефон молчит, молчит, / у тебя нет времени совсем-совсем; / было ли бы так, мой милый, / если бы ты говорил мне – пани?» (Здесь пришлось перевести «птицу» – «птенец», чтобы сохранить один и тот же грамматический род).

Перевод: «Нам не нужно быть на ты, / это был не лучший план. / Вспомни, сколько красоты / в старых звуках: пани, пан. // Ты мне «ты» не говорил, / когда раз примчался сам, / я шепнула (дождик лил): / «Я прошу... промокнет пан»: // Говорю «сходи-ка», «встань», / «загляни на всякий случай». / Ну, а встарь: «Зайдет ли пан?» – / Правда, раньше было лучше? // Не должны мы быть на ты, / не на ты ведь с веткой птица. / Птица спросит: «Пани спит?» / Ветка ей: «Нет-нет, не спится». // Ждать звонков твоих нет силы, / ты ну очень-очень занят. / Так ли было бы, мой милый, / если б ты меня звал «пани?»».

Заметим еще в оправдание анаколуфа, появившегося в переводе («Я прошу... промокнет пан»), что «я прошу» – это точный перевод польского «proszę» (пожалуйста). Еще важнее обратить внимание на тонкость в четвертой строфе у Осецкой: drzewo и ptak – не «он» и «она», оба у нее «пан», т. е. дело не всегда в обращении мужчины к даме: дело в общей «рыцарственности» обращения живых друг с другом. Мы компенсировали это диалогом двух «пани», птицы и ветки.

В песенной лирике Осецкой есть жанры, параллельные лирике Окуджавы: молитва, инвектива, драматический монолог с чертами то притчи, то баллады, от лица то автора, то персонажа. Иногда черты этих жанров взаимопроникают, переплетаются. Такой «молитвой» открывается сборник «Сантименты». «Nie żałuję» – значит одновременно «не жалею», «не жалуясь» и «не ропщу»; кажется, лучше всего эти оттенки совмещаются в «не жалею».

Że nie dałeś mi dziecka, pierścionka ani psa.
Nie, nie żałuje.
Że nie dzwonisz po nocach: kochanie, tak to ja.
Nie, nie żałuje.

Nie, ja nie żałuje.
Przeciwnie, bardzo ci dziękuję, miły mój.

Że w tym kraju przeżyłam te kilka podłych lat.
Nie, nie żałuje.
Że na koniec się dowiem: ot, tak się toczy świat.
Nie, nie żałuje.

Że nie dałeś mi, Panie, zasypiać słodkim snem.
Nie, nie żałuję.
Że nie byłam przez chwilę szarotką ani lwem.

Nie, nie żałuję.
Przeciwnie, bardzo ci dziękuję, Panie mój [8, s. 5–6].

Подстрочник в этот раз можно опустить, настолько стихотворение прозрачно. Кроме одной подробности: современная женщина молит не только Бога, но и любимого, и страну... Это кажется важным психологическим самораскрытием: героиня раскрывает правду «о времени и себе» больше, чем говорят поверхностно прочитанные слова: о верности или неверности человека по отношению к человеку; о тревогах и страхах; о давлении ситуаций, от личности не зависящих. Отсюда эта ощутимая многозначность «żałuję»: есть на что роптать – жаловаться – жалеть и (или) не жалеть, любить и бояться утратить. При переводе пришлось добавить, по требованию рифмы, «твой образ лелею» – думается, это в духе диалектики данного текста. Хотелось (вплоть до того, чтобы поставить ударение на «я») сохранить эмфазу в интонации: ведь при разработанности глагольных окончаний местоимения не являются необходимыми при глаголах. «Нет, я не жалею, напротив, благодарю» – самоотречение, преодоление всех горестей, сопротивление, приятие соединились в этой «благодарности». Как у Арсения Тарковского: «листья не обожгло, веток не обломало», сказанное так, что ее «только этого мало» (в подтексте) – не «аппетит» к чему-то еще, а сожаление о скоротечности, о конечности и о нерешенности финала в этой борьбе.

Еще одна особенность: необычность синтаксиса. Придаточное предложение не просто предшествует главному, оно вынесено на место главного, отделено «тяжелой», серьезной паузой (точкой), т. е. временем для раздумья и решения. Итак, перевод:

Что ты не дал мне ни ребенка, ни кольца, ни пса.
Нет, не жалею.
Что не звонишь по ночам: любовь моя, да, это я.
Нет, не жалею.

Нет, я не жалею.
Напротив, благодарю и в сердце твой образ лелею,
мой милый.

Что в этой стране выживала те несколько подлых лет.
Нет, не жалею.
Что наконец узнаю: так вот устроен свет.
Нет, не жалею.

Нет, я не жалею.
Но благодарю и в сердце твой образ лелею,
страна моя.

Что не дал ты мне, Боже, засыпать сладким сном.
Нет, не жалею.
Что ни на миг не была ни эдельвейсом, ни львом.
Нет, не жалею.

Нет, я не жалею,
Напротив, благодарю и в сердце тебя лелею, Господь мой.

Неровный ритм, неравнострочие, неточность рифмы – черты, не раз встречающиеся у Осецкой, – может быть, несколько усилены в переводе.

Вступление к «Сантиментам», при всех семантических оттенках, все же – благодарственная молитва. Но у поэтессы есть и иные молитвы: инвективы. В «Игрушках Бога» («Zabawki Pana Boga») умильное обращение к доброму Богу овец и козлят тут же переходит в перечень катастроф и мольбу о спасении; а дальше – «список» несчастий, в котором просматриваются узнаваемые исторические персонажи. Вывод-референ: эти трагедии – результат игры Бога с людьми, которую он ведет, «как плохой мальчик». Это стихотворение, одно из последних, итоговых в книге «Сентименты», слишком велико, чтобы привести всю триаду (текст – подстрочник – перевод), и слишком важно, чтобы не попытаться показать его. Поэтому прибегнем к сокращенному цитированию и опустим подстрочник (пояснения будут даны в комментарии).

«Wielki Boże białych koźląt, / czarnych owiec i Ameryk, / oddal od nas chmurę groźną / i pożarów toń. / Biednym dzieciom twojej ery, / słabym dzieciom twojej ery / podaj białą dłoń. // <...> Ta kobieta, która nie śpi, / bo ją dręczy ciemna trwoga, / ten mężczyzna udręczony, / co hartował stal – / to zabawki Pana Boga, / to zabawki Pana Boga, / których trochę żal. // <...> Ten podróżny, co spostrzega, / że się nagle gmatwa droga, / ta tancerka, którą dusi / muślinowy szal, / <...> – to zabawki Pana Boga <...> // Tą kołędą z pretensjami / chcę ci dzisiaj dopiec, / bo też ty się bawisz z nami / jak niegrzeczny chłopiec» [8, s. 105].

В первой строке поэтесса следует ветхозаветному и евангельскому тексту (Матф. 25: 32, 33), отделяя овец от козлов; но, вопреки традиции, «агнцы» у нее черные, а «козлы» – это белые козлята. Уже это, как говорится, настораживает. «Дети новой эры», т. е. эры по Рождеству Христову («новой эры», по-советски) – не так ли и они разделены и отделены, как праведные и грешные в Евангелии, и не делит ли Пастырь «белых» и «черных» произвольно, случайно? Не на этом ли течении мыслей возникает тут Америка, «белая» и «черная»? Обращает на себя внимание оксюморон «плучина пожаров» – синтез огня с водной бездной. Далее следует перечень людских несчастий, сначала как будто незначительных: девушка плачет, потому что платье не по карману; «распорядитель танцев все еще скачет, хотя закончен бал». В последнем случае просматривается даже политическая аллегория, карикатура, что вполне в духе сатирических стихов Осецкой. Дальше – страшнее: в женщине, мучимой черной тревогой, просматривается Ахматова; в «разбитом мужчине, закалявшем сталь», – Николай Островский; в танцовщице, убитой муслиновой шалью, – Айседора Дункан. В опущенной нами строфе – менее публичные люди, но узнаваемые персонажи ее лирики; в заблудшем страннике, в старике, не ждущем своего конца, – герои стихотворения «Последнее» («Kopieczny»), явственно автобиографического. Горько видеть в их судьбах игру случайностей; психологически легче, пусть и печальней, думать, что здесь – некая справедливая кара. Отсюда рефрен, который должен «допечь» играющего бога: «to zabawki Pana Boga». Это – прямое обращение к почитаемому адресату (вспомним, что норма здесь – третье лицо). Поэтому и перевести следует, сочетая «это твои игрушки» (по существу это так) и «это игрушки Пана Бога» (сохраняя ту польскую вежливость, которая обозначается специфическим словом «гжечность», о которой – несколько позже).

Еще одно нуждающееся в пояснении место – «kołędą z pretensjami» – песенка, колядка с упреками. Колядка – песня-игра с ряжением, с прославлением Бога. «Коляда с упреками», да еще и с желанием «допечь» Бога – еще один оксюморон, в котором многое слилось – может быть, от генетической памяти о древних «поношениях» и до современных социально-психологических мерок («невоспитанный мальчик» – «niegrzeczny chłopiec»). Здесь главное при переводе – сохранить

сему «игра», которая есть в обеих половинах высказывания: и о колядке, и о мальчике, «плохом мальчике» – Боге.

Тут выступає, пожалуй, непереодоліма трудність перекладу: «niegrzeczny chłopiec». Наш «плохой мальчишка» – скорее всего хулиган, польский – «негжечный» – что-то вроде чеховского «злого мальчика», досаждавшего влюбленным: не просто формально-невежливый, а не умеющий правильно относиться к людям. «Гжечность» – то качество, от исчезновения которого так страдала героиня песенки «Нам не нужно быть на ты». Оно отражается и в языке: например, стариков называют «старшы пан», «старша пани», а не «старый, старая». Бог у Осецкой играет «негжечне», он не смягчит удара старости, но подставит человека под удар судьбы и смерти.

Перевод: «Добрый Бог козляток белых, / черных овнов и Америк, / отдали от нас потопа, / стужу и огонь. / Бедным детям твоей эры, / слабым детям твоей эры, / протяни с небес на землю / белую ладонь. // Та девчонка, что так плачет – / платье стóбит слишком много, / постановщик [или: тот танцор, что] резво скачет, / хоть закончен бал – / это все твои игрушки, / это все игрушки Бога, / их немного жаль. // Женщина, которой ночью / не дает уснуть тревога, / и мужчина весь разбитый, / закалявший сталь, – это все твои игрушки, / это все игрушки Бога, / их немного жаль. // Я тебя в игре словами / допекла не слишком, / а ведь ты играешь с нами, / как плохой мальчишка. // Этот странник вдруг увидел, / как запуталась дорога, / танцовщицу задушила / шелковая шаль, / кто-то видит, что назавтра / ожидает дама строго, / а другой не слышит зова / в небесную даль, / это все твои игрушки, / это все игрушки Бога, / их немного жаль. // Я тебя в игре словами допекла не слишком, / а ведь ты играешь с нами, как плохой мальчишка».

«Игрушки Бога» относятся к тому типу лирики, которую впервые сделал центром своей религиозно-философской поэзии Джерард Мэнли Хопкинс (1844–1889) – это поэтическая теодицея, «оправдание Бога» как итог «суда» над Ним. Для Хопкинса абсолютно ясна правота монахини, которая, погибая во время крушения судна «Дойчланд», с последним вздохом, как хвалу, произносит имя Христа (“The Wreck of the ‘Deutschland’”, 1875). Один из его “terrible sonnets” изображает «День гнева», последний вечер и ночь Земли: среди ужаса уничтожения вселенную делят на «два стада, два загона», «черное и белое, правое и неправое», чтобы тут же бросить и то и другое в «горнопромывочную машину», где всё, в том числе и мысли, скрежеща, перемалывает друг друга» [5, p. 59]. Здесь отзвуки «Энеиды» Вергилия, ветхозаветных пророчеств, отзвуки Апокалипсиса, «переплавляясь», ведут поэта к оправданию уничтожения новым творением, Бога – непрерывностью творчества. На этом фоне стихи Осецкой кажутся гораздо более мирными, «невоспитанный мальчик» всего лишь играет, упреки ему живут лишь «сегодня», и капризы случая мягче обязательности всеуничтожения. Но в чем же «оправдание» – Бога, бытия, людей? В мире Осецкой это оправдание надеждой. Об этом – «Трамвайные люди» из того же сборника.

Tramwajowi ludzie / są bardziej zmęczeni, znudzeni / niż ludzie z liliowych łotnisk. / Tramwajowi ludzie / podobni do cieni, / tylko że bardziej samotni // Bo na końcowych przystankach / ranek ma szary smak, / noc są zawsze za zimne, / a łyż za gorące – tak, tak. // Tramwajowi ludzie / wytrwali jak sosny i klony, / słócenі mędrują do nieba. / Tramwajowi ludzie, / mężowie i żony, / którym brak słońca do chleba. // Bo na końcowych przystankach / ranek ma szary smak, / noc są zawsze za zimne, / a łyż za gorące – tak, tak. // Są też takie pętle... / Są pętle piękniejsze niż inne, / gdzieś zumi z daleka rzeka... / Tam zajeżdża tramwaj / nadziei niewinnej / i na ten tramwaj ktoś czeka» [8, s. 87].

Перевод: «Трамвайные люди, / измученные, скучные, / не то что люди с лиловых лётных полей. / Трамвайные люди / похожи на тени беззвучные, / но не

бывает таких одиноких теней. // Ведь на остановках конечных / утро серого вкуса всегда, / а ночи всегда ледяные, / а слезы жгутся – да, да. // Трамвайные люди, / выдержаны, как сосны и клены, / и толпой устремляются к небу. / Трамвайные люди – / мужа и жены, / у которых нет солнца к хлебу. // Ведь на остановках конечных / утро серого вкуса всегда, / а ночи всегда ледяные, / а слезы жгутся – да, да. // Но есть трамвайные петли... / Там прекрасно: шумит река, / и туда потихоньку идет / трамвай невинной надежды / из своего далека, / и там его кто-то ждет».

«Трамвай надежды», наверное, напомним недавнюю классику – драму Теннесси Вильямса «Трамвай Желание» (“A Streetcar named Desire”, 1947). У Вильямса надежды прекрасной героини растоптаны, сама она раздавлена; только за пределами этого сюжета, вне этой среды, где смешались бывшие аристократы, обыкновенные неплохие люди, брутальный доминатор (с польской фамилией Ковальски) и его жертвы, и возможен «Трамвай надежды» – у Вильямса он туда не идет. Может быть, этот культурный подтекст сказался у Осецкой – не только лирика, но и драматурга, знающего театр XX века. Сказался в тяжести обвинений, предъявленных «маленьким людям»: они всё терпят, теряют себя, «толпой и гуртом» стремятся к небу, где для них нет солнца (опять характерная для Агнешки Осецкой социально окрашенная метафора-аллегория); но за «обвинением» и сочувствием у Осецкой видим появление робкой надежды, ни на что не опирающейся, кроме собственной человечности.

Логика развертывания семантики у поэтессы почти всегда приблизительно такова: обличение некрасивости и тяжести бытия – сочувствие и сострадание – «невинная надежда», или даже «просто» слабая улыбка, смысл которой: «что же поделаешь», «нужно держаться», «нужно делать возможное» – хотя над последним Осецка посмеивается: «Zróbmy coś, / żeby coś zależało od nas!» – в стихотворении «Róbmymy coś» [2, с. 141–142]. Здесь снова параллель с Окуджавой, со знаменитым грузинским «равкна»: оно, это «что поделаешь» – «не о том, что на тебя свалилось, а о том, что ты вынужден совершить» [3, с. 364].

Но тема «Осецка и Окуджава» – то, что хотелось бы подробно исследовать в следующих работах.

Библиографические ссылки

1. Быков Д. Булат Окуджава / Д. Быков. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 777 с.
2. Гелескул А. М. Предисловие / А. М. Гелескул // Огни в океане : пер. с исп. и португ. / А. М. Гелескул ; сост. Н. Р. Малиновской ; предисл. А. М. Гелескула. – М. : Центр книги «Рудомино», 2011. – 512 с.
3. Окуджава Б. Путешествие дилетантов / Б. Окуджава. – Таллинн : Ээсти раамат, 1987. – 480 с.
4. Окуджава Б. Стихотворения / Б. Окуджава. – М. : Эксмо, 2006. – 480 с.
5. Hopkins G. M. Poems and prose / G. M. Hopkins. – L. : Penguin books, 1985. – 255 p.
6. Jaworska J. Światnie jest takizły? / J. Jaworska // Osiecka A. Jabłonie. – Warszawa : Prószyński i S-ka, 2011. – S. 1–6.
7. Osiecka A. Sztucznymiód / A. Osiecka. – Warszawa : Czytelnik, 1977. – 180 s.
8. Osiecka A. Sentymenty / A. Osiecka. – Toruń : Wydawnictwo «C&T», 2001. – 109 s.
9. Osiecka A. Jabłonie. Wybrane utwory sceniczne / A. Osiecka. – Warszawa : Prószyński i S-ka, 2011. – T. 1. – 575 s.
10. Turowska Z. Agnieszki: peizaże z Agnieszką Osiecką / Z. Turowska. – Warszawa : Prószyński i S-ka, 2000.

Надійшла до редколегії 15.02.2012 р.

УДК 821.111-Едвард Томас.09

Е. С. Чернокова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ПРИРОДА КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС ПОЭЗИИ ЭДВАРДА ТОМАСА

Розглядаються деякі особливості тематизації природи в ліриці Едварда Томаса на тлі розвитку англійської національної традиції «поезії природи».

Ключові слова: Едвард Томас, “Old Man”, екоцентризм, романтизм, символізм, модернізм.

Рассматриваются некоторые особенности тематизации природы в лирике Эдварда Томаса на фоне развития английской национальной традиции «поэзии природы».

Ключевые слова: Эдвард Томас, “Old Man”, экокентризм, романтизм, символизм, модернизм.

Certain peculiarities of nature-themed lyrics of Edward Thomas against the background of the English nature poetry tradition are under consideration.

Key words: Edward Thomas, “Old Man”, ecocentrism, Romanticism, Symbolism, Modernism.

«Какой бы необычной ни показалась вам та или иная страна, тот или иной город, какой бы сложной ни была ваша личная ситуация, все равно какое-нибудь дерево, птица или цветок вплетут вас в ткань окружающего мира, где все мы, хотя личная жизнь каждого из нас так коротка, сосуществуем, составляя великую единую естественную систему», – пишет Фаулз в своем эссе «Незрячее око» (1971) [7, с. 449]. В этих, на первый взгляд, таких простых словах, как нам кажется, заложено именно английское понимание природы: островное ощущение отделенности от большого мира и одновременно вовлеченности в свой собственный, не меньший, природный (во всех смыслах) универсум; первичность эмпирического восприятия этого топоса через внимание к его единичным проявлениям; приоритет предметного перед субъективным видением; наконец, «партнерским» (или «соседским», по выражению Одена) отношением к природному, которое продиктовано гуманистическим уважением ко всему живому, а не колонизаторским императивом сначала его «покорения», а затем и «защиты». Закономерным поэтому представляется и появление именно в англоязычном литературоведении того, что в США называется «экокритика», а в Великобритании “Green Studies” – изучение проблемы «отношений культуры и природы, которая для данной дисциплины является определяющей» [2, с. 296].

Человек как часть природы или природа как часть человека? Поиск ответа на этот вопрос стоит в центре развития английской поэзии в индивидуально-авторскую эпоху. Поэзия английского романтизма начала XIX в. в полемике с описательным пейзажем Томсона и Поупа, в расширении семантических границ классической элегии Томаса Грея создавала свою традицию, в которой природа уже не была всего лишь «задником» сцены лирического стихотворения, или маркером определенного жанра, или аллегорией. При всех «романтических» общих знаменателях прежде всего нельзя не заметить, что «природа природы» (Д. Фаулз) в стихах Вордсворта отличается от природы Колриджа, природа Китса – от природы Шелли и т. д. А это значит, что перед читателем возникает не Природа с большой буквы, не философский концепт, не «персонификация абстрактных

идей», а «поэзия», которая, как определяет ее Вордсворт в предисловии к «Лирическим балладам», «представляет собой образ человека и природы». Для поэта «человек и природа в главном согласны между собой, а человеческий ум – единственное зеркало самых прекрасных и интересных свойств природы» [7, с. 26–27]. Действительно ли это дает основание считать, как утверждает американский критик Алан Лю, что «природы не существует... иначе говоря, «природа» есть не что иное, как антропоморфный конструкт, созданный Вордсвортом и другими для собственных целей» (цит. по [15, р. 171])?

Эта «проблема реального», т. е. постулирование *теорией* второй половины XX в. идеи о том, что, перефразируя классика, «весь мир есть «текст», что реальность (а в нашем случае природа) есть всего лишь социально или лингвистически детерминированная конструкция¹, во многом укоренена в практике поэзии начала XX в. С одной стороны, городская пейзаж Паунда и Элиота, с его «подвалами» и «этажами» смыслов, выверенностью техники стиха, восприятием природного сквозь «мультипликатор» традиции дают основания для подобного видения поэзии. С другой стороны, поэзия георгианцев, Э. Томаса, сборник «Птицы, звери и цветы» Лоренса дают читателю и историку литературы примеры того, что, образно говоря, соловей может быть просто соловьем, абсолютно далеким от того, который в центре мифа о Филомеле². На наш взгляд, в том числе и эта «другая» поэзия начала XX в., стихи георгианцев, Э. Томаса, Д. Г. Лоренса, дает аргументы экокритику Терри Гиффорду (Terry Gifford) в защиту права природы на объективное существование, позволяющие абсолютно справедливо возразить Алану Лю³: «Хотя Лю и прав, определяя слово «природа» как «посредник», он ошибается, отрицая ее физическое существование, то есть одну из сторон при посредничестве» [15, р. 175].

Когда У. де ла Мэрв в 1908 г. попросил Томаса определить, что такое природа (“to define Nature”), Томас написал: «Я [использую] ее обычно для всего, что не есть человек, возможно, потому что человек рассматривает ее как что-то внешнее, и у него есть что-то вроде веры, что Природа – это только дом, мебель и прочее вокруг него. Я в это не верю и не противопоставляю Природу Человеку. Совсем наоборот. Человек кажется мне очень малой частью природы и той частью, которая мне нравится меньше всего. Но цивилизация искусственно отделила нас от Природы, а города сделали возможным для человека жить так, как будто миллионер может на самом деле производить все нужное для жизни – пищу, питье, одежду, средства передвижения и пр., а затем и надгробный камень» (цит. по [1, р. 32–33]).

Приведенная цитата может служить примером «экоцентризма», как называют взгляды Томаса Эдна Лонгли (хотя современная трактовка включает в это понятие всю среду обитания человека, в том числе и дом, и мебель): А может служить и «подсказкой» историку литературы. Парадоксально, но нам кажется, что можно рассматривать все короткое по времени поэтическое творчество Томаса именно как движение в сторону «освобождения» природы от человека, ее автономизации. И здесь идет речь не о борьбе с «очеловечиванием» как нарушением внутреннего баланса или экологического равновесия системы под названием

¹ См. об этом подробнее, например, в книге Питера Барри [2, с. 296–300].

² Эдвард Томас в статье о поэзии Д. Мередита пишет: “His nightingales are ‘real nightingales’, very distantly related to Philomela” [20, р. 37].

³ Т. Гиффорд цитирует А. Лю: «Природа – это название, под которым мы используем нечеловеческое, чтобы оправдать человеческое, создать посредника, который способен сделать человечество более лояльным по отношению к себе» [15, р. 175]. Особенно сомнительно выглядит это утверждение, на наш взгляд, в применении к стихам сборника “Birds, Beasts and Flowers” Д. Г. Лоренса.

«природа». Речь идет о семантике и поэтике творчества, ведь нам кажется, что цель «малого» поэта Томаса очень амбициозна и труднодостижима, а именно: убрать это зеркало Вордсворта, свести к минимуму *осмысление*, но не в пользу замены его зеркалом тотального господства индивидуального лирического *чувства* или *образа* этого чувства.

Это, конечно, прямая полемика Томаса с «большим» романтизмом и его прямым продолжением, его детищем символизмом. “Little we see in Nature that is ours”, – пишет Вордсворт в сонете “The World is Too Much with Us” (1802–1804) [14, p. 307], и здесь звучит и сожаление, и стремление каждого из романтиков это исправить. А именно практически воплотить то, что Д. Фаулз считает одним из главных достояний английского романтизма: признание тождественности человечества и природы и опасности разделения этого тождества на составляющие [7, с. 439]. Поэтому и пейзаж у романтиков – это не информация, а «инфекция», по удачному выражению Н. Берковского, стремление заразить читателя этим описанием, заставить его прочувствовать. Ведь цель – «внутреннее отождествление, и они прилагают все свое искусство к этому отождествлению» [3, с. 137]. Вопреки заявленному в начале сонета, лирический герой Вордсворта, сетуя на неспособность в суе не понять и принять божественную ипостась Природы, не может оставить Природу природе. «Менее одиноким» его может сделать не столько наблюдение или пребывание, сколько «заражение» природного, пусть даже языческим, но человеческим смыслом: “Great God! I’d rather be / A Pagan suckled in a creed outworn; / So might I, standing on this pleasant lea, / Have glimpses that would make me less forlorn; / Have sight of Proteus rising from the sea; / Or hear old Triton blow his wreathed horn”. Отказ от возведения природного до уровня абстракции не «освобождает» природу и у Китса: на смену приходит негативная способность (“negative capability”) – «теория об интуитивной истинности зрения, присущей подлинному поэту и позволяющей ему проникнуть в окружающий его объективный мир» [4, с. 132]. И опять только поэт может рассказать о том, «что сказал дрозд» (“O thou whose face hath felt in the Winter’s wind”, 1918 [19, p. 228]). Но уже дрозд Томаса Гарди, в отличие от дрозда Китса, знает больше, чем поэт, и уже человек ищет у птицы “some blessed Hope, where of he knew / And I was unaware” (“The Darling Thrush, 1900 [23, p. 72]).

Конечно, говоря выше о двух тенденциях в изображении природы в английской лирике начала XX в., мы не имели в виду чисто внешнее различие по принципу «город – деревня». Достаточно здесь привести первую строфу многозначного и переполненного аллюзиями стихотворения Одена “As I Walked Out One Evening” (1937): “As I walked out one evening, / Walking down Bristol Street, / The crowds upon the pavement / Were fields of harvest wheat.” [5, с. 132]. Здесь «серый свет встречается с зеленым воздухом» (“Where the grey light meets the green air” [8, с. 204]), как написал Элиот в одном из своих американских «Пейзажей» (“Usk”). В творчестве Э. Томаса нас интересует тематизация природы/окружающего в лирическом стихотворении. В этом смысле приведенное стихотворение Одена не может служить примером, поскольку тематизирует человеческую жизнь во времени, но вечность и трагикомическая неизменность бытия актуализируются именно в этой внешней, природной параллели «серого» и «зеленого», которая по мере развития текста становится почти невидимой, полностью поглощаемая внутренним, культурным, человеческим.

Еще раз обратившись к Предисловию Вордсворта, можно ясно увидеть, что приоритеты романтической поэзии однозначно расставлены: «... самый ценный... объект всякой литературной деятельности, будь то проза или стихи, – великие и всеобщие чувства людей, их наиболее распространенные и интересные занятия и весь мир природы, доступный моему взору, в бесконечных сочетаниях форм и об-

разов» [6, с. 29]. Именно здесь проходит ясный водораздел между природой у романтиков и природой у Эдварда Томаса: поэт начала XX в. не только не чувствует себя властителем природы или равным ей, он в большинстве стихов даже не ее часть. Чувство тотального одиночества человека – одна из наиболее глубоких и всеобъемлющих тем поэзии Томаса. Из его биографии ясно, что это одиночество было болезненно острым, часто переходящим во враждебность к окружающим, определяющим и семейные, и дружеские, и деловые отношения поэта⁴. Оно также определяло и отношения поэта с природой: «Я не часть природы. Я одинок», – прямо говорит об этом он сам (цит. по [17, р. 109]). То есть Томас еще раз напоминает, что он – не романтик, а природа – не панацея. Более того, лирика природы Томаса выросла из его прозаических травелогов по знакомому, неэкзотическому миру (еще одно отличие от части романтиков – от Колриджа до Байрона), той описательной прозы, которая «запрещала печаль» и отвергала интроспекцию в пользу опыта наблюдения.

Современные исследователи говорят о том, что Томас-критик «колеблется между симпатией и враждебностью к символистам и имажистам», перенося это и на его поэзию. «Худой и неопределенный» (*“lean and indefinite”*), как сам себя описывает Э. Томас в *“The Icknield Way”* (1913), прозаик, уступив место поэту, делает эти же черты (экономия поэтических средств и неопределенность семантики) парадигматическими для своей эстетики, таким образом сближаясь с символистами, считает Р. Уэллс [27, р. 63–4]⁵ и ссылается в качестве примера на стихотворение Томаса *“Old Man”*.

“Old Man” – одно из первых стихотворений, написанное в декабре 1914 г., именно тогда и родился Томас-поэт⁶. И одновременно это – одно из самых известных и часто комментируемых критиками стихотворений Томаса. И не только критиками. Так, в последнем романе Вирджинии Вулф *«Между актами»* (1941) Айза ведет Вильяма Доджа посмотреть теплицу, на ходу срывая верхушки травы, и бормочет: *“Alone I linger. I pluck the bitter herb by the ruined wall, the churchyard wall, and press its sour, its sweet, its sour, long grey leaf, so, twixt thumb and finger...”* She threw away the shred of old man’s beard that she picked in passing and kicked open the green house door” [25, р. 975]. Казалось бы, это случайное совпадение со стихотворением Томаса⁷. Но Джулия Бриггз доказывает, что машинописный экземпляр романа содержит не только упоминание «Полыни» и «Кукушки», но и «поэта Томаса» [12, р. 376].

«Старик» – одно из «прозвищ» кустарниковой полыни (*southernwood* или *Artemisia abrotanum*), имеющей и другие народные названия⁸, что сразу же и обыгрывается в первых стихах: *“Old Man, or Lad’s-love, – in the name there’s nothing /*

⁴ Чего стоит только описание встречи Томаса с Эдвардом Маршем, когда последний был настолько поражен его мрачностью и некоммуникабельностью, что не включил его стихи ни в одну из антологий *“Georgian Poetry”*, даже после его смерти, несмотря на многочисленные просьбы коллег-поэтов Томаса.

⁵ В частности, речь идет о П. Верлене и его *“Artpoetique”* (1874): *“Riendepuscherque la chanson grise / Oul’Indecise au Precis se joint.”* [26, с. 161]. В переводе Валерия Брюсова это звучит так: «Ах, песни пьяной что дороже, / Где точность с зыбкостью слиты!» Отметим, что в подлиннике интонация не эвристически-пафосная, а несохраненные в переводе прописные буквы «Неопределенности» и «Точности» напоминают о том, что это писалось «на случай» (200-летие выхода «Поэтического искусства» Н. Буало). Да и сам Поль Верлен ясно высказался против того, чтобы это стихотворение трактовалось как его творческое кредо [26, с. 298].

⁶ Вообще в тот первый месяц рождения Томаса-поэта он писал почти по стихотворению в день [28, р. 168].

⁷ *“Old man’s beard”* – совсем другое растение (ломонос), но по-английски и полынь, и ломонос имеют общее в названии (*old man*), поэтому параллель не представляется искусственной.

⁸ «Молодой любовник» (сельские парни обычно добавляли веточки в букеты для девушек [28, р. 166]), «Поцелуй-меня-скорей», «Девичья погибель» и др.

To one that knows not Lad's-love, or Old Man, / The hoar-green feathery herb, almost a tree, / Growing with a rosemary and lavender" (Старик, или Молодой любовник, – в имени нет ничего / Для того, кто не знает ни Молодого любовника, ни Старика, / Морозно-зеленой перистой травы, почти дерева, / Растущего с розмарином и лавандой) [24, р. 10–11]. Заметим, что из всех народных названий Томас выбирает в качестве основного именно «старик», как нам представляется, не случайно. Дело, конечно, и во внешнем сходстве: белесый налет на неяркой зелени листьев напоминает седину старца. Но не только. Выбор поэта обусловлен прежде всего семантикой стихотворения. Девочка, выходя из дома, каждый раз рассеянно срывает верхушку травы, растирает ее и вдыхает запах, прежде чем уйти⁹. Стихотворение, написанное от первого лица, построено вокруг того, как воспринимается острый запах полыни юной девочкой и немолодым лирическим героем, насколько память способна за этим запахом увидеть и определить контекст бытия каждого из них. Но это воспоминание, как отмечают многие исследователи, в отличие от его романтических аналогов сосредоточено не на сообщении его результата, а на поиске и актуализации самого процесса вспоминания¹⁰. Обобщая, можно сказать, что лирический процесс противопоставлен лирическому итогу, и именно в этом, расходясь с Вордсвортом, Томас сближается с поэтами-модернистами.

Действительно, можно сказать, что это стихотворение о человеческой памяти, о том, как она «работает» и как она изменяется с возрастом и опытом. Четыре неравноценных строфы (первая, третья и четвертая по восемь стихов; вторая – шестнадцать), белый пятистопный ямб придают композиции стихотворения и структурную стройность.

Первая строфа одного из первых стихотворений Томаса поднимает вопрос, который будет интересен для поэта до самого конца: взаимодействие реальности и дискурса, природы и слова, природы и ее восприятия. Из цитированного выше начала видно, что, в отличие от героя Шекспира, лирический герой Томаса находится в плену этих выразительных народных имен: повторенное трижды "names"; «говорящие имена» вместо нейтральных ботанических названий; навязчивость эколалии во втором стихе на фоне скороговоркой названных «розмарина и лаванды»; мысль о том, что слова могут не только жить сами по себе, вне привязки к денотату, но и влиять на него ("the names / Half decorate, half perplex, the thing it is..."). Все это логически завершается прямым признанием в любви к именам ("And yet I love the names") и открывающим вторую строфу признанием в нелюбви к самому растению ("The herb itself I like not").

Но потом следует признание в любви не к полыни как таковой, а к функции, полыни как условному рефлексу памяти: "but for certain / I love it, as some day the child will love it / Who plucks a feather from the door-side bush / Whenever she goes in or out of the house" (Сама трава мне не нравится, но, без сомнения / Я люблю ее, как однажды полюбит ее ребенок / Что срывает перышко с куста у дома / Каждый раз, когда она входит в дом или выходит). Подобный условный рефлекс памяти генерировал огромное количество лирических откровений, начиная с античной поэзии. Но что должен вызывать этот запах, какие «пласты сознания» поднимать? Два лирических героя увидят в одной и той же траве два разных мира. У девочки – это еще могут быть просто правильные ряды садовых деревьев, "and ancient damson-

⁹ Мнения о том, с какой из дочерей Томаса связано стихотворение, расходятся: одни считают, что это Бронви, которой было на тот момент двенадцать [28, р. 167], другие – что речь идет о малышке Миванви [11, р. 15]. Последнее нам кажется более правдоподобным.

¹⁰ Э. Моушен пишет об «уме, фактически вовлеченном скорее в процесс размышления, чем в выражение его законченных мыслей» [22, р. 82]. С ним соглашается и Д. Дэйви, противопоставляя спокойное воспоминание в поэзии Вордсворта и георгианцев, напряженности и неоднозначности стихов Томаса, с их упором на процесс мысли, а не ее конечный результат [16, р. 47].

trees / Topping a hedge, a bent path to a door, / A low thick bush beside the door, and me / Forbidding her to pick” (и древних терносливов / Увенчивающих край, изогнутую тропинку к двери, / Низкий густой куст у двери, и меня / Запрещающего ей сры- вать). Лирическое «я» Томаса, потеряв свою связь с природой, уже не способно таким образом воскресить и ее, природы, образ, поэтому последняя строфа стихотворения – это аннигиляция природного, апофеоз его отрицания в пользу по- тери и пустоты: “I have mislaid the key. I sniff the spray / And think of nothing; I see and hear nothing; / Yet seem, too, to be listening, lying in wait / For what I should, yet never can, remember: / No garden appears, no path, no hoar-green bush / Of Lad’s- Love, or Old Man, no child beside, / Neither father nor mother, nor any playmate; / Only an avenue, dark, nameless, without end.” («Я потерял ключ. Я вдыхаю запах / И ничего не думаю; Я ничего не вижу и не слышу; / Но кажется, тоже слушаю, лежа в ожи- дании / Того, что я должен, но так и не смог запомнить: / Появляется не сад, не тропинка, не морозно-зеленый куст / Молодого Любовника, или Старика, не ребен- нок рядом, / Не мать не отец, не товарищ по играм; / Только дорога, темная, безы- мянная, без конца»).

Джон Бэйли считает, что главная цель Томаса здесь – показать конечное ис- чезновение «я» [10, р. 41]. Думается, что это не так – ведь это не сладкое забвение после лотоса, это провал в памяти, отказ в том, чтобы хоть как-то смягчить на- стоящее. Лирический герой Томаса растерян и подавлен: его, в отличие от лириче- ского героя символистов, не привлекает то, что ему открывается ничто и всё. Он хочет быть частью того же, что и ребенок, – природы, ему нужен полынь-ключ¹¹ от эмпирически познанного, знакомого мира; он прилагает к этому усилия, вплоть до моделирования необходимой для воспоминания ситуации. Он повторяет име- на, которые должны были бы воскресить память, если не сына, отца или человека, то память художника. Как пишет Дэвид Жервз, «изменяющийся ритм стиха, по- переменно то льющийся, то замирающий, порождает похожее ощущение и в смыслах, которые приходят и уходят, не позволяя нам окончательно поймать их» [18, р. 49]. Десять отрицаний в одной строфе – это десять отказов памяти, десять приговоров к забвению. Но это забвение по Эдварду Томасу, поэтому оно прини- мает вид самого распространенного словообраза его поэзии – дороги, или, по первому словарному значению слова “avenue”, аллен, обсаженной деревьями, для кого-то ведущей к дому.

Здесь уместно вспомнить «диагноз», который поставил Элиот поэзии конца XIX – начала XX в.: поэты-метафизики были интеллектуальны, но затем ан- глийская поэзия стала испытывать постепенную «диссоциацию чувственного восприятия» (“dissociation of sensibility”)¹², что и привело к тотальному господству рефлексивной поэзии к концу XIX века (Теннисон и Браунинг). Думается, Томаса нельзя отнести к «рефлексивным поэтам», по классификации Элиота. Уже в “Old Man”, одном из первых своих стихотворений, он не актуализирует для читателя лирический процесс размышления, рассуждения или переживания. Одна и та же полынь, ее горечь, запах и вид, соединяются у него в финале в опыт «старика», совсем отличный от опыта ребенка, и формируют, если использовать мысль Эли- ота, «новое единство». Только в детстве можно всегда быть частью природы,

¹¹ Как пишет Дж. Марш, ощущение потери, поиск утерянного ключа – одна из центральных тем творчества Томаса, корни которой нужно искать в его детстве [21, р. 10].

¹² Такой перевод представляется нам более адекватным, чем варианты А. Аствацатурова («разложение восприимчивости») или «разложение мировосприятия» [1, с. 33]) или К. Чухрукидзе («распадение» чувственного опыта»). Нужно, наверное, привести цитату из статьи «Поэты-мета- физики», чтобы напомнить, что понимал Элиот под «интеллектуальностью», сравнивая поэзию Герберга и Теннисона: «Теннисон и Браунинг – поэты, и они мыслят; но они не чувствуют свою мысль так же непосредственно, как запах розы».

в любой момент с легкостью вызвав к жизни тот самый сад. И, конечно, возникает и мотив «утраченного времени»: Д. Жервэ даже сравнивает это стихотворение Томаса с уже наполовину написанным к тому времени “A la Recherche du Temps Perdu” и считает, что время и память более трагичны в «Полыни», чем в знаменитом романе Пруста [18, р. 58–59].

Эдвард Томас – человек неверующий, воспитанный в религиозной семье, «свободный от религии, но отягощенный душой», по меткому определению Дж. Баркера [9, р. 26]¹³. Думается, ему был хорошо знаком отрывок из «Откровения св. Иоанна Богослова» о падающей с неба смертоносной звезде: «Имя сей звезде полынь; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горькими» (Иоанн, 8:11). В King James Bible речь идет о другой разновидности полыни (“wormwood”), не такой, как в стихотворении Томаса. Но, может быть, и эта библейская цитата, и горечь собственного несчастливого детства, и тревога за будущее этого, пока еще счастливого, ребенка, и главное – ощущение пустоты личного поражения слились для лирического героя не в трубном гласе, а в горьком запахе травы, рождая то, о чем говорил Элиот: новую «ассоциацию», совсем другую метафору – не заброшенный романтический сад, не символическую тропу восхождения к неведомому, а безымянную тьму подсознания, дорогу без конца. Эта горечь личного и художественного существования составляет ядро лирики Эдварда Томаса, «несгораемую сумму» его онтологии и эстетики. Поэтому понятно, что не мог Эдвард Томас, при всей своей любви-зависимости от английской природы и глубокого ощущения ее роли в национальной традиции, двигаться в направлении традиционной пасторальности, не мог закончить даже первые свои стихи поиском «сладости», как Руперт Брук заканчивает свой «Старый приход. Гранчестер» (1912): “And is there honey still for tea?” [13, р. 72]. Как не мог, высоко оценивая творчество своего друга В. де ла Мэра, увидеть в седине горькой полыни серебро, сияние великолепного в своей праздничности созданного поэтом «серебряного» мира (“Silver”).

И все-таки это не было личным поражением: с того момента, как он начинает писать стихи, его судьба уже «измерена» – и человеческая и творческая личность Эдварда Томаса приобретают совсем другой масштаб. И это тот, на первый взгляд, небольшой масштаб лирического опыта, за которым прочитывается и широкая карта знакомого природного мира, и таинственная глубина поверенного природным человеческого бытия.

Библиографические ссылки

1. *Аствацатуров А.* Феноменология текста: игра и репрессия / Андрей Аствацатуров. – М. : Новое лит. обозрение, 2007. – 288 с.
2. *Barri P.* Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко. – К. : Смолоскип, 2008. – 359 с.
3. *Берковский Н.* Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 480 с.
4. *Дьяконова Н. Я.* Китс и его современники / Н. Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1973. – 199 с.
5. *Оден У. Х.* Собр. стихотворений: / Уистен Хью Оден ; сост., пер. и коммент. В. Топорова. – СПб. : Изд. группа «Евразия»; (Ultima Thule), 1997. – 496 с.
6. Писатели Англии о литературе : сб. ст. – М. : Прогресс, 1981. – 411 с.
7. *Фаулз Д.* Кротовые норы / Д. Фаулз. – М. : АСТ, 2004. – 704 с.
8. *Элиот Т. С.* Избр. поэзия / Т. С. Элиот ; сост. Л. Аринштейн. – СПб. : Северо-Запад, 1994. – 447 с.
9. *Barker J.* Notes on Edward Thomas / Jonathan Barker // The Art of Edward Thomas. – Bridgend : Poetry Wales Press, 1987. – P. 25–35.

¹³ Г. Боттомли называл Томаса “Edward the Confessor” (Эдвард Исповедник) [11, р. 19].

10. *Bayley J.* The Self in the Poem / John Bayley // The Art of Edward Thomas ; ed. and introduced by Jonathan Barker. – Bridgend : Poetry Wales Press, 1987. – 149 p.
11. *Branch-Lines: Edward Thomas and Contemporary Poetry* / ed. by Guy Cuthbertson and Lucy Newlyn. – L. : Enitharmon Press, 2007. – 264 p.
12. *Briggs J.* Virginia Woolf: The Inner Life / Julia Briggs. – L. : Allen Lane, 2005. – 544 p.
13. *Brooke R.* The Poetical Works / Rupert Brooke ; ed. by G. Keynes. – L. : Faber and Faber, 1974. – 216 p.
14. *Wordsworth William.* The Collected Poems of William Wordsworth / William Wordsworth ; with an Introduction of Antonia Till. – Wordsworth Ed. Ltd, 2006. – 1120 p.
15. *Coupe L.* The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism / Laurence Coupe. – L. : Routledge, 2000. – 336 p.
16. *Davie D.* Ezra Pound: Poet as Sculptor / D. Davie. – N.Y. : Oxford UP, 1964.
17. *Davis D.* "The Truth or Nothing": Edward Thomas's Literary Criticism / Dick Davis // The Art of Edward Thomas. – Bridgend : Poetry Wales Press, 1987. – P. 101–111.
18. *Gervais D.* Literary Englands: Versions of "Englishness" in Modern Writing / David Gervais. – Cambridge UP, 1994. – 280 p.
19. *Keats J.* The Complete Poems / John Keats. – L. : Penguin Books Ltd., 1988. – 754 p.
20. *Edward Thomas.* A language not to be betrayed: Selected prose of Edward Thomas / Edward Thomas ; Selected anthology with introduction by Edna Longley. – Manchester : Carcanet press in association with Mid-Northumberland art group, 1981. – 290 p.
21. *Marsh J.* Edward Thomas: A Poet for His Country / Jan Marsh. – L. : Eleck, 1978. – 225 [xiv] p.
22. *Motion A.* Foreword / Andrew Motion // Oxford Book of Twentieth-Century English Verse / ed. Ph. Larkin. – Oxford : Oxford UP, 2002. – P. i-x.
23. The Norton Anthology of Modern Poetry / ed. by R. Ellmann and R. O'Clair. – 2nd ed. – NY ; L. : W. W. Norton & Co., 1988. – 1865p.
24. *Thomas E.* The Poems of Edward Thomas / Thomas E. ; with an introduction by Peter Sacks. – N.Y. : Handsel Books, 2003. – 180 p.
25. *Wolf Virginia.* Selected Works of Virginia Wolf / Virginia Wolf. – L. : Wordsworth Editions, 2005. – 1020 p.
26. *Verlaine P.* Poesies / Paul Verlaine ; под ред. Г. В. Васильевой. – М. : Прогресс, 1977. – 317 с.
27. *Wells R.* Edward Thomas and England / Robert Wells // The Art of Edward Thomas. – Bridgend : Poetry Wales Press, 1987. – P. 61–74.
28. *Whitehead J.* Hardy to Larkin: Seven English Poets / John Whitehead. – Shropshire : Hearstone publ., 1995. – 245 p.

Надійшла до редакції 20.04.2012 р.

УДК 821.112.2-994.09

Г. О. Шевченко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

«ПСИХОАНАЛІТИЧНІ» СТУДІЇ КОХАННЯ У ГРОТЕСКАХ МІНЬЙОНИ

Розглянуто полемічне сприйняття сексуально-еротичного аспекту психоаналітичної концепції Фрейда у гротесках епатажного письменника першої половини ХХ ст. С. Фрідлендера-Міньюни.

Ключові слова: експресіонізм, гротеск, психоаналіз.

Рассмотрено полемическое восприятие сексуально-эротического аспекта психоаналитической концепции Фрейда в гротесках эпатажного писателя ХХ ст. С. Фридлендера-Миньюны.

Ключевые слова: экспрессионизм, гротеск, психоанализ.

Polemic perception of the erotic aspect of the Freud's psychoanalytic conception in the grotesque by outrageous writer of the 20th century S. Friedlaender-Mynona is considered.

Key words: expressionism, grotesque, psychoanalysis.

Відомо, що розвідки психоаналізу, цілком знакового явища ХХ століття, створили могутнє джерело власне літературно-художнього осмислення, притому негативні відгуки на теорію Фрейда та його послідовників звучали поряд із щирим захопленням. Почасти це можна пояснити характером складних і суперечливих духовних тенденцій доби. Швидкі темпи індустріалізації та урбанізації, втрата політичних, релігійних і культурно-філософських орієнтирів, що ознаменували стан «присмерку Європи» на початку ХХ ст., не могли не знайти відповідний та рішучий відгук з боку художньо-мистецької інтелігенції, критично налаштованих літераторів зокрема. «У пишному квітінні цивілізації вони відчували запах гнилизни, і їх завбачливим очам культура, що безглуздо роздулася, так само як і вежа суспільного порядку, збудована на фундаменті бездушних умовностей, вже задалегідь здавалась руїнами» [3, с. 9]. Осмислена передусім як вияв індивідуального протесту проти жорстокої дійсності, естетична програма експресіонізму виводила на арену пристрасної уваги широкого суспільного загалу полишену богом розгублену й безпорадну людину, сам на сам зі страхом війни, приреченості, смерті.

Новий зміст світовідчуття вимагав принципово нового підходу для вивчення та вирішення наріжних проблем часу. Експресіонізм шукав собі філософське обґрунтування і в історії філософії (Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер, С. Кіркгор), і в популярних течіях ХХ століття (З. Фрейд, А. Бергсон). Митці активно сприймали фрейдівську концепцію, зокрема її наголос на таких складних психофізіологічних станах людини, як стани тривоги, передчуття, невпевненості. Фрейд зумів викликати інтерес до нетипових для контексту культури понять – страху, провини, совісті, покарання, під новим кутом зору розглянувши одвічну проблему життя та смерті. Яскравим прикладом є постать австрійського експресіоніста Г. Тракля, «поета катастрофи», творчість якого відбила страхіття Першої світової війни.

Цілком логічними наслідками впливу психоаналізу на творчість експресіоністів були захоплення ірраціональним, містичним, позасвідомим. Прихильник філософії Фрейда німецький поет-експресіоніст Г. Бенн постійно наголошував на пануванні позасвідомого, темного в людській природі, культивував настрої неминучої приреченості («Ніч», «Фінал», «Так хто ж ти»).

Разом з тим неспростовним був потяг митців слова до художньої модифікації сексуально-еротичного аспекту психоаналітичної концепції Фрейда. Не в останню чергу «пансексуальні настрої» позначилися відчутними тенденціями руйнування інституту родини та цілеспрямованого нівелювання сімейних цінностей та чеснот. Квінтесенцією суспільного ставлення до традиційних шлюбних стосунків є безжальний вислів К. Енштейна: «Шлюб – це система загального парубання, загальмованих переживань, жорстких моральних оцінок: сукупність способів дресирування людей, які не спроможні жити самостійно, які не можуть обійтись без маленького домашнього культу або... опинились на краю прірви» [5, с. 198]. Отже, законний шлюб і сімейний затишок – це доля морально незрілих, слабких, пересічних.

Виходячи з положення про шкідливий вплив з боку контролювання лібідо на психічний стан людини, література експресіонізму замаюріла сміливими сенсаційними варіаціями на тему вільного кохання. Російський письменник-експресіоніст М. Арцибашев у романі «Санін», що за оцінками німецьких літературо-

знавців «упродовж 1908–1910 рр. був літературною сенсацією в Німеччині» [6, s. 137], просто і невимушено вирішус важливі питання людських взаємин. На погляд автора, у скрутному становищі люди завжди мають вихід: вагітній жінці краще втопитися, а чоловікові, якому не під силу тягар шлюбу, він радить застрелитися, але перед тим в жодному разі не відмовляти собі в задоволенні.

Відомо, що суспільна оцінка досягнень психоаналітичного вчення Фрейда була вкрай неоднозначною, а вивчення ідейних положень та їх впливу на мистецтво взагалі та на літературу експресіонізму зокрема постає і сьогодні цікавим та перспективним об'єктом дослідження. Утім метою нашої статті є не стільки огляд критичних підходів до психоаналітичного коду, скільки аналіз конкуруючої програми вивчення людської природи, розгорнутої німецьким філософом та письменником міжвоєнної епохи С. Фрідлендером-Міньюною. Актуальність вибору теми, а разом з тим і новизна даного дослідження зумовлені недостатнім вивченням творчості майстра слова німецькими вченими та майже повною відсутністю відомостей про нього у вітчизняній літературознавчій науці.

Сучасний російський філософ та літературознавець І. Смирнов зазначає, що «психоаналіз з моменту своєї появи являє собою методологічну тотальність, відносно якої можна зайняти дві позиції: або погодитися з тим, що все у світі відбувається „за Фрейдом“ та в межах психоаналітичного концепту спробувати віднайти щось своє, або знайти будь-який інший концепт, який пояснює реальність» [4, с. 225]. Саме шляхом пошуку власної теорії пішов свого часу епатажний та непередбачуваний письменник-експресіоніст Міньюна, «успішний двійник доктора Соломона Фрідлендера» [7, s. 251], професора неокантіанської школи у Берліні.

Гостро відчуваючи найболючіші проблеми бездуховного покоління, він втілює у життя слова колеги по літературному цеху А. Ліхтенштейна: «Коли сум вироджується у відчай, людина повинна стати гротескною» [2, с. 40]. Гротеск Міньюни став на деякий час єдиною і рятівною спробою донести до дрімотної свідомості сучасників глибокодумні філософські погляди Фрідлендера. З цією метою Міньюна вдавався до сміливих експериментів, його гротески просякнуті скандальним, провокаційним, бунтівним настроєм, вони підривають віру в суспільні чесноти, висміюють вшановані історією авторитети, доводять людські пороки до такого граничного ступеня «привабливого божевілья», який не лишає жодної іншої можливості для подальшого існування: або потонути у бруді фальшивих цінностей, або віднайти забуте й занедбане божественне в душі кожної людини.

Цілком логічно, що психоаналіз, з його тезою примату інстинктів над духовністю, став об'єктом прискіпливої уваги з боку Міньюни, що втілює у збірку з 30 старанно відібраних гротесків, об'єднаних під назвою «Залізничне щастя, або Анти-Фрейд». Не додержуючись етичних норм ввічливості, Міньюна із запалом наділяє яскравими епітетами свого шанованого колегу та його вчення: у гротесках фрейдисти постають ганебними, пустими, наївними, збоченцями, ученими свинями, людоджерами тощо. Уже в першому гротеску він задає дошкульний настрій та разом з тим налаштовує читача не лише на пустощі, а й на вдумливе читання, що апелює до самих глибин духовності: «Фрейд, певно, здригнувся б, якби він замість свого поверхового аналізу душі побачив би справжній, глибокий, так наочно ілюстрований» [9, s. 22].

Сьогодні питання про те, наскільки провокаційними є міньюнівські гротески про кохання поза моральних норм, виявляється неактуальним, проте зрозуміло, який дух сенсації вони викликали в нестабільні міжвоєнні часи ХХ ст. У його гротесках відверто зображено такі збочення, як любов за гроші, гомосексуальні стосунки, дивна пристрась до військових, служителів церкви, до тварин, тут

«сексуальність з її безглуздими актами й пактами» [9, s. 27] має місце через не обачність, випадковість, через жагучий страх перед інфекційними захворюваннями, через непомірну любов до книг та взагалі до науки та ін. Утім почуття відрази, яке можуть викликати подібні теми, ослаблюється вишуканою делікатністю міньйонівського стилю. Його майстерна техніка евфемістичної вуалі позитивно налаштовує читача на неупереджене розуміння фрідлендерівської концепції, яку ми спробуємо стисло охопити у площині зазначеної теми.

Німецький дослідник Г. Гееркен, біограф «enfant terrible» німецької літератури, застерігає масового читача, що гротески Міньйони без розуміння філософії Фрідлендера можуть розкритися читачеві лише наполовину. На що знавець метафізичних студій професора влучно парирує: «Так, від читача, який не знає фундаменту, вислизає багато, втім майже стільки ж упускає читач, який знає цей фундамент» [8, s. 111]. Неупереджений читач, можливо, і не зрозуміє філософську концепцію автора, принаймні він точно відчує загальний антифрейдівський настрій гротесків. Той же, хто шукає в них виключно філософію, позбавляє себе задоволення, яке відіграє для відчайдушного гротеск'єра далеко не останню роль.

Спробуємо проілюструвати гармонійне поєднання дозвільної історії з інтелектуальним пуантом на матеріалі аналізу гротеску «Скепсис» («Skepsis»). За сюжетом настирливий Франц Компліціреке в пошуках істини дійшов до картезіанського Cogito, ergo sum. Звернімо увагу на те, що вже в імені героя вдумливий читач відчуває перегук з ім'ям родоначальника психоаналізу (Франц – Фрейд), тоді як етимологія прізвища (від нім. Kompliziert – складний для розуміння) натякає на підвищену складність та зарозумілість наукових побудовань Фрейда. Відкинувши як беззаперечні ergo та sum, він у нічну грозу подався до знайомого професора з надією попри все знайти істинне та безсумнівне. Захоплений зненацька професор вчасно згадав Гете, за яким лише родюче є справжнім. Зустрівши дорогою додому готову для статевих стосунків жінку, Компліціреке розгледів саме в ній уособлення родючості. З того часу він заснував гарем, сумлінно слідкуючи за кількістю отриманого в ньому «врожаю». Непохитною істиною для нього став «категоріальний коїтератив», а картезіанську «псевдомудрість» він виправив на безапеляційне «Соео, ergo sum». У даному відвертому гротеску Міньйона відносить сексуальність лише до зовнішніх рушійних мотивів і зображує самий акт як механічну дію. Сексуальність виступає тут як супутнє явище та як засіб для досягнення мети, яка не виходить з цієї сексуальності й не зводиться до неї. Усередині викривленого гротескного тіла арабески обраний розпусний спосіб життя Франца Компліціреке був лише посередником у пошуках істини буття, про обґрунтованість та адекватність цього життєвого кредо тут уже не йдеться. Зрозуміло, що цим прикладом не можна спростувати фрейдівську теорію інстинктів, втім Міньйона сподівався якщо не похитнути, то хоча б поставити під сумнів її основний висновок про суцільну залежність Я, нібито похідного від інстинктів.

Зрештою, не вдовольняючись цим, письменник йде далі, намагаючись довести, що сексуальність не витісняється нашою свідомістю, а навпаки, полонить наш розум та дух, блокує можливості самовдосконалення й розвитку. Герой гротеску «Продуктивність» («Produktivität») Грегор Ялокія мріяв написати книгу про неймовірні збитки для культури через затяжні періоди миру. Єдиною перешкодою в досягненні мети було нестримно жагуче лібідо, яке виснажувало його настільки, що він врешті-решт з войовничого письменника перетворився на противника будь-якої ворожнечі, одружився та безперервно нагадував світу про себе вже не літературними, а батьківськими талантами. Традиційним є авторський фінальний коментар, за яким Міньйона порівнює людину з твариною як інстинктивною істотою. На відміну від останньої людина має розум, призначений для подолання

власних інстинктів і лібідо перш за все, інакше вона перестане бути homo sapiens. Міньйона в жодному разі не заперечує важливу роль інстинктів для людини, але він усіма силами своїх літературних та філософських знахідок заперечує примат лібідо над розумом, про що свідчать «пусті психоаналітики».

Розуміючи складнощі, які постають перед читачем гротескної частини філософської програми, автор, частіше в кількох завершальних узагальнюючих штрихах, коментує мотиви поведінки своїх героїв. Вітчизняний дослідник Л. Выготський у статті «Мистецтво та психоаналіз» з приводу розсудливості зазначає: «Будь-яке свідоме та розумне тлумачення, яке дає митець або читач тому чи іншому твору, слід розглядати як подальшу раціоналізацію, тобто як певний самообман, як виправдання перед власним розумом, як пояснення, вигадане постфактум» [1, с. 351]. У цій сентенції ми бачимо ще один хибний крок психоаналізу на шляху до розуміння людської душі. Саме гротескно забарвлене тіло своїх епатажних арабесок Міньйона ставить на службу цим заключним філософським пуантам, а не навпаки. Квінтесенцію його гротескно-глибокодумних пошуків можна підсумувати таким чином: усе приховане в людині, духовно чисте, творче, релігійне, етично-соціальне лише може здаватися сексуальним, людські тіла помилково вважають за потрібне тісне спілкування, у той час коли спілкуються їх душі, тобто те найголовніше в людині, до чого завжди апелює Міньйона, ексцентричний гротеск'єр, творчість якого безсумнівно є переконливим внеском у багатоголосний тогочасний дискурс прихильників та прибічників, а також критиків та противників антропологічних розшуків З. Фрейда.

Бібліографічні посилання

1. *Выготский Л.* Искусство и психоанализ / Л. Выготский // Классический психоанализ и художественная литература / сост. и общ. ред. В. М. Лейбина. – СПб. : Питер, 2002. – 448 с.
2. *Лихтенштейн А.* Кафе «Клепка» / А. Лихтенштейн ; пер. Т. Баскаковой // Иностран. лит. – 2011. – № 4. – С. 27–40.
3. *Пинтус К.* Сорок лет спустя / К. Пинтус ; пер. Т. Баскаковой // Иностран. лит. – 2011. – № 4. – С. 268–275.
4. *Смирнов И. П.* Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – М. : НЛЮ, 1994. – 351 с.
5. *Энштейн К.* О романе. Заметки / К. Энштейн ; пер. Т. Баскаковой // Иностран. лит. – 2011. – № 4. – С. 196–200.
6. *Arnold A.* Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar / Armin Arnold. – Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer, 1972. – 210 s.
7. *Bemann H.* Ein Philosoph der Groteske / Helga Bemann // Mynona. Das Nachthemd am Wegweiser und andere höchst merkwürdige Geschichten des Dr. Salomo Friedlaender ; [hrsg. von H. Bemann]. – Berlin : Eulenspiegel Verlag, 1980. – S. 251–260.
8. *Cardorff P.* Friedlaender (Mynona) zur Einführung / Peter Cardorff ; hrsg. von A. Diener. – Hamburg : Ed. SOAK im Junius Verlag, 1988. – 175 s.
9. *Mynona (Salomo Friedlaender).* Das Eisenbahnglück oder Der Anti-Freud / Mynona. – Hamburg : Junius Verlag GmbH, 1988. – 198 s.

Надійшла до редколегії 15.04.2012 р.

С. В. Кияшко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ МЕТАМОРФОЗЫ В МИФОЛОГИИ, ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Розглядаються різні типи літературних перетворень – метаморфоза, зрушення форми, трансформація і трансмутація – та їх висвітлення в науковій літературі.

Ключові слова: перетворення, метаморфоза, зрушення форми, трансформація, трансмутація, фентезі, зооморфна фантазія, анімалізм, теріоморфність, міф.

Рассматриваются разные типы литературных превращений – метаморфоза, сдвиг формы, трансформация и трансмутация – и их освещение в научной литературе.

Ключевые слова: превращение, метаморфоза, сдвиг формы, трансформация, трансмутация, фэнтези, зооморфная фантазия, анимализм, териоморфность, миф.

The article focuses on various types of literary metamorphoses and their scholarly interpretations.

Key words: metamorphosis, shapeshifting, transformation, transmutation, fantasy, zoomorphic fantasy, animalism, theriomorphy, myth.

Парадигма метаморфозы – неотъемлемая часть любого литературного процесса. Между тем большинство существующих литературных энциклопедий и справочников обходят вниманием это понятие. Таким образом, первым ключом к пониманию метаморфозы становится философское толкование: «превращение форм, изменение, преобразование» [6, с. 270].

Наиболее развернутую интерпретацию термина метаморфозы в литературе предлагает «Энциклопедия фантастики» Дж. Кюта и Дж. Гранта [10, р. 641]. Хотя слово «метаморфоза» переводится с греческого как «изменение формы» (от греч. Μεταμόρφωσις – «превращение», от μετά – «переход из одного состояния в другое, перемена» и μόρφωσις – «образование, изображение; образ, вид» [1, с. 799–800, 804, 827]), в английском метаморфоза всегда подразумевала *радикальное* изменение из существа одного вида в существо другого [10, р. 641–642]. Западные мифы в общем и «Метаморфозы» Овидия (I–VIII вв. н. э.), в частности, предполагают *волшебный* характер превращения.

В английском языке, в отличие от русского, закрепилось устойчивое употребление разных терминов за разными типами превращений. «Энциклопедия фантастики» предлагает наиболее развернутую таксономию, которой мы будем придерживаться в данной работе, снабдив английскую терминологию русскими парами. *Метаморфоза (metamorphosis)* несет старое значение *волшебного* и *радикального* изменения субъекта, который может сам инициировать изменение и претерпевать его независимо от своей воли или по причине врожденных качеств [10, р. 641–642].

Другой тип превращения, именуемый в англоязычных источниках “*shapeshifting*”, мы для ясности будем переводить как *сдвиг формы*. Отличительные признаки *сдвига формы* – *обратимость* и *повторяемость*. Примерами такого обратимого и повторяемого превращения в литературе являются оборотни – мифологические существа, наделенные способностью «перекидываться» из человека в животное или наоборот при полной луне [14, р. 858–859].

Характерная черта *трансформации (transformation)* – *внешний фактор* из-

менения. Так, Принц-лягушонок из сказки братьев Гримм был заколдован ведьмой; королева эльфов поочередно превращает героя шотландской баллады Там Лина в оленя, змею и раскаленное железо, несмотря на то, что прекрасная Дженет не выпускает его из объятий; в романе Т. Х. Уайта «Меч в камне» (“The Sword in the Stone”, 1938) Мерлин обучает короля Артура, превращая его в различных животных; злой волшебник Трент в романе Пирса Энтони «Заклинание для Хамелеона» (“A Spell for Chameleon”, 1977) наделен талантом превращать любое живое существо во что-то другое. Термином *трансмутация* (*transmutation*) описываются изменения в природе *неодушевленных* предметов [11, р. 960]. Фригийский царь Мидас обращает в золото все, к чему прикасается. Дионис превращает венчик с головы Ариадны в созвездие Северной Короны.

По мнению Дэвида Лэнгфорда (Langford), разница между *активным* и *пассивным* превращением часто оказывается слишком расплывчатой, чтобы быть классификационным признаком. В фантастическом романе английского писателя Роберта Холдстока (R. P. Holdstock, 1948–2009) «Лавондисс» (“Lavondyss”, 1988) главная героиня Таллис Китон превращается в дерево. Это превращение можно описать и как болезненную *метаморфозу*, и как *трансформацию*, вызванную колдовским действием ядовитой древесины. Спасаясь от преследования Аполлона, нимфа Дафна *трансформируется* в лавровое дерево, но это изменение можно истолковать как намеренную *метаморфозу*. В волшебном мире любое трансформирующее действие богов может быть такой же «естественной» метаморфозой, как превращение из гусеницы в бабочку.

Таким образом, в фантастической литературе метаморфоза обычно *не случается*. Часто она обнажает истинную природу субъекта, как это происходит в случае с Арахной – надменной ткачихой из Афин, превращенной в паука, или с героем «Превращения» (1915) Ф. Кафки. (В обоих случаях превращение может быть понято на языке юнгианской психологии как триумф *тени*¹.) Метаморфоза может символизировать *обряд перехода* (a rite of passage)², или освобождение от зависимости: например, попадая в постель принцессы, Принц-лягушонок получает свободу, потому что выполняется некое условие. Как бы мы ни трактовали метаморфозу – как *желаемую* или *принудительную*, – она не бывает случайной, проистекая из основного свойства субъекта. Обычно принудительная метаморфоза «запускает» фабулу, а вожденная метаморфоза разрешает коллизию через узнавание истинной сущности протагониста [10, р. 641–642].

Сдвиг формы (*shapeshifting*) – наиболее частая разновидность превращений в литературе. В фантастической литературе наиболее известные *субъекты* такого *превращения* (в английской терминологии – *shapeshifters* [14, р. 858–859]) – оборотни – мифологические существа, обладающие способностью перекидываться из человека в животное и наоборот³. Истории об оборотнях были популярны еще

¹ Тень – это бессознательный комплекс, под которым подразумевают подавленные, вытесненные или отчужденные свойства сознательной части личности. В аналитической психологии принято выделять как созидательные, так и деструктивные аспекты тени человека. По Юнгу, человек обходится с Тенью четырьмя способами: отрицание, проекция, интеграция и/или трансформация [3].

² Термин аналитической психологии.

³ Применительно к способности литературных героев совершать обратимые и повторяемые превращения в животных также используется термин *териоморфность* (англ. *theriomorphy*, от *theriomorphic*) или *зооморфность*. *Териоморфами* можно считать, например, древнеегипетских богов с головами животных или любое божество в форме животного [15, р. 940]. Превращенный в осла Луций из апuleевских «Метаморфоз» – человек в териоморфном облике [6, с. 13–14]. В. Я. Пропп в монографии «Исторические корни волшебной сказки» рассматривает разновидность сказочного топоса, в котором действуют персонажи-животные, в главе «Териоморфизм тридцатого царства» [7, с. 365–366].

в греко-римській літературі і служили почвою для пізніших переробок. Так, історія об оборотні, описана Плінієм в «Естевенній історії» (77 г.), трансформірується в лє Марії Французської «Оборотень» (“Bisclavret”, XII в.). Самий розповсюднений вид оборотня в англо-саксонській літературі – вервольф⁴. Міфическіє істества із шотландського, ірландського і ісландського фольклора (в Ірландії їх називають *роаны*, англ. *roans*) – морської народ, люди-тюлени, шелки і селки (англ. *selkies*). В японській міфології оборотнями можуть стати лише тануки (еноты), лиси і кошки. Оборотні – атрибут літератури ужасов, поскільки часто превращення історидить не по добрій волі, а в результаті прокляття і зв'язано с фазой луны.

Істоди *історидь об оборотнях (werewolf stories)*, можливо, слідует іскать в архаїке, в *тератологіческіх* (от греч. *Teras* – «чудо» і «чудовище») [5, с. 22] міфах греков. Так, Гесіод подрбно расказываєт о порожденних небом Ураном і землєй Геєй титанах, циклопах і сторуких. *Міксантропіческіми* (то єсть соединившіми в себе черты человека і животного [5, с. 22]) демонами являються сирены і кентаври.

Всє это – іпрмери невиделенности в ірвобытнотм челоіеческом сознанні челоіеча із іпрроды, расматривавшего себя как неотъемлемую её часть. Стихійно-чудовищная тератологіческая міфологія іпродства женского начала (Медуза, горгоны, Сфінкс, Эхидна, Химера) іполучает обобщенне і завершенне в образе Великой матери, ілі богини-матери. В «Анатомії меланхолії» Роберта Бертона (1621) расказывається історія о ламії – женщине-змеє, іперсонаже греческой міфології, іпрнявшей челоіеческій облік і соблазнившей юного філософа. Вдохновившісь класіческім сюжетом в ізложенні Бертона, Дж. Кітс в 1819 г. создает поэму «Ламія».

«Превращенне в змею, кажется, „привилегія“ женщин со скверным характером, какой, например, является ведьма в романе К. С. Льюиса «Серебряное кресло» (“The Silver Chair”, 1953)», – іпршет Дэвід Лэнгфорд [14, р. 858]. Но, обращаясь к архаіческім істокам *челоіечо-животных* мотивов, мы должны учитьвать, что один і тот же міфологіческій мотив может і составлять основное содержание міфа, і іграть второстепенную роль. Змей і змея – типічные хтоніческіє животные. Даже такие светлые і прекрасные богини, как Афіна Паллада, імели своё змеіное іпршлоє [5, с. 19]. Для эпохи последовательного *зооморфізма* (представленне божества в животнотм виде) отождествленне земли со змеєй являється центральным содержанием міфа о земле, так же как змеіный вид Афіны Паллады в Орфіческом гімне – основное в содержанні міфа. Но в более поздней міфології, когда центральное содержание міфа о земле становится *антропоморфіческім* (представленне божества в челоіеческом виде), змея становится *атрибутом* Афіны. Аналогічен по своему іпрісхождению *рудіментарный* характер соіоокости Афіны Паллады у Гомера с ізмененіем основного содержания міфа.

Если *рудімент* міфа отражает его іпршедшее, то *фермент* указывает на будущее развитие міфа⁵. У Гесіода Эхидна – полужмея-полудева, она прекрасна, но злоіредна, ненавістна людям. Этот мотив отверженія Эхидны – элемент, объясняющий стремленне челоіеча обуздать стихійные силы іпрроды. Появленне в поздних міфах ігероев, убивающих драконов, являється іпрзнаком борьбы новой культуры с хтонізмом вообще [4, с. 230–231; 5, с. 13–14, 19–20].

⁴ Оборотень, іпрнимающий волчий вид, в немецкой і англосаксонской міфології. Общій термін для обозначенія челоіеча-волка – *лікантроп*. В славянской міфології лікантропы називаються волколаками.

⁵ А. Ф. Лосєв і А. А. Тахо-Годі отіечають, что, расматривая греческую міфологію в развитии, можно установить разновременные остатки іпржних эпох, так называемые *рудіменты*, которые сосуществуют с *ферментами* – элементами нового, возникающего в сюжете міфа [5, с. 13].

Дополнительный свет на мифологическую природу героев бросает ономастика. Большое число гиппофорных имен (hippos по-гречески – лошадь) в «Повести о Габрокоме и Антии» Ксенофонта Эфесского позволяет заключить, что зооморфные герои сна Габрокома имеют своих сородичей. Зооморфный некогда характер романа выдают и имена типа Ликенион, Ликомед, восходящие к греческому *lykos* – волк. О доантропоморфных персонажах романа говорят и реже встречающиеся вегетативные имена [6, с. 28–29].

Сдвиг формы может носить и более жизнелюбивый характер. Так, Бьёрн (Beorn) в фантазии Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или Туда и обратно» (1937), по-видимому, может превращаться в медведя. В фантазиях американских писателей Энтони Буше (A. Boucher) “The Complete Werewolf” (1942) и П. У. Андерсона “Operation Afreef” (1956) герои перекидываются не только в волков, но и в африканскую лисицу, тигров, медведей, муравья и даже диплодока.

Разновидностью *сдвига формы* являются превращения, в которых субъект изначально является животным, а не человеком, как волк-оборотень в рассказе Ларри Нивена «Какой прок от стеклянного кинжала?» (“What Good is a Glass Dagger?”, 1972) и кот Грибо (Greebo) в серии юмористической фэнтези Терри Пратчетта «Плоский мир» (“Discworld”). В «Заклинании для Хамелеона» Э. Пирса красавица-глупышка постепенно превращается в отталкивающей внешности интеллектуалку, после чего происходит обратная метаморфоза и круг превращений повторяется. Герою это нравится, поскольку, решает он, Хамелеон ему никогда не наскучит. Феи, ведьмы и волшебники, если и превращаются, не привязаны к какой-то одной альтернативной форме, как оборотни. Так, отрицательные персонажи из трилогии П. Э. Маккилип (McKillip) «Мастер загадок» (“Riddle-Master”, 1976–1979) могут превращаться практически во что угодно.

Чередование форм антагонистов – традиционная форма *магической дуэли*, в которой противники ищут превосходства. Например, в валлийском мифе финальное сражение Придери с Гвидионом, по одной из версий, представляет собой состязание в превращениях, которое заканчивается, когда Придери уплывает в образе лосося [12, р. 847–848]. Ахелой сражается с Гераклом и превращается то в змея, то в быка. В романе Т. Х. Уайта «Меч в камне» такая битва происходит между Мерлином и мадам Мим: цель колдунов-дуэлянтов состоит в том, чтобы превратиться в животное, растение или минерал, способное уничтожить воплощение, выбранное противником; мадам Мим терпит поражение, когда эрудит Мерлин становится бациллой и инфицирует ее. Обширный цикл сказок и сказаний включает эпизоды оборотничества двух гонимых возлюбленных и преследующего их колдуна [8]. Урсула К. Ле Гуин представляет темную сторону *сдвига формы* в «Волшебнике Земноморья» (“A Wizard of Earthsea”, 1968), где соблазненный перевоплощением герой рискует утратить человечность, поскольку тело животного подвергает изменению душу: герой чуть не теряет себя, спасаясь бегством в образе ястреба. Барбара Хэмбли (B. Hambly) описывает вариант еще более коварного соблазна в романе «Драконья погибель» (“Dragonsbane”, 1986), в котором драконий облик несомненно превосходит человеческий. Добровольный *сдвиг формы* наделяет субъекта широкими возможностями исполнения желаний, но цена их может быть слишком высока, если превращение окончательное [14, р. 858–859].

Ученый и журналист Владимир Иорданский в статье «Время метаморфоз» пишет: «Мир классической древности, от Греции и Рима через Центральную и Южную Азию до Дальнего Востока, насыщен всевозможными превращениями, метаморфозами. Он живет ими, его существование невозможно представить без превращений мелких, едва заметных, до колоссальных, как принято нынче говорить, судьбоносных. Без метаморфоз невозможно представить и более глубокою

архаїку <...>. В сутності, метаморфози становлять важливіший елемент архаїчної і древньої культури, важливіший елемент розуміння і бачення мироздань древніми людьми» [2, с. 5]. Многообразіє метаморфоз во всіх древніших культурах в якій-то мірі дозволяє зрозуміти, як діяла думка, як переробляла вона початковий матеріал во всі більш складні і розкриті картини всесвіту [2, с. 5].

Таким чином, метаморфоза – парадигма образів, яку можна вважати вічною рисою морфології, фольклору, літератури. Здалося б, за століття свого існування вона набула такі змістовно-формальні ознаки, стала такою розгалуженою системою, що до неї нічого додати. Тем не менше такі автори, як О. Уайльд, В. Вулф, Д. Гарнетт, Д. Г. Лоренс, Е. М. Форстер, Дж. К. Повис, знайшли способи оновлення цієї древньої парадигми, знайшли для неї новий мовний код, нові значення. Дослідження цього – наша задача в найближчому.

Бібліографічні посилання

1. Грецько-російський словар / сост. А. Д. Вейсманом. – СПб., 1899. – С. 799–800, 808, 827.
2. *Йорданський В. Б.* Час метаморфоз / В. Б. Йорданський // *Восток (Oriens)*. – 2004. – № 6. – С. 5.
3. Кембріджське керівництво по аналітичній психології [Електронний ресурс] / под ред. П. Янг-Айзендрат і Т. Даусона. – М.: Добросвіт, 2000. – Режим доступу: <http://www.klex.ru/5bj>.
4. *Лосев А. Ф.* Афіна Паллада / А. Ф. Лосев, А. А. Тахо-Годі // *Грецька культура в міфах, символах і термінах*. – СПб., 1999. – С. 230–231.
5. *Лосев А. Ф.* Боги і герої Древньої Греції / А. Ф. Лосев, А. А. Тахо-Годі. – М., 2002. – С. 13–22.
6. *Полякова С. В.* «Метаморфози» або «Золотий осел» Апулея / С. В. Полякова. – М., 1988. – С. 13–29.
7. *Пропп В. Я.* Історичні корні чарівної казки / В. Я. Пропп. – Л., 1986. – С. 365–366.
8. *Сумцов Н.* Превращення казочні [Електронний ресурс] / Н. Сумцов // *Енцикл. слов. Ф. А. Брокгауза і І. А. Ефрона*. – СПб., 1890–1907. – Режим доступу: <http://www.vehi.net/brokgauz/index.html>.
9. *Філософський словар* / под ред. Г. Шишкоффа. – М., 2003. – С. 270.
10. *Clute J.* Metamorphosis / J. Clute // *The Encyclopedia of Fantasy* / ed. by J. Clute and J. Grant. – Orbit Books, 1997. – P. 641–642.
11. *Clute J.* Transmutation / J. Clute // *The Encyclopedia of Fantasy* / ed. by J. Clute and J. Grant. – Orbit Books, 1997. – P. 960.
12. *The Dictionary of Mythology* / ed. by J. A. Coleman. – Arcturus Publishing Limited, 2007. – P. 847–848.
13. *Langford D.* Transformation / D. Langford, J. Clute // *The Encyclopedia of Fantasy* / ed. by J. Clute and J. Grant. – Orbit Books, 1997. – P. 960.
14. *Langford D.* Shapeshifters, Shapeshifting / D. Langford // *The Encyclopedia of Fantasy* / ed. by J. Clute and J. Grant. – Orbit Books, 1997. – P. 858–859.
15. *Langford D.* Theriomorphy / D. Langford // *The Encyclopedia of Fantasy* / ed. by J. Clute and J. Grant. – Orbit Books, 1997. – P. 940.

Надійшла до редакції 15.04.2012 р.

УДК 821.113.3:82-31

Г. М. Костенко

Запорізький національний технічний університет

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО МІФОЛОГІЗУВАННЯ (на прикладі повісті К. Бліксен «Мавпа»)

Досліджуються особливості авторського міфологізування на прикладі повісті датської письменниці К. Бліксен «Мавпа» з відомого циклу «Сім готичних історій». Авторський міф виникає як «альтернативна реальність», у якій існує те, чого немає насправді; це спосіб бачити світ інакше. Це формує нові підходи до відображення «чужого» на тлі «свого» і представляє діалогічність як іншу спробу інтерпретації – більш-менш успішний переклад творчої уяви іншою образною мовою.

Ключові слова: авторський міф, «альтернативна реальність», історико-фантастична новела, поетика міфологізування.

Исследуются особенности авторского мифологизирования на примере повести датской писательницы К. Бликсен «Мартышка» из известного цикла «Семь готических историй». Авторский миф возникает как «альтернативная реальность», в которой существует то, чего нет в действительности; это способ видеть мир иначе. Это формирует новые подходы к отображению «чужого» на фоне «своего» и представляет диалогичность как иную попытку интерпретации – более-менее успешный перевод творческого воображения другим образным языком.

Ключевые слова: авторский миф, «альтернативная реальность», историко-фантастическая новелла, поэтика мифологизирования.

This paper's main aim is to study the peculiarities of author's myth-creating on the example of the Danish writer K. Blixen's "The Monkey" from well-known "Seven Gothic Tales". The author's myth appears as an "alternative reality", which contains non-existent in reality things; it's the possibility to see the world in another way. That forms new approaches to depicting the "other" against the "self" and presents dialogism as another attempt of interpretation – more or less successful translation of creative imagination through another image-bearing language.

Key words: author's myth, "alternative reality", historical-fantastic novella, poetics of myth-creating.

Проникнення міфу в поезію, драму, роман стає невід'ємною частиною літературного процесу ХХ ст. Авторський міф виникає як «альтернативна реальність», у якій існує те, чого немає насправді; це спосіб бачити світ інакше. Аналізу авторського міфу як способу концептування навколишньої дійсності і людської свідомості в романі ХХ ст. сприяло вивчення праць О. М. Фрейденберг, Є. М. Мелетинського, О. Ф. Лосева.

Датська письменниця Карен Бліксен, більш відома під псевдонімом Ісак Ді-несен, створює відомі історико-фантастичні новели англійською, а не рідною мовою, бо враховує історичний і культурний досвід, більш широкий, ніж в її рідній маленькій країні. Саме міфи є джерелом її натхнення, але це не тільки традиційні скандинавські саги, що подають світ як боротьбу стихій, а людину як істоту, що дорівнює богам і здатна їм протистояти. Це «Казки тисячі й однієї ночі» з їх інтересом до нових земель і нових відкриттів, а також сюжети, що відродили інтерес до казки в епоху романтизму; серед них історія Дон-Жуана, п'єси Шекспіра, а також літературні казки В. Гауфа, Е. Гофмана і Г. Х. Андерсена, що увійшли в усі антології світової літератури і певним чином визначили шляхи розвитку людської

думки. Творчість К. Бліксен є малодослідженою в українському літературознавстві, що обумовлює актуальність цієї роботи.

Для Бліксен звернення до міфу – це звернення до універсальної мови, зрозумілої всім і здатної подолати просторово-часові й соціально-історичні рамки, про що писав відомий дослідник поетики міфу Є. М. Мелетинський в однойменній роботі [6, с. 296]. Це особливий «авторський міф», творець якого, за визначенням О. Забужко, дослівно «платить» власним життям «за метафізичну істину свого квазілітературного універсалістського послання», роблячи плоть (власного життя) – словом (універсального значення) [1, с. 23]. Головною метою цієї роботи є дослідження особливостей авторського міфологізування на прикладі повісті К. Бліксен «Мавпа» з відомого циклу «Сім готичних історій».

За концепцією Є. М. Мелетинського, «поетика міфологізування полягає в інтерпретації сучасної культури міфотворчими засобами» [6, с. 259]. У ХХ ст. при використанні традиційних міфів їх зміст часто змінюється, іноді стає протилежним [6, с. 372]. Закласти підґрунтя – в цьому полягає сутність міфології, яка відповідає не на питання «чому?», а на питання «звідки?». Оповідач міфів, проживаючи історію, про яку розповідає, повертається назад, у той час, що цікавить його з самого початку. Створюється індивідуальний, або авторський, міф, який є результатом операції «очуднення слова», тобто, на думку В. А. Маркова, цей процес сприяє народженню особливого, «непередбаченого» естетичного об'єкта – зі своєю чудною організацією, чудернацькою асоціативністю, вільною метафоризацією тощо [5, с. 135].

Треба мати на увазі, що сьогодення, позбавляючись минулого, втрачає свою цінність і здатність до переоцінювання. Найґрунтовніші спроби інтерпретації – це лише більш-менш успішні переклади іншою образною мовою, а найбільше, чого можна досягти, на думку К. Г. Юнга [11, с. 91], в уяві своїй йти за міфом, вдягаючи його в сучасний одяг. Саме міф стає джерелом «очуднення» існуючої реальності та певного відсторонення від неї. О. М. Фрейденберг сприймає автора як посередника, який пропонує багато варіацій оригінального сюжету в міфі, що може здаватися актом переходу з одного стану в інший [9, с. 517, 522]. О. Ф. Лосев, у свою чергу, називає міф чарівною особистою історією, вираженою в словах [4, с. 169]. Такі судження доводять, що культуру можна розглядати як третього постійного співучасника діалогу автора з читачем, культуру, що пропонує ширший погляд на існуючу реальність, у якому міф стає відображенням суб'єктивного світосприйняття.

Аналізуючи риси культурної ідентифікації, тобто самовідчуття людини всередині конкретної культури, ми підкреслюємо етапи ототожнення і пристосування в оточуючій культурі, співвідношення внутрішнього і зовнішнього, кінцевого і безкінечного, адаптації і захисту власного «Я». Українська дослідниця Л. Филипович, говорячи про проблеми культурної ідентифікації сучасних українців, підкреслює, що будь-який процес культурної ідентифікації пов'язаний з формуванням і функціонуванням стереотипів, які, з одного боку, систематизують та узагальнюють уявлення про світ, допомагаючи людині адекватно сприймати та інтерпретувати буття, а з іншого – консервують ці уявлення, що іноді заважає людині вписатися в нові умови життя [8]. Тобто метою людини творчої стає подолання цього обмеження, відтворення особливої художньої достовірності й особливої об'єктивності, корені якої сягають первісної культури.

В умовах існування особистості в межах іншої культури проблема культурної ідентифікації стає проблемою вибору. Якщо розглядати ідентифікацію як процес, то очевидними стають два протинаправлені чинники цього процесу – рух до виявлення, демонстрації власної культурно-історичної ідентичності на тлі іншого культурно-побутового простору і водночас прагнення до приховання своєї справжньої національно-культурної ідентичності. Можна говорити навіть про повне роз-

чинення в новій культурі і втрату власної культурної самобутності (культурна асиміляція) або ж розуміння власної ідентичності і власних цінностей.

Багато письменників пережили особисту кризу ідентичності, яка стала частиною їх творчої свідомості і знайшла віддзеркалення у створених ними романах, новелах, віршах. Ці письменники абсолютно свідомо відображають цю проблему в своїх творах і пропонують різні моделі міжкультурних відносин. Характер цих моделей зазвичай обумовлений релігійними, історичними, етнічними уявленнями тієї національності або етнічної групи, до якої належить автор, його філософською або світоглядною позицією. У свою чергу ця національна ментальність знаходить відображення в тих художніх засобах, які використовує автор для створення власної художньої реальності. Можна казати, що засвоєння/дослідження, тобто процес засвоєння іншої мови, а через неї і культури, стає головним об'єктом дослідження письменника, який через іншомовний текст намагається зрозуміти власну подвійну ідентичність, запорукою в чому стає процес інтерпретації з боку читачів і критики.

Саме таке відсторонення, навіть відчуження від власного минулого дає можливість К. Бліксен піднятися до рівня письменника, «кроскультурного» за своєю суттю. Існує гостра потреба в розумінні особливостей інших/чужих і, відповідно, необхідність вивчення того, як формуються їх «образи». Велике значення для розуміння «чужого» надається так званому «міфологічному методу», за визначенням Т. С. Еліота, який, посилаючись на художні принципи Йейтса і Джойса, підкреслив не лише обов'язок письменника, який використовує цей метод, постійно витримувати паралель між сучасністю й античністю, але також «взяти під контроль, упорядкувати, надати форму і значення неозорій панорамі порожнечі й анархії, якою є сучасна історія» [10, с. 228].

Цю точку зору в наш час підтримує російський учений В. Б. Земсков: «...кожна культура будь-якого рівня розвитку по-своєму сприймає, відтворює і закріплює в пам'яті образи інших/чужих, образи, які характеризують або окремі сторони, риси і властивості цих „інших“, або в цілому їх „суть“, їх ідентичність на тлі власних уявлень про норму й цінності» [2].

Це пояснює чудовий, повний фантазії і навіть казковості світ К. Бліксен в її «готичних історіях». І навіть Африка – реальний континент зі своїми проблемами й турботами – під пером письменниці перетворюється в напівфантастичний світ, у якому люди і тварини живуть у первозданній гармонії, вільний світ, що надає письменникові свободу художника і творця. Українська дослідниця М. Моклиця підкреслює, що міф ніколи не вигадується, на відміну від казки, і тому відображає неадекватне світосприйняття іншої людини; міфи – це універсалії, що нас об'єднують, але міфи – це також відбитки нашої неповторності [7, с. 63].

У 2004 р. на сторінках російського незалежного філологічного журналу «НЛО» відбулася дискусія на тему: «Література і глобалізація: множинна ідентичність письменників». І. Кукулін, спираючись на положення лекції М. Б. Ямпольського, прочитаної в РДГУ, привернув увагу читачів насамперед до змін типу і змісту культурної взаємодії: результати «культурного синтезу» у витворі мистецтва нині представляються не як, наприклад, «радісне поєднання західного і східного» (як писав І.-В. Гете про свій «західно-східний диван»), але як одночасна дія різних культурних мов «в одній точці» – в одному творі і в тому, що створює його, – творчій свідомості, яка сама, проте, породжена певним історичним і культурним досвідом і формує певну ідентичність – або, точніше, набір поєднаних і взаємодіючих ідентичностей» [3, с. 205].

Саме про кризу ідентичностей розповідає повість К. Бліксен «Мавпа», яку Е. Йоханнессон назвав «найбільш готичною», виходячи з декорацій, у яких розгортаються події (монастир, старовинний замок), а також з атмосфери таємниці

й жаху [14, р. 55]. Проте це тільки зовнішні прояви сюжету, який насправді виявляється не таким страшним і тасмничим, у чомусь навіть казковим, але причина, що якоюсь мірою зумовила долю головного героя Бориса, вельми прозаїчна й банальна, хоч і сягає своїм корінням у міфічний світ Стародавньої Еллади.

При дворі стало відомо, що молоді офіцери гвардії, до кола яких входив і Борис, дотримуються нетрадиційної сексуальної орієнтації, і тепер, щоб зберегти свою репутацію, Борис повинен терміново одружитися. Його вибір падає на дочку сусіда, барона фон Хопбаллехуса, Афіну. Знову на сторінках історії виникають старогрецькі образи: Афіна вважалася у Стародавній Греції богинею мудрості й знань, а також непереможною богинею війни. А в імені барона легко прочитується натяк на бога винаробства Бахуса, з ким у нього є і зовнішня схожість (могутній торс, короткі ноги, грива сплутаного сивого волосся). Абатиса порівнює Афіну також з давньоримською богинею полювання Діаною, яка була запеклою чоловіконенависницею, відводячи Борису роль Актеона, який, покохавши Діану, був убитий нею за те, що наважився споглядати богиню під час купання [12, р. 137].

Афіна також нагадує Борису дочку велетня зі старої балади, яка знайшла людину в лісі і, здивована, принесла її додому, щоб пограти. Але велетень наказав їй відпустити людину, сказавши, що вона зламає її [12, р. 129]. Казковість сюжету лише посилюється прекрасними описами природи по дорозі до замку барона, у чийх лісах, як згадує Борис, багато років тому старому садівникові пощастило побачити табун единорогів [12, р. 120].

За столом гості говорять про мавпочку абатиси, привезену їй у подарунок із Занзібару, і барон згадує про ідоли вендів, стародавнього слов'янського народу, з країни яких, як він вважає, і походить його сім'я. Венди – стародавній народ, майже міфічний, що жив у VI–XIII ст. на території між Ельбою та Одером, виступив проти християнізації, за що й був майже повністю знищений. Як згадує барон, богиня кохання у вендів була дволикою: спереду – прекрасна жінка, ззаду – мавпа [12, р. 130–131].

Світ замку Хопбаллехус здається Борису хаотичним, утім водночас він мимоволі віддає перевагу подібному хаосу над налагодженим механізмом монастиря. Але за зовнішнім респектабельним фасадом монастиря вирують ще жорстокіші пристрасті й бажання, ніж у хаосі навколишнього світу. Про це інакомовно повідомляє сама ігуменя, переказуючи казку про короля Аву і його прекрасний звіринець. Одного разу султан Занзібару подарував королю Аві африканського слона, який був більший і величніший за індійських слонів. Усі боялися слонів султана, і страх примусив короля посадити слона на ланцюг і замкнути подалі від своїх очей. Проте ночами вулицями міста стали блукати тіні слонів, і люди тепер боялися залишати свої житла з настанням темряви. А справжній слон незабаром помер [12, р. 140–141].

Ця історія справляє глибоке враження на Афіну, яка відчуває себе такою ж замкненою в клітці твариною. Для неї король Ава не казковий персонаж, а реальна людина, що б'ється за свободу своєї батьківщини проти британських колонізаторів. Афіна мріє поїхати до Індії, щоб побачити цю боротьбу, у якій, як кажуть, беруть участь навіть спеціально навчені тигри [12, р. 145]. Індія все одно бачиться європейцеві в казковому ореолі, світом, у якому люди й звірі живуть у первісній гармонії.

Подібні казкові мотиви додають усій історії комедійної театральності, про що писав Д. Ханна, який назвав повість «Мавпа» «гротесково комічною й дуже смішною» [13, р. 147]. З цим висловом важко погодитися, оскільки, незважаючи на зовнішню казковість сюжету, історія наповнена філософською ідеєю про марність людських прагнень. Усім головним персонажам цієї вистави відведені певні ролі, і всі вони мріють зірвати з себе маску й знайти справжню суть. Борис незадоволе-

ний своєю роллю багатообіцяючого молодого офіцера, перед яким відкривається блискуча кар'єра, але не хоче турбувати матір і хрещену, тому й погоджується з планом ігумені спокусити Афіну.

Незадоволена своєю роллю й Афіна, запекла республіканка в душі, що, незважаючи на своє аристократичне походження, мріє відрубати голови всім тиранам Європи або, в найгіршому разі, відправитися в армію короля Ави. Проте розуміє, що їй як жінці не доведеться здійснити свої мрії. Утекти від самої себе, сховатися під іншою личиною намагається й ігуменя монастиря. Вона стає живим втіленням богині кохання стародавніх вендів, що поєднувала в собі дві сутності – жінки й мавпи. Лише на останній сторінці історії читачеві вдасться побачити справжню ігуменю, яка до цього ховалася під маскою мавпи, а мавпа в подібні ігумені, як справжня богиня любові, намагалася влаштувати брак Бориса й Афіни.

Спочатку сцена спокушання Афіни повністю позбавлена романтичності й ліричності. Вона неначе списана зі старогерманського епосу про войовничу королеву Брюнгільду і великого героя Зігфріда, який тільки й зміг перемогти прекрасну королеву. Борис і Афіна також зійшлися в поединку не на життя, а на смерть, і Борис свою битву за стародавнє дике кохання порівнює з шаленством безсмертних воїнів Валгалли, а сама Афіна здається йому воїном, що стискає рукоятку меча перед промовою важливої клятви [12, р. 153–154].

Але письменниця пропонує власну інтерпретацію стародавнього міфу: прагнучи приборкати войовничу діву, Борис її цілує, і поцілунок збиває з ніг Афіну сильніше, ніж удар кулака. Вона падає бездиханна, подібно до героїні казки, але на обличчі її застиг зовсім не казковий вираз огиди. Цю ж відразу відчуває і сам Борис, невдалий коханець, що захотів змінити маску, замінити комедію трагедією, але погано зіграв запропоновану роль. Кохання не здатне врятувати від самотності й відчуження; воно вдягнуло на себе подобу мавпи, глузуючи зі справжніх почуттів і руйнуючи довгоочікувані сподівання.

Таким чином, можна говорити про певний «культурний синтез», тобто про таке явище, коли у творчій уяві створюється світ, що вбирає в себе минулий історичний і культурний досвід. Цей досвід, у свою чергу, формує свосвідну ідентичність, можна сказати, подвійну ідентичність, що особливо помітно на прикладі творчої спадщини письменників-білінгвів, тому що вони не розчинилися повністю в надбаній мові і культурі, але за допомогою власного культурно-історичного багажу збагачують приймаючу культуру (у нашому випадку англійську).

Відлуння теми самотності і втрати справжньої подоби, запропоновані К. Бліксен у повісті «Мавпа», можна простежити в новелі американської письменниці К. Маккалерс «Балада про сумний шинок» (1951). Певним чином новелу американської письменниці можна вважати продовженням повісті «Мавпа»: що б сталося з Афіною і Борисом, якщо б вони побралися. Головна героїня історії К. Маккалерс Амелія, справжня велетня, яку, подібно до героїні К. Бліксен, виховував батько, виходить заміж за свого давнього залицяльника, але чоловікові так і не вдається приборкати войовничу жінку. На відміну від Афіни Амелія народилась в інші часи, тому вона знаходить справжній сенс свого існування не в родині, але, здавалося б, у чоловічій праці. Усе, чого б не торкалися руки Амелії, стає несподіваним дивом: наприклад, вона тримає винокурню, і її віскі вивільняє справжнє розуміння краси й сенсу життя; до того ж вона найкращий лікар в окрузі, і всі йдуть до неї по допомогу.

Але героїня К. Маккалерс змушена платити за скривдене кохання, і помста долі отримує подобу маленького горбаня, такої собі мавпочки по-новому, що, з одного боку, несе кохання і творення, а з іншого – злість і руйнування. Саме поява горбаня стає поштовхом до вивільнення справжньої подоби Амелії, а зникнення карлика робить її навечно відлюдницею. Подібно до творчої манери К. Бліксен,

історія К. Маккалерс водночас весела і жалюгідна, комічна і несподівана. Ця історія, що трапилася в маленькому містечку на американському Півдні, отримує міфічне підґрунтя не лише за допомогою так званих готичних декорацій (занедбані старі будинки, загальна атмосфера запустіння й смутку), не лише залучаючи напівказкових персонажів (велетня і горбань-карлик), але й тому, що вона розповідає про вічні цінності людського існування, про кохання і сенс життя, про пошуки справжньої подоби, про все те, чому людство досі не може знайти остаточного пояснення. Міфічна тема стає новою мовою художньої творчості, що допомагає інакше висвітлити реалії життя та створити світ, у якому індивідуальне підіймається до рівня загального, а загальне по-новому розкриває індивідуальне. Письменник і людина виступають двома складовими подвійної ідентичності, саме тому «життя у творі», тобто проблеми відтворення художньої реальності, у К. Бліксен пов'язані з процесом пошуків героями їх власної ідентичності, власного сенсу життя і навіть подоби. Мистецтво стає прийомом – прийомом очуднення творчого матеріалу, що веде до гетерогенності художніх світів, які існують на межі реального та уявного, і що стає варіантом пошуків власної автентичності – через іншу мову, іншу культуру, іншу свідомість.

Бібліографічні посилання

1. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – 4-те вид. – К. : Факт, 2007. – 148 с. – (Сер. «Висока поліція»).
2. *Земсков В. Б.* Образ России на «переломе» времен [Электронный ресурс] / В. Б. Земсков. – Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&binn_rubrik_pl_articles=246.
3. *Кукулин И.* От редактора / Илья Кукулин // Литература и глобализация: множественная идентичность писателей. – НЛО (независимый филологический журнал). – 2004. – № 66. – С. 205–206.
4. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / Алексей Лосев // Философия. Мифология. Культура / вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. – М. : Политиздат, 1991. – С. 23–186.
5. *Марков В. А.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) / В. А. Марков // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига : Зинатне, 1990. – С. 133–145.
6. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа / Елеазар Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 920 с.
7. *Моклиця М.* Міф як альтернативна реальність у літературі ХХ ст. / Марія Моклиця // Укр. мова й літ. в середніх шк., гімназіях, ліцеях та колеґіумах. – 2001. – № 1. – С. 57–61.
8. *Филипович Л.* Українські релігійні стереотипи та їх вплив на процеси культурної ідентифікації сучасних українців: європейський та альтернативний [Електронний ресурс] / Людмила Филипович. – Режим доступу: <http://www.xenodocuments.org.ua/article/833>.
9. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 608 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
10. *Элиот Т. С.* «Улисс», порядок и миф / Томас Элиот ; пер. с англ. Ю. Комова // Иностран. лит. – 1988. – № 12. – С. 226–228.
11. *Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг ; пер. А. А. Спектор. – Минск : Харвест, 2004. – 400 с.
12. *Dinesen I.* Seven Gothic Tales / Isak Dinesen ; intr. by Dorothy Canfield. – NY : The Modern Library, 1939. – x, 2 l., 420 p.
13. *Hannah D.* "Isak Dinesen" and Karen Blixen. The Mask and the Reality / Donald Hannah. – NY : Random House, 1971. – 218 p., plate. port.
14. *Johannesson E. O.* The World of Isak Dinesen / Eric O. Johannesson. – Seattle : University of Washington Press, 1961. – 168 p. – (National University publications).

Надійшла до редакції 15.04.2012 р.

УДК 821.112.2–31«19»

Т. Є. Пічугіна

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***«ЛЮДИНА БЕЗ ВЛАСТИВОСТЕЙ» РОБЕРТА МУЗІЛЯ
ЯК МОДЕРНІСТСЬКИЙ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН**

Розглянуто особливості історизму, утопізму, фрагментарності, іронії, пародії, презентації проблеми ідентичності та мовної кризи в романі Р. Музіля «Людина без властивостей».

Ключові слова: Роберт Музіль, модернізм, утопія, іронія, пародія, фрагментарність.

Рассмотрены особенности историзма, утопизма, фрагментарности, иронии, пародии, презентации проблемы идентичности и языкового кризиса в романе Р. Музиля «Человек без свойств».

Ключевые слова: Роберт Музил, модернизм, утопия, ирония, пародия, фрагментарность.

The peculiarities of the historicism, utopianism, fragmentariness, irony, parody, the presentation of the identity and language crisis problems in the novel by Robert Musil *The Man Without Qualities* (German: *Der Mann ohne Eigenschaften*) are under consideration.

Key words: Robert Musil, modernism, utopia, irony, parody, fragmentariness.

Роман «Людина без властивостей» – один із знакових творів літературного модернізму. Дискусія навколо нього розпочалася вже в другій половині ХХ ст. (тобто після смерті Музіля) і триває до сьогодні. Основний принцип побудови роману – принцип моделювання дійсності, актуалізація не реального, а можливого – гносеологічний плюралізм, тобто релятивність будь-якої істини. І як наслідок цього – тотальна іронічність роману, його фрагментарність дозволяють деяким дослідникам визначати цей твір Роберта Музіля навіть як постмодерністський, що, на наш погляд, є певним перебільшенням, хоча й підтверджує симптоматичність і значущість «Людини без властивостей» для літератури ХХ ст.

Розглянемо деякі особливості змісту та форми цього роману, які притаманні літературному модернізму: особливості історизму та утопізму, фрагментарність та засоби створення тотальності, співвідношення іронії та пародії, проблеми ідентичності та мовної кризи.

За визначенням Т. Адорно, історизм – це «відображення у витворі мистецтва суспільства як суперечливої єдності» [5, s. 76]. Літературний модернізм постулово відмовляється від міметичного зображення дійсності, акцентуючи увагу на несталості історичного розвитку, його незавершеності й суперечливості. Тому, за визначенням Октавіо Паса, «модернізм являє собою тугу за істинною присутністю. Це – прихована тема найкращих письменників-модерністів» [5, s. 35]. Історизм роману Роберта Музіля «Людина без властивостей» полягає у відтворенні духу часу – ідей, якими керується західноєвропейське суспільство початку ХХ ст., в їх хаотичному співіснуванні, тому в романі змішуються позитивізм, фрейдизм, ніцшеанство, католицизм, антисемітизм тощо. Музіль вигадав інтригу, що дозволила йому представити всі ці ідеї децентрованого світу й одержала назву «паралельної акції». Разом з цим «паралельна акція» є сатирою на суспільне життя Австро-Угорщини напередодні Першої світової війни, адже місце й час дії роману визначені з цілковитою точністю – Відень 1913 р. У близьких до трону колах стає відомо, що германський союзник і суперник розпочав підготовку до святкування

в 1918 р. тридцятиріччя правління Вільгельма II. Оскільки на цей же рік припадає сімдесятирічний ювілей царювання Франца-Йосифа, в Австрії-Каканії вирішили організувати «паралельну акцію», для чого був сформований спеціальний комітет, основним завданням якого стали пошуки ідеї, що спроможна об'єднати націю та надати акції загальнонародської значущості.

Ця інтрига дозволила письменнику не тільки представити розмаїття ідей, але й дати панораму суспільного життя Австро-Угорщини на початку ХХ ст. Марні клопоти, зіткнення корисливих інтересів, наївних сподівань, чиновної рутини, політичної безпорадності – все це представлено в романі з майже апокаліптичною іронією, яка посилюється тим фактом, що апофеозом «паралельної акції» повинен стати 1918 рік, але в 1918 р. вже не існувало ані імперії, ані монарха. Перша частина роману побачила світ у 1930 р., тому химерність «паралельної акції» була для читачів роману очевидна, і роман сприймався скоріше як аналіз причин історичної катастрофи. Проте, на наш погляд, ідея роману полягає в протиставленні намагання творити історію та водночас безсилля перед нею. Пізнання світу та істини виявляється неможливим, тому й пізнання причин катастрофи набуває форми гіпотези, есе. Музіль і розуміє есе як гіпотезу, твір, що не претендує на остаточну й вичерпну істину та «зусібіч підступає до того чи того предмета, не охоплюючи його повністю» [3, с. 304]. Тож, вважаємо, роман і не міг бути закінченим, хоча здавалось би, фінал твору був запропонований самою історією. Але це розв'язка інтриги, а не проблеми істини.

На початку роману відбувається іронічне переосмислення реалістичної оповіді: «Над Атлантикою була ділянка низького атмосферного тиску; вона переміщувалась на схід, до поширеного над Росією антициклону, й ще не виявляла намагання 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 в 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» [3, с. 37]. Квазі-натуралістичний метеорологічний прогноз іронічно знімається звичною і дещо «старомодною» констатацією: «був чудовий серпневий день». Фактографічність і достовірність, якої прагнув, приміром, 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 «пані Туцці в серпні була разом зі своїм чоловіком у Бад Аусзее, а доктор Арнгайм – ще в Константинополі» [3, с. 39]. Проте відповідно до основного принципу побудови роману, тобто принципу ймовірного, ця зустріч видається цілком можливою, адже оповідач не без іронії попереджає, що «не слід надавати аж такого значення назві міста» [3, с. 38].

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: «У цих важких вантажівок, якими тут користуються, надто довгий гальмівний шлях» [3, с. 39]. І пані відчуває полегшення, оскільки ці незрозумілі для неї слова «давали певне пояснення такій жахливій пригоді й обертали її на технічну проблему» [3, с. 39]. 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 „Людина без властивостей“ є антигегельянським романом та маніфестом модерну» [9, s. 434].

Іронічно переосмислюються в романі «Людина без властивостей» і романтична утопія універсальності, і ніцшевська утопія надлюдини, і фрейдистська спроба пояснити світ через сексуальність. У цих випадках йдеться скоріше про пародіювання відомих текстів та образів, ніж про їх іронічний перегляд. За визначенням С. Вієтти, пародія – засіб деконструкції своїх оригіналів, вона полягає в деструкції запропонованої в них аксіологічної системи й водночас у конструюванні на цих засадах власної ціннісної ієрархії. С. Вієтта підкреслює, що об'єктом пародії стають перш за все ті тексти, в «яких втілено сучасну метафізику суб'єктивності» [8, s. 197].

Пародіювання в романі Музіля здійснюється не стільки на мовному рівні, скільки на рівні образів і мотивів. Важливу роль відіграють з цього погляду жіночі образи роману – Діотіма та Кларисса. Діотіма – натяк на гелдерлінівську утопію ідеального кохання, втілену в «Гіперіоні». Гелдерлінівській парі Діотіма – Гіперіон протистоїть у Музіля дует пані Туцці – доктор Арнгайм. Поступово ідеальне кохання, якого прагне Діотіма, перетворюється на захоплення сучасними сексологічними теоріями. Божевільна ніцшеанка Кларисса та патологічний любово-страстник Моосбругер – пародія на ніцшеанський індивідуалізм. Невипадково обидва герої божевільні (натяк на божевільня Ніцше). Убивця Моосбругер – крайній випадок автономної свідомості. Він – геніальний убивця, що пишається майстерністю виконання своєї справи. Глава «Моосбругер танцює» – своєрідна карикатура на ніцшевського танцюриста Заратустру, що «полюбляє стрибки і вперед, і вбік». Кларисса, з її тяжінням до «білого шлюбу», завзята антивагнеріанка та ніцшеанка – карикатура на Лу Андреас Саломе – уособлення ніцшеанської філософії, жінку, яка руйнувала життя як своїх чоловіків, так і коханців.

Цей список можна було б продовжити, але з музілівською іронією все не так просто. З одного боку, його пародія і дійсно є зворотною стороною власної утопії, а з іншого – дослідники вже давно помітили, що культурнокритичні мотиви, особливо ті, що пов'язані з Діотімою та Арнгаймом, є водночас і мотивами головного героя роману Ульріха. Так, критика Діотімою бездуховності сучасної доби, яку вона позначає як епоху цивілізації, а не власне культури, її пошуки добра, тиші, ніжності такою ж мірою властиві й Ульріху. «У салонах панує критика культури та утопізм літературного модерну, але вони деформуються у фразу, салонну формулу. Музіль розвінчує фразеологічний характер такої розхожої сучасної критики та утопії, вкладаючи її в уста Діотіми та Арнхайма – персонажів, яким притаманне бюргерсько-власницьке мислення» [8, s. 96]. На відміну від Ульріха духовні питання для Арнхайма лише декор, який відомий австрійський письменник Карл Краус визначив як «культурну плутанину, що будує храм із стеаринових свічок та ставить культуру на службу комерсантові» [8, s. 97]. Таким чином, у романі Роберта Музіля заявлено традиційну для модерністської літератури проблему мовної кризи та, за визначенням О. Білого, семіотичної симуляції. «Музіль у романі „Людина без властивостей“, – зазначає український дослідник, – відкриває фундаментальний алгоритм епохи. А саме: панування імітаційного начала, підміна знакових вартісних констант семіотичною симуляцією призводить до руйнації базового, раціонально обґрунтованого поняття „людини“» [1, с. 72].

Змішування природного, органічного, надприродного в новочасному дискурсі, за Музілем, ставить крапку в романтичній трансценденції. Газетний вислів «геніальний скакун» сприяє повному запереченню вартісного мірила романтичної свідомості – поняття генія. «До того ж кінь і чемпіон з боксу мають перед

блискучим розумом ту перевагу, – пише Музіль, – що їх досягнення й значення можна бездоганно виміряти, й найкращого з-поміж них таки й справді визнають найкращим, а отже, настала черга спорту й об'єктивності з цілковитою підставою витіснити застарілі уявлення про геній і людську велич» [3, с. 78]. «По суті, така суміш фізичного й метафізичного спричиняє комунікативний колаж, неможливість виразити смисл явищ і, таким чином, веде до мімесисного кретинізму» [1, с. 73]. Еквівалентом такої невиразності постає маньяк-убивця Моосбругер. Він не розрізняє органічне та неорганічне, що породжує неадекватність поведінки в шизоїдній цивілізації. Моосбругер неспроможний розділити річ і знак. Він перетворюється для самого себе то у вікно з ґратами, то в зачинені двері. «Заґратоване вікно й замкнені двері – то був він сам. Він не вбачав в цьому нічого божевільного чи незвичайного, в жодному разі» [4, с. 60]. Ототожнення того, що позначається й того, що позначає, призвело врешті-решт до деформації будь-якого етичного судження.

Проте, як було вказано вище, Музіль намагається створити в романі й власну утопію – утопію «Тисячолітнього Царства». Ця утопія є зворотною стороною музілівської сатири. Ідея ідеального кохання, яка деструктивно осмислюється у випадку Діотіми та Арнгайма, знов конструюється в останній частині «Людини без властивостей» на прикладі Ульріха й Агати. У зв'язку зі смертю батька Ульріх їде до провінційного університетського міста, де той служив, і в спорожнілому батьківському домі зустрічається з Агатою, своєю рідною сестрою, яку не бачив із дитинства. Між ними постає духовна близькість, що переростає у взаємний потяг, стає коханням. Забороненість його є не викликом суспільству, а формою вищого зосередження на самому собі.

Це і є, за Музілем, «інакший стан». У «Людині без властивостей» цей стан, власне, важить незмірно більше, бо стає пошуком виходу з глухого кута думки, спробою вирішити, як бути людині з неприйнятною для неї дійсністю, яку позицію щодо неї зайняти. «Інакший стан», по суті, – утопія не в розумінні змісту, а в розумінні форми; ульріхівська експериментальна методика включає як аналіз, так і синтез, і – заради останнього – не тільки раціональний погляд на речі, а й, за словами Музіля, «містику дійсного», тобто елементи якоїсь міфологічної свідомості.

Таким чином, роман Р. Музіля «Чоловік без властивостей», дотичний до літературної традиції утопії, за допомогою літературних засобів іронії, пародії, сатири водночас полемізує з ідеологіями та політичною реальністю початку ХХ століття. «Найвеличніший утопічний роман Модерну є водночас найвеличнішою сатирою на нього» [8, с. 89]. Р. Музіль розглядає проблеми децентрації, дисоціації, байдужості, відчуження. «Критика Модерну у Музіля, так само, як і у К. Крауса, Г. Броха, Т. Манна, – це значною мірою критика вихолощеної фразеології, яка, говорячи про культуру та душу, має на оці справу та владу. Це критика перетворення мови та ідей, у тому числі утопічних ідей Модерну, в ідеологію. Критика Модерну в цих авторів – це насамперед критика ідеології» [8, с. 97].

Бібліографічні посилання

1. Білий О. Семіотична симуляція в романі Р. Музіля «Людина без властивостей» та прозі В. Дрозда / О. Білий // Українська література в Австрії, австрійська – в Україні : матеріали міжнар. симп. – К. : Брама, 1994. – С. 71–78.
2. Затонський Д. В. Феномен австрійської літератури / Д. В. Затонський // Вікно в світ. Західна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 1998. – № 1. – 208 с.
3. Музіль Р. Людина без властивостей : роман / Роберт Музіль ; пер. з нім. О. Логвиненко ; передм. Д. Затонського. – К. : Вид-во Жупанського, 2010. – Кн. I, розд. 1–80. – 416 с.

4. *Музіль Р.* Людина без властивостей : роман / Роберт Музіль ; пер. з нім. О. Логвиненко. – К. : Вид-во Жупанського, 2010. – Кн. II, розд. 81–123. – 367 с.
5. *Habermas J.* Die Moderne – ein unvollendetes Projekt / Jürgen Habermas. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1988. – 216 s.
6. *Magris C.* Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der moderner Literatur / Claudio Magris. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1987. – 456 s.
7. *Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften / Robert Musil ; hrsg. von Adolf Frisé. – Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1978. – 2169 s.
8. *Vietta S.* Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard / Silvio Vietta. – Stuttgart : Metzler, 1992. – 361 s.
9. *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 20.04.2012 р.

УДК 821.111-31 «19»

Е. И. Мудрак

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ТЕМЫ И ОБРАЗЫ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РАННИХ РОМАНАХ В. ВУЛФ

Йдеться про особливості звернення до тем та мотивів англійської літератури в ранніх романах В. Вулф.

Ключові слова: модерністський роман, інтертекст, «англійськість», «діалогічне слово».

Речь идет об особенностях обращения к темам и мотивам английской литературы в ранних романах В. Вулф.

Ключевые слова: модернистский роман, интертекст, «английскость», «диалогическое слово».

The article deals with the specificity of references to themes and motifs of English literature in V. Woolf's early novels.

Key words: modernistic novel, intertext, "Englishness", "dialogic word".

Диалог В. Вулф с литературной традицией в последние годы стал предметом интереса многих филологов – Б. Розенберга, Э. Галтиери, С. Грин, Дж. Дазинбер, дискуссионной темой монографий Э. Фокс (1991), Дж. де Гэй (2006), С. Эллиса (2007), Э. Блэр (2007)¹. Несомненно, что широкий литературный фон, к которому отсылает своего читателя В. Вулф, по насыщенности не уступает текстам Т. С. Элиота и Дж. Джойса. В ее романистику изящно вплетены мотивы и образы из произведений, принадлежащих перу писателей разных эпох. Обращение к «чужому слову» и особенности его оркестровки являются единичными и неповторимыми в каждом из романов писательницы. В. Вулф использует аллюзии и цитаты из мировой литературы как те недостающие словесные краски, которые усиливают смысловое звучание произведения и оказываются абсолютно невозполнимы и для автора, и для читателя.

¹ См.: "Virginia Woolf and the Essay" (ed. by B. Rosenberg, J. Dubino, 1997); "Virginia Woolf: Reading the Renaissance" (ed. by Sally Greene, 1999); Gualtieri E. "Woolf's Essays" (1999); Dusinberre J. "Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader?" (1997); Blair E. "Virginia Woolf and the 19th Century Domestic Novel" (2007); Gay J. "Virginia Woolf Novel's and the Literary Past" (2007) [3; 6; 8; 11; 21; 22].

Исследования, посвященные проблеме взаимоотношений текстов В. Вулф с литературным прошлым, появляются в 1990-е гг. Однако круг этих работ ограничен именами художников, ставшими объектом размышлений писательницы в критических обзорах, рецензиях и эссеистике [1; 2; 5; 7; 11; 16; 20]. Неиссякаемым источником для романистки становятся произведения елизаветинской и викторианской эпох. Э. Фокс и Дж. де Гэй отмечают, что в каждом романе В. Вулф присутствуют реминисценции из текстов поэтов-елизаветинцев: в них писательница находит особое эстетическое совершенство (“a complete finality”), которого не хватало современным авторам [10, p. 15]. Каждый из девяти романов В. Вулф, указывает Э. Фокс, так или иначе включает в себя упоминания об английском Возрождении, используя этот период национальной истории как фон действия («Орландо») или же прямо отсылая к текстам того или иного автора (Джейкоб Фландерс пишет эссе о Марло, изучает Донна, среди его любимых книг «Королева Фей» Спенсера) [10, p. 2].

Наследие мировой культуры в прозе В. Вулф представлено именами Платона, Еврипида, Софокла и Эсхила, цитатами из Сапфо, Овидия и Вергилия в романах «Комната Джейкоба» и «Миссис Дэллоуэй»², привлекавшими писательницу простотой и величием стиля и впоследствии ставшими для нее неистощимым источником художественной образности³. В своих романах и очерках В. Вулф обращается и к опыту русской литературы (она цитирует фрагменты из произведений Ф. Достоевского и Л. Толстого, посвящает отдельные эссе творчеству И. Тургенева и А. Чехова), которая, по ее убеждению, затрагивает «потаенные струны человеческой души», открывает неожиданные глубины человеческого «я», учит сопереживать ближнему [24].

Для В. Вулф важны образы и темы многих художников слова: Данте, Ибсена, Г. Джеймса, У. Уитмена, М. Пруста и др., но более всего ее привлекает объемный пласт английской литературы, который всегда будет обладать широким спектром оттенков в ее прозе. Мотивы, подаренные английской литературе каждым из цитируемых В. Вулф писателей, будут не только востребованы автором – они по-новому зазвучат в ее текстах. С течением времени иную форму обретает восприятие В. Вулф литературного прошлого, как и приходит особое понимание концепта «английскости». Так, отношение писательницы к наследию викторианства всегда казалось несколько критичным, викторианская эпоха и литература не раз становились предметом иронической рефлексии в ее романах «Ночь и день», «Орландо», «Флаши». Однако многие современники, как утверждают Дж. Гэй и С. Эллис, оценивали вклад В. Вулф в культуру XX в. через призму викторианской системы ценностей, отмечая, тем не менее, присущую писательнице двойственность в характеристике этого знаменательного периода английской истории⁴. В обращении писательницы к национальной традиции всегда ощущалась особая теплота и любовь.

² Дж. де Гэй полагает, что открытие В. Вулф собственной литературной техники, опробованной в «Миссис Дэллоуэй» и названной писательницей в дневниках “my prime discovery <...> my tunneling process”, с помощью которой она умела особым образом передавать прошлое своих героев, также отсылает читателя к метафоре платоновской «пещеры»: “I dig a beautiful caves behind them” [6, p. 34–35].

³ Увлеченность античностью В. Вулф разделяла с братом Тоби, в юности они вели долгие беседы, обсуждая красоту языка и поэтические достоинства греческой литературы. С 1899 г. В. Вулф посещала частные занятия по классической литературе. Ее первым учителем была Клара Пейтер, сестра Уолтера Пейтера, а спустя год В. Вулф берет уроки у филолога Дженет Кейс, преподавателя Кембриджа, с которой поддерживала теплые дружеские отношения в течение всей жизни. В. Вулф переводила и комментировала произведения Гомера, Софокла и Еврипида, ее заметки позднее оформились в эссе “Not Knowing Greek” (сборник «Обыкновенный читатель», 1925). В. Вулф отмечает имперсональность древнегреческой литературы, особую роль хора в трагедиях Софокла и Еврипида [18, p.144, 196; 25].

⁴ Т. С. Элиот отмечал, что В. Вулф сохраняет особое чувство достоинства в отношении к читателю, которое было присуще именно писателям-викторианцам. Ставший ее биографом

Английська література в романистиці В. Вулф представлена обилием імен – від Чосера і Милтона до Т. Гарді, Дж. Конрада, Дж. Джойса, охоплює все основні етапи національної культури: Відродження, комедію Реставрації, роман XVIII ст., поезію романтизму, сучасну В. Вулф літературу. Інтерес письменниці до минулого Англії ніколи не вичерпувався, і тому її романи нерідко були благодатною ґрун­тою для дослідження національної літературної історії («Орландо», «Між актів»). Англійська тема в творчестві В. Вулф виступає як певне ідилічне простір культури, де присутні універсальні ліричні мотиви життя і смерті, любові, самотності, пошуку власного «я», які органічно вписуються в естетику В. Вулф. Так, у її творах присутній образ ідилічного минулого, дому дитинства, притулку від «страждань» дорослого світу, де герої/героїні знаходять внутрішню свободу і гармонію, і хоча в кожному з романів це втілюється по-різному, все ж залишається ключовим, поступово перетворюючись в архетип літературного мислення.

У 1904 році гине Лесли Стивен, батько В. Вулф, до цього часу вона відноситься з любов'ю і заміселом «Меліброзії» (робоче названня роману «The Voyage Out»). Як свідчать щоденникові записи і листи письменниці, вона повністю погрузилася в читання улюблених авторів і працю над своїми першими критичними есеями⁵. Коментуючи написання першого роману В. Вулф, Дж. де Гей і С. Елліс звертають особливу увагу на історико-літературний фон і загальну емоційну атмосферу, яка панувала в родині Стивенів на початку 1900-х рр.

У перших романах письменниці – «Втеча» (1915), «Ніч і день» (1919) – англійський літературний текст входить в поезію творчості завдяки інтересу В. Вулф до традицій жіночої прози Дж. Остен, Дж. Еліот, Е. Бронте. У цих творах, незвичайно залежних від біографічного контексту, поспішно віднесених критиками не до серйозного літературного досвіду модерністського художника, а скоріше, до «ученицьких спроб» («apprentice efforts»), відбувається звільнення автора від багатьох впливів, настає, за словами літературних критиків, перетворення В. Вулф з задумливого і зацікавленого читача в вимогливого і наполегливого письменника [18, с. 29]. Дж. де Гей, Дж. Бригс, Г. Лі підкреслюють значення історико-літературного фону для В. Вулф, його глибоку взаємозв'язок з творчим процесом і визначають коло авторів і творчості, до яких В. Вулф зверталася в той час роботи над цим чи іншим романом [6, с. 5; 18, с. 237, 268, 341].

Романи «Втеча» і «Ніч і день», де проступають риси поезії *Bildungsroman* і *courtship novel*, наповнені прямими цитатами і алюзіями на твори Дж. Остен («Менсфілд-парк», «Гордість і передубедження», «Докази розсудку»), сестер Бронте («Джейн Ейр», «Грозовий перевал») і Дж. Еліот («Мідлмарч»). У них В. Вулф вперше звертається до спроби реконструкції жіночої літературної традиції [6, с. 22–23]⁶, її приваблює самобутній стиль і техніка остеновського письма, яке представляється їй справді жіночим («вона писала, як пише жінка») [6, с. 26]. Дж. де Гей зауважує, що іронія В. Вулф зводиться до тонкої соціальної критики Остен, і тому перші романи письменниці не

К. Белл, відчував певну подвійність у сприйнятті В. Вулф минулого століття, наголошував на тому, що вона була значно більш органічно пов'язана з вікторіанським світом, пронизаним духом імперії і значимістю соціальної еліти [9, с. 12, 17].

⁵ Пізніше В. Вулф напише, що саме звільнення від опіки батька відкрило перед нею шлях до власного творчості. В той же час вона усвідомлювала, що літературний дар успадкувала від Лесли Стивена. Займаючись літературною працею, В. Вулф відчувала, що відновлює ту внутрішню зв'язок з ним, якою їй так не вистачало в її житті. З досягненнями батька вона завжди порівнювала свої власні успіхи. Письменники, з якими В. Вулф вступає в діалог у перших романах, Дж. Милтон, Е. Гіббон, У. Каупер, Дж. Остен, – улюблені автори Лесли Стивена [23, с. 208].

⁶ Ця ідея знаходить втілення в книзі В. Вулф «Власна кімната» (1929).

избежали сравнения с «Гордостью и предубеждением», «Мэнсфилд-парком» и «Доводами рассудка». Исследователи также сопоставляют героев этих произведений, видя в них ряд общих черт, свидетельствующих о сознательном обращении В. Вулф к моделям романов Остен (в Кэтрин Хилбери находят сходство с Энн Эллиот, Элизабет Беннет; Эвелина Маргетройд по характеру напоминает Лидию Беннет, Мери Кроуфорд), сюжетные линии этих романов ощутимо сближаются – Кэтрин Хилбери разрывает помолвку с Уильямом Родни и останавливает свой выбор на Ральфе Дэнхеме, подобный треугольник любовных отношений часто воссоздает Дж. Остен в «Мэнсфилд-парке» (Фанни Прайс – Генри Кроуфорд – Эдмунд Бертрам), «Гордости и предубеждении» (Элизабет Беннет – Джордж Уикхем – Уильям Дарси), «Доводах рассудка» (Энн Эллиот – м-р Эллиот – Фредерик Уэнтворт).

Многие из аллюзий в романе «Отплытие» связаны с Лесли Стивенсом, ставшим прототипом Ридли Амброуза⁷. Подобно герою романа, Лесли Стивен часто уединялся в своей библиотеке (“alone like an idol in an empty church”), погружаясь в работу над очередным амбициозным проектом [26]⁸. Лишь изредка, вспоминала в своих мемуарах В. Вулф, ей разрешалось войти в это «святилище», чтобы обменять прочитанную книгу. Подобная сцена воссоздана и в романе, когда Рэчел нарушает уединение дяди просьбой о книге Гиббона, которую он отказывается ей дать. Этот эпизод, по мнению Дж. де Гэй, вводит тему власти отца над неравным, подавляемым статусом дочери-читательницы⁹. Упоминания о романах Дж. Остен, рекомендуемых Рэчел для чтения супругами Дэллоуэй (Кларисса читает вслух «Доводы рассудка» и позже дарит девушке книгу [9]), подхватывают этот мотив, демонстрируя традиционность навязываемых Рэчел литературных предпочтений. Проблема свободы в выборе и чтении книг проходит лейтмотивом через весь роман: В. Вулф несколько раз называет произведения, «предписанные» Рэчел для прочтения (Каупер, Гиббон, Дефо, Мопассан) отцом, дядей, Джоном Сент Херстом и Теренсом Хьюитом, которые героиня пролистывает без особого энтузиазма, уверенная в том, что интересы и увлечения мужчины-писателя XVIII в. сильно отличаются от круга интересов девушки начала XX ст. Эпизод из романа, где героиня читает письма Каупера, которые не трогают ее, передают не столько отторжение текста, сколько внутреннее сопротивление несвободе: “she had picked up *Cowper's Letters*, the classic prescribed by her father which had bored her, so that one sentence chancing to say something about the smell of broom in his garden, she had thereupon seen the little hall at Richmond laden with flowers on the day of her mother's funeral <...> and so from one scene she passed, half-hearing, half-seeing, to another” [26]. Тем не менее сама В. Вулф с интересом читала книги, рекомендованные ей отцом и старшим братом: она признавалась, что в 1908–1909 гг. дважды перечитывала Каупера, находя это чтение интересным и полезным, открывающим ей подлинную личность поэта. Именно в этот период благодаря знакомству с мемуарами Свифта, Стерна, Босуэлла, Каупера у В. Вулф постепенно начинает складываться собственное представление о жанре биографии¹⁰, где доминирует неприятие викторианской модели «парадного» образа

⁷ Ридли Амброуз, дядя главной героини, историк и переводчик с древнегреческого, поглощен работой над текстами Пиндара, повсюду возит свою библиотеку. Снабжая Рэчел книгами по истории и философии, он пытается контролировать ее духовный рост [26].

⁸ С 1871 г. Лесли Стивен был главным редактором *Cornhill Magazine* (основанного У. М. Теккереем), а с 1885 по 1901 г. под его руководством вышло 26 томов «Словаря национальных биографий». Последними книгами, написанными им, были «Английская литература и общество в XVIII веке», эссе о С. Джонсоне, А. Поупе, Дж. Свифте.

⁹ Упомянутый В. Вулф эпизод автобиографичен: в одном из писем к Вите Сэквилл-Уэст писательница рассказывает, как она однажды зашла в библиотеку, чтобы взять очередной том по истории Рима, и застала там отца, который, благосклонно улыбнувшись, настоятельно рекомендовал ей перечитать книгу дважды [цит. по 6, р. 20; 18, р. 72].

¹⁰ Форма литературной биографии оставалась неизменным объектом интереса В. Вулф на

героя, неспособной передать духовную жизнь человека. Она сформулирует для себя кредо биографа, нацеленного на создание подлинного текста человеческой жизни¹¹.

Герой романа «Отплытие», Ридли Амброуз, постоянно цитирует строки из «Комоса» и религиозных поэм Милтона, которого Л. Стивен высоко ценил. Образы творчества Милтона оказываются трагическим фоном событий романа, они соотношены с темой страданий и смерти главной героини. Теренс Хьюит читает вслух «Комос» и уже приближается к завершению истории, когда появляются предвестники болезни Рэчел – ее мысли путаются, у нее возникают странные видения: “The words <...> seemed to be laden with meaning, and perhaps it was for this reason that it was painful to listen to them; they sounded strange; they meant different things from what they usually meant. Rachel <...> went off upon curious trains of thought suggested by words such as ‘curb’ and ‘Locrine’ and ‘Brute,’ which brought unpleasant sights before her eyes, independently of their meaning” [26]. Нарушается ход повествования в романе, фрагменты фраз из поэм Милтона утрачивают первоначальный смысл, вплетаются в текст произведения, преобразуются в сознании героини («болезненная белизна стен», «стеклянная и холодная прозрачность волны», «влажные прохладные ладони», «подводные илистые туннели») [26]. По мере того как болезнь прогрессирует, видения Рэчел становятся более бессвязными и пугающими, отсылая к кульминации поэмы Милтона. После трагического ухода Рэчел в романе зазвучат строки из оды Милтона “On the Morning of Christ’s Nativity” (1629), которые усиливают состояние опустошенности ее близких, Теренса Хьюита, Сент Джонса, Хелен Амброуз, они слышат, как это стихотворение читает Ридли Амброуз.

Имена Милтона и Каупера, по признанию В. Вулф, были неотделимы от образа ее отца и невольно представляли как символы патриархатной культуры¹². Обращаясь к текстам Милтона и Остен, В. Вулф противопоставляет два типа авторства – мужское и женское – и вступает в открытую полемику с отцом, критикуя его жесткий подход к женскому творчеству. В «Отплытии» В. Вулф совмещает черты поэтики “courtship novel” и собственную версию романа путешествия (“outward voyage and inward journey”). В. Вулф, предполагают критики, «переписывает» «Сердце тьмы» Дж. Конрада, заменяя «мужское центрированное повествование» от первого лица (Марлоу и Куртц) женским нарративом, где протагонистом выступает юная девушка, познающая жизнь.

Исследователи отмечают, что тема английской культуры является в творчестве В. Вулф особо маркированным семантическим пространством, которое постоянно присутствует в романах [7; 10; 13; 15; 18]. Среди произведений В. Вулф есть те, которые по праву можно назвать шекспировскими. К ним относят «Ночь и день», «Миссис Дэллоуэй», «На маяк», «Орландо», «Волны», «Между актов», где темы и образы, слово Шекспира по принципу текста в тексте оформляют особый художественный пласт – шекспировский.

Литературоведы видят особую взаимозависимость персонажей шекспировской комедии и действующих лиц романа «Ночь и день». Так, Кэтрин Хилбери предстает собирательным образом сразу нескольких шекспировских героинь – Розалинды,

протяжении всей жизни. На разных стадиях творчества она размышляет над проблемами жанра, связанными с его «возможностями и ограничениями», который, по ее личному убеждению, должен вбирать в себя «историю и воображение», «факт и фантазию» [4, p. 25–26].

¹¹ В 1904 г. В. Вулф сочиняет комические биографии своих тетушек по отцовской (Кэролайн Стивен) и материнской линии (Мэри Фишер), и хотя оригинал не сохранился, большая часть записок вошла во второй роман В. Вулф «Ночь и день». Два года спустя она работает над «Дневником госпожи Джоан Мартин» (“The Journal of Mistress Joan Martyn”) и пытается завершить хронику жизни сестры Ванессы Белл, которую предназначает своему племяннику Джулиану [4, p. 28].

¹² В. Вулф вспоминала, что в рождественский вечер для Л. Стивена стало традицией декламировать «Оду на Рождество Христово» Милтона. И если звучали строки из Милтона, она как бы слышала голос отца [6, p. 20].

Виолы и Оливии, а ее отношения с Уильямом Родни и Кассандрой Отоуэй напоминают сюжетную линию Виолы, Себастьяна и Оливии («Двенадцатая ночь»), Ральф Дэнхем «играет» роль Орlando, суффражистка Мэри Датчет, не признающая «сложностей» романтических отношений, – предстает в роли Жака [10, р. 121]. Неизменный образ шекспировского шута добровольно принимает на себя миссис Хилбери (“I’m quite a large bit of the fool, but the fools in Shakespeare say all the clever things”) [25].

Все отсылки к Шекспиру в романе связаны с образом миссис Хилбери, прототипом которой стала писательница Энн Теккерей Риччи, дочь и биограф У. Теккерей. Ее перу принадлежат романы “The Story of Elizabeth”, “The Village on the Cliff”, “Old Kensington”, “Mrs. Dymond”, имевшие успех у читателей. Она также переложила на английский язык французские сказки, «Золушку», «Красную Шапочку», «Спящую Красавицу», создав современную версию и переместив их действие в викторианскую Англию, придав сверхъестественным образам и мотивам сказочного мира реалистическое измерение. В своей художественной прозе Энн Т. Риччи воссоздавала идиллические картины викторианской семейной жизни, не избегая, однако, обращения к теме женской зависимости и несвободы в патриархальном обществе. Именно Энн Т. Риччи одной из первых обратилась к изучению женской литературы: ее книга “Book of Sibyls” (1883) представляет собой сборник эссе об английских писательницах Анне Летиции Барбольд (1743–1825), Марии Эджуорт (1767–1849), Амелии Опи (1769–1853), Джейн Остен (1775–1817). Эту тему она продолжит в литературно-критическом эссе “A Discourse on Modern Sibyls” (1913) и посвятит его великим писательницам XIX ст. Дж. Элиот, Ш. Бронте и М. Олифант [6, р. 49–50].

Именно миссис Хилбери побуждает героев романа «Ночь и день» читать Шекспира и собирается поставить на сцене комедию «Как Вам это понравится», она посещает Стратфорд-на-Эйвоне, привозит цветы и листья с могилы поэта [25]. Миссис Хилбери выступает в защиту экстравагантной, но несколько занимательной теории, согласно которой жена поэта, Энн Хэттуэй, является автором второй половины шекспировских сонетов¹³. Оставаясь не более чем шуточной гипотезой, это утверждение само по себе указывает на возможность женского авторства шекспировских текстов, угрожая лишить образ Шекспира привычной роли «мужской литературной иконы» и заново утвердить его как модель для женского творчества [6, р. 57–58]. Для В. Вулф долгие годы Шекспир являлся символом патриархальной традиции в английской литературе; однако в романе «Ночь и день», а затем и в «Орlando», писательница иронично обыгрывает эту тему, вновь возвращаясь к ней в эссе «Своя комната».

При обилии аллюзий и отсылок к Шекспиру в «Ночи и дне» единственной комедией, строки из которой прямо цитируются в романе, является «Мера за меру» [25]. В. Вулф, по мысли Дж. де Гэй и Э. Фокс, предлагает несколько необычную интерпретацию шекспировского отрывка из монолога Клавдио, размышляющего о смерти:

“To be imprison’d in the viewless winds,
And blown with restless violence round about
The pendant world...»

Перечитывая эти строки, Ральф Дэнхем соотносит их с собственным настроением (герой случайно узнает о помолвке Кэтрин, его одолевают печаль и чувство безысходности), он ощущает себя бродягой, затерявшимся в лабиринте улиц Лондона: “They <...> were wafted about by **the lightest breath of wind**. For **the substantial world**, with its prospect of avenues leading on and on to **the invisible distance**, had slipped from him, since Katharine was engaged” [25]. Как и в романе «Отплытие», В. Вулф сначала

¹³ Эта история восходит к шутке Энн Т. Риччи в ответ на предположение С. Батлера, что Одиссея могла быть написана женщиной [6, р. 48].

использует прямую цитату с тем, чтобы впоследствии «растворить» ее в потоке мыслей героя. Картина, возникшая в сознании Ральфа после чтения Шекспира, вызывает у него невольные ассоциации, построенные на отталкивании от первообраза. Так, «яростно бушующие ветра» превращаются в восприятии Ральфа в «легкое дуновение ветерка», а «качающийся мир», обретает «прочность» и стабильность.

В. Вулф метафорически сравнит творчество Шекспира с зеркалом, отражающим истинное «я» англичан [23, p. 159]. В. Вулф убеждена, что писателям-современникам необходимо изучать составляющие шекспировского образа, где лиричность и недосказанность создают особую эмоциональную атмосферу воздействия на читателя и зрителя. Ее восхищает гибкость поэтического языка Шекспира. В. Вулф подчеркивает, что литературное «сознание так закончено и совершенно, что любая последовательность мыслей» кристаллизуется в концепцию и творит новый образ. В. Вулф утверждает: «Шекспир превосходит всю литературу. Я потрясена его величием» [23, p. 175]. Слово Шекспира присутствует во всех текстах В. Вулф, с ним романистка сверяет свой исполненный трудностей путь обновления художественной прозы.

Библиографические ссылки

1. *Моденкова Л. М.* Приметы психологизма в ранней прозе В. Вулф : дис. ... канд. филол. наук / Л. М. Моденкова. – М., 1995.
2. *Batchelor J. V.* Woolf. The Major Novels / J. Batchelor. – Cambridge, 1991.
3. *Blair E.* Virginia Woolf and the 19th Century Domestic Novel / E. Blair. – NY, 2007.
4. *Briggs J.* Reading Virginia Woolf / J. Briggs. – Edinburg, 2005.
5. *Daiches D. V.* Woolf. The Markers of Modern Literature / D. Daiches. – Norfolk, 1942.
6. *De Gay J.* Virginia Woolf's Novels and the Literary Past / J. de Gay. – Edinburg : Edinburg University Press, 2006.
7. *DiBattista M.* Virginia Woolf's Major Novels / M. DiBattista. – L., 1980.
8. *Dusinberre J.* Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader? / J. Dusinberre. – Basingstoke ; L., 1997.
9. *Ellis S.* Virginia Woolf and The Victorians / S. Ellis. – Cambridge, 2007.
10. *Fox A.* Virginia Woolf and the Literature of English Renaissance / A. Fox. – Oxford : Clarendon Press, 1990.
11. *Gualtieri E. V.* Woolf's Essays. Sketching the Past / E. Gualtieri. – NY, 1999.
12. *Love J.* Words in Consciousness. Mythopoetic Thought in the Novels of V. Woolf / J. Love. – Berkeley, 1970.
13. *McLaurin A. V.* Woolf. The Echoed Enslaved / A. McLaurin. – Cambridge, 1973.
14. *Miller C. V.* Woolf. The Frames of Art and Life / C. Miller. – Macmillan, 1988.
15. *The Multiple Muses of V. Woolf* / ed. by D. Gillespie. – Columbia ; L., 1993.
16. *Novak J.* The Razor Edge of Balance. A Study of V. Woolf / J. Novak. – Florida, 1975.
17. *O'Brian Schaefer J.* The Three Fold Reality in the Novels of V. Woolf / J. O'Brian Schaefer. – L., 1962.
18. *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.
19. *Raitt S.* Introduction / S. Raitt // Night and Day / V. Woolf. – Oxford, 1992.
20. *Velicu A.* Unifying Strategies in V. Woolf's Experimental Novels / A. Velicu. – Uppsala, 1985.
21. *Virginia Woolf and the Essay* / [ed. by B. Rosenberg, J. Dubino]. – NY, 1998.
22. *Virginia Woolf. Reading the Renaissance* / [ed. by S. Green]. – Ohio, 1999.
23. *Woolf V.* The Diary : in 5 vol. / [ed. by A. O. Bell]. – L., 1983. – Vol. 4.
24. *Woolf V.* The Common Reader [Electronic resource] / V. Woolf. – Access mode: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html>.
25. *Woolf V.* Night and Day [Electronic resource] / V. Woolf. – Access mode: <http://www.gutenberg.org/files/1245/1245-h/1245-h.htm>.
26. *Woolf V.* The Voyage Out [Electronic resource] / V. Woolf. – Access mode: <http://www.gutenberg.org/files/144/144-h/144-h.htm>.

УДК 821.111-31«19»

А. В. Левченко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

МОДЕРНИСТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО РАССКАЗА В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. ВУЛФ

Йдеться про трансформацію жанрів біографії та анімалістичної фантазії в літературі модернізму. Пропонуються аналіз та інтерпретація творів В. Вулф (*"Flush: A Biography"*, *"Lappin and Lapinova"*) у зіставленні із загальним семантичним контекстом її лірико-психологічної прози.

Ключові слова: В. Вулф, модернізм, жанр, анімалістична фантазія, біографія, літературна пародія, ліризм, лірична повість, психологізм.

Рассматривается вопрос трансформации жанров биографии и анімалістической фантазии в литературе модернизма. Предлагаются анализ и интерпретация произведений В. Вулф (*"Flush: A Biography"*, *"Lappin and Lapinova"*) в сопоставлении с общим семантическим контекстом её лирико-психологической прозы.

Ключевые слова: В. Вулф, модернизм, жанр, анімалістическая фантазія, біографія, літературная пародія, ліризм, лірическая повесть, психологізм.

The paper tackles the issue of transformation in the patterns of biographical and animalistic fantasy genres in modernist literature. It brings forward the analysis and interpretation of a novelette and a short story by V. Woolf (*"Flush: A Biography"* and *"Lappin and Lapinova"*) as regarding to the comprehensive semantic context of the writer's lyrical-psychological prose.

Key words: V. Woolf, modernism, genre, animalistic fantasy, biography, literary parody, lyricism, lyrical novelette, psychologism.

Анімалістика в англоязычній літературі, от народних сказок, середньовікових фавлю і анонімних романов до класики «детской взрослой» літератури ХІХ в. (Ч. Кінгслі, Енн Сьюелл, Сетон-Томпсон, Джек Лондон, Кіплінг), – устоявшася традиція, котра підхватюється і розвивається в ХХ в., в том числі і в літературі модернізму («Леді, котра стала лисой» Д. Гарнетта, цикл книг о Нарнії К. С. Льюїса). При всій різності цих авторів єсть загальне: бажання і спосібність увидіти людське в животном і (ілі) тоньше: описати люду, в котром «живет» звірь (і далеко не всегда это делалось так, как видели и писали это натуралисты, – Золя в его «Человеке-звере», где людське і звіриное дано в протівопоставленні і боротьбі); звірь, котрий проявляється в характері і психології поведіння ілі вообщі полностью меняет внешний облик люду. Такое сопоставление і совмещение двух миров – не только свободная фантазія художника, но і часто попытка показати реальность, изображенную через её «остранение» (если употребить термин В. Шкловского).

На этом фоне анімалістическая фантазія В. Вулф «Флаш: Біографія» (*Flush: A Biography*, 1933), жизнеописание кокер-спаниеля, принадлежавшего Элизабет Барретт-Браунинг, кажется заметно отличной. Начатая в 1932 г., она была задумана Вулф прежде всего как «шутка», пародия: «Я так устала после „Волн“, что лежала в саду, читая любовную переписку Браунингов, и образ их собаки меня веселил, так что я не могла удержаться, чтобы не создать ему Біографію» (*"I couldn't resist making him a Life"*) [14, р. 35]. Как позже писала сама Вулф, сколько-нибудь ясного представления о том, что из этого выйдет, у неё не было (*"it all*

a matter of hints and shades" [14, p. 36]), как не было и достаточного фактического материала для «серьёзной биографии»: только письма Элизабет Барретт, впоследствии Элизабет Браунинг, с эпизодическими упоминаниями о Флаше, и два ее стихотворения (*To Flush, My Dog u Flush, or Faun*), давшие Вулф едва ли не больше материала, чем сами письма.

Вышедший через год «Флаш» стал бестселлером [9, p. 71], принесшим Вулф самую большую читательскую популярность при жизни. При этом реакция критиков была более чем сдержанна: «...самая скучная из книг, которые написала миссис Вулф», и даже – «конец миссис Вулф как художника» (“the end of Mrs Woolf as a life force”) [8, p. 75]; единственная, но много значившая для Вулф похвала – опубликованная в «Таймз» рецензия на повесть, написанная Д. Гарнеттом. Он прочитывает «Флаша» прежде всего как изящную литературную шутку, пародию на популярный тогда жанр «психологической биографии», открытый Литтоном Стрейчи в его «Выдающихся викторианцах» (*Eminent Victorians*, 1918), и Флаш “becomes the first animal to become an Eminent Victorian” [4, p. 186]. Действительно, такова была задумка Вулф («Я хотела сыграть шутку с Литтоном – это задумывалось как пародия на него» [11, p. 162]), но стоит ли сводить смысл художественного целого к его «плану», возможно ли ограничить художественную семантику очерченной границей «главной темы» и «проблематики»?

Современные литературоведы прочитывают «Флаша» несколько шире: это социальная критика и политическая сатира, где нелогичность классового устройства и тем более классового подхода к человеку отображены в иерархии «собачьей аристократии» [8, p. 77], детально и тщательно описанной; и правила «Клуба спаниелей», оказывается, основаны на куда более однозначных критериях, чем законы «Клуба аристократов». Как представляется, это не только социально-политическая сатира, но и, отчасти, легкая пародия на устоявшуюся в литературной анималистике того времени практику «социального дарвинизма»; она оказывается снята Вулф мягкой иронией и юмором и попыткой показать, что ни в жизни собаки, ни в жизни человека нет никаких объективных жестких иерархий, а если они и существуют, то могут и должны быть подвластны движениям души (и не только человеческой; животные, а часто и вся природа, увиденная человеком, у Вулф «субъективируется», лиризируется, с разной степенью «очеловечивания»). Так, Флаш оказывается способным, путём постоянных и мучительных душевных усилий, отречься от своей природы (от охотничьего азарта, от криков «Спан!», от древних инстинктов, которые велют быть свободным и единым с Природой) ради любви к своей хозяйке, нездоровой и поэтому постоянно находящейся в полутёмной комнате, с зашторенными окнами, тусклым светом, лежащей на кровати и вечно закутанной в индийские шали. И Флаш начинает любить этот, с его точки зрения анти-природный, мир, выписанный Вулф с почти уайлдовским любованием неживой красотой. Критики видят здесь пародию на тщательно обставленный мир викторианского романа [6; 8; 9], но вспомним: эстетизация художественного пространства – это не только часть традиции английской литературы, но и постоянная практика самой Вулф в больших её вещах; подробное художественное описание предметов мебели и даже рисунка тканевых занавесей – “<...> not a simple muslin blind; it was a painted fabric with a design of castles and gateways and groves of trees, and there were several peasants taking a walk” [12, p. 34] – не только легко-ироническое описание прошлого, но и любовное восприятие настоящего.

Флаш, постигающий этот мир с трепетом, сравнимым разве что с чувствами исследователя, который “has descended step by step into a mausoleum and there finds himself in a crypt” [12, p. 34], любит этот искусственно-человеческий мир не только из-за его таинственности и инаковости (“Nothing in the room was itself; every-

thing was something else" [12, p. 35]) – изменяется природа его эстетического чувства: всё это красиво не само по себе, а лишь потому, что несёт отпечаток личности любимой им хозяйки. Отринув часть своей «природы», Флаш обретает иное, воспринятое им как счастье и новая свобода: быть частью жизни любимого им человека, ощущать себя с ним единым целым.

Вулф постоянно подчёркивает внешнее сходство хозяйки и её собаки; схожесть Элизабет Браунинг и Флаша она отмечает и в письмах и усиливает в читательском восприятии, поместив в издании повести не только знаменитый портрет поэтессы, но и четыре иллюстрации, выполненные по ее указаниям Ванессой Белл, где портретная схожесть спаниеля и хозяйки усилены до предела [9, p. 72]. Вот появление Флаша в спальне мисс Барретт и их знакомство: "Each was surprised. Heavy curls hung down on either side of Miss Barrett's face; large bright eyes shone out; a large mouth smiled. Heavy ears hung down on either side of Flush's eyes; his eyes, too, were large and bright: his mouth was wide. There was a likeness between them. As they gazed at each other each felt: Here am I" [12, p. 85]. И всё же схожесть и «единение», которое описывает в своей фантазии Вулф, это не только схожесть внешняя. Каждый из героев в решительную минуту оказывается способным превозмочь свою «внешнюю оболочку», будь то законы природы для Флаша или законы классовой иерархии для Элизабет Барретт, – и для этого каждый из них совершает самое трудное усилие – нравственное. Так, мисс Барретт, преодолев сопротивление всей семьи и «поддерживающих партий», решается одна отправиться к м-ру Тэйлору, шантажисту и мошеннику, чтобы выкупить похищенного Флаша. Поступок вдвойне отважный, не только потому, что поездка в Уайтчепел могла дорого обойтись молодой девушке, но и потому, что довольно крупный выкуп оплачивается из денег крайне необходимых, отложенных на свадьбу и «бегство» с будущим мужем, поэтом Робертом Браунингом, на свободу: из Лондона и Англии – в Италию.

Выбор, который совершает Элизабет, осложнен ещё и тем, что единственный союзник, возлюбленный Роберт Браунинг, оказывается на стороне её отца: он недоумевает, как можно попустительствовать преступникам; ведь, заплатив выкуп, Элизабет тем самым «разрешает» совершение таких поступков, поддерживая их. «Пародия на биографию», «социально-политическая сатира» и «литературная шутка» здесь как бы забыты, и перед читателем возникает серьёзная моральная дилемма: спасение любимого существа (а для Элизабет Флаш долгое время, до появления Роберта Браунинга, – единственный друг, если считать другом создание, чувствующее и понимающее тебя лучше всех остальных, тех, которым требуются слова для объяснения) ценой «непротивления злу» – это поступок во благо? И может ли спасённая здесь и сейчас жизнь быть причиной многих чужих бед в будущем? Конечно, читатель может не замечать этих разбросанных по тексту «отступлений» и читать повесть как простую историю жизни собаки, но может и прислушаться к этому «голосу» (не принадлежащему ни «биографу Флаша», ни Элизабет Барретт-Браунинг), и тогда вся повесть обретёт иную окраску.

История похищения и спасения Флаша – это и попытка Вулф описать реальный Лондон конца XIX века: Лондон автомобилей, шума, пёстрой толпы, роскошных особняков и бедняцких трущоб. Вообще, настойчивое и тщательное, детально выверенное (Вулф специально изучала те места Лондона, которые она описывает [9, p. 73]), описание предметной реальности как попытка воссоздать реальность историческую и «жизненную» во «Флаше» настолько сильна, что может показаться: Вулф показывает жизнь личности так, будто это не она написала эссе «Мистер Беннетт и миссис Браун». Действительно, каждое движение, физическое ли, душевное ли, уточняется и «датируется»: описанием здания, улицы, на кото-

рой это происходило, подробным описанием одежды, обуви людей, которые при этом присутствовали, тем, что они ели, на каких экипажах ездили, какие собаки их окружали и т. д. Некоторые критики усматривают здесь чуть ли не уход от принципов модернистского изображения действительности [7; 9]; многие продолжают искать в этом признаки пародии на биографический жанр: ведь у писателей-викторианцев воссоздание жизни человека обязательно включало воссоздание предметного мира, в который этот человек был включен [4; 7; 8]. При этом, как представляется, от взгляда ряда исследователей исчезает важное: весь этот предметный ряд, будь это мир английской деревни, урбанистический Лондон или «свободные» города и природа Италии, куда сбегают из «лондонской тюрьмы» (хотя и очень изысканной и комфортной: “*acushionedandfire-litcave*”, как мягко иронизирует Вулф [12, р. 37]) чета Браунингов и Флаш, описывает не рассказчик и не Элизабет Барретт – их открывает для себя Флаш; открывает для себя не интеллектуально, а чувственно: мир познаётся им через запахи.

И этот способ познания оказывается много надежнее, чем попытка объяснить реальность словесно. Лондон, Вимпол-стрит, дом Барреттов, Италия открыты Флашем, воссозданы Вулф через «каталоги», градации запахов (“*Mixing with the smell of food were further smells – smells of cedarwood and sandalwood and mahogany; scents of male bodies and female bodies; of men servants and maid servants; of coats and trousers; of crinolines and mantles; of curtains of tapestry, of curtains of plush; of coal dust and fog; of wine and cigars. Each room as he passed it – dining-room, drawing-room, library, bedroom – wafted out its own contribution to the general stew*” [12, р. 34]); открытие Италии для Флаша – “*nose to the ground, drinking the essence*” [12, р. 85]. Материальный мир, воспринятый субъективированно, через запах, оказывается реальнее, чем мир, восстанавливаемый исторически. Это открытие Вулф – запах как способ «чистого» познания мира (открытие даже для традиции художественной анималистики) – возможно, предвосхищает открытия «нового историзма». Этим свойством – чувствовать настоящую реальность, а не только её видимость, которая доступна остальным, будет одарен герой более позднего эксперимента с жанром биографии, Жан Батист Гренуй, трагическую историю которого описывает Зюскинд в романе «Запах» (который, к сожалению, продолжает восприниматься в переводческой интерпретации «Парфюмер», интерпретации, чудовищно искажающей авторскую идею).

Конечно, открытие и познание мира через чувства, ощущения, а не только вербально – открытие модернизма (от Пруста, Джойса, Вулф до Фолкнера, Хемингуэя и Беккетта); многие образы не просто строятся на чувственной познаваемости мира, они часто синэстетичны, и «вся сфера сознания <...> здесь не будет сведена только к слову» [1, с. 146]. В анималистической фантазии Вулф мир открывается всеми доступными живому существу чувствами: Флаш не просто “*posetheworld*” и различает звуки, не доступные человеку; мрамор итальянской архитектуры так же ощущается им отличным от привычного лондонского камня и кирпича, как неясный свет лондонского лета от ослепительного и «жестокоего» средиземноморского солнца; сухая и твёрдая итальянская почва – абсолютная противоположность «зелёной Англии» его детства, где влажная болотистая земля пружинила под ногами и, казалось, сама подбрасывала его, ускоряя бег [12, р. 93]. Синэстетика, к которой прибегает Вулф, не ограничивается отдельными чувствами, а предлагает их сочетание: запах – тактильность – движение (“*He nosed his way from smell to smell; the rough, the smooth; the dark; the golden*”). Запах не просто раскрывает мир, а оживляет его, придавая цвет и форму. Италия открывается Флашу так, как, возможно, она не знакома даже археологам и художникам: “*upon the infinitely sensitive pads of his feet he took the clear stamp of proud Latin inscriptions*” [12, р. 85]; не читается ли здесь, в этой ясности, отчётливости (“*clearness*”) надпи-

сей не только визуальное впечатление от строгой геометричности латинских литер, по сравнению, например, с греческой, да и средневековой английской, скорописью, но и удовольствие от смысловой ясности и грамматической отчётливости этих латинских надписей, доступной и Браунингам и самой Вулф?

Действительно, Флаш изучил Италию так, как не знали её «ни Раскин, ни Джордж Элиот» [12, р. 85]. Вулф наделяет Флаша не только способностью открывать мир через запахи; он видит мир во всей яркости и насыщенности цветов, доступной только художнику и эстету: Англия его детства с яркими «зелёными лугами» и «голубыми озёрами»; тончайшие пастельные оттенки убранства комнаты мисс Барретт; хризантемы и розы, собранные Элизабет в букет, где каждый цвет оттеняет другой, – такое восприятие богатства мира через цвет, постоянно подчёркиваемое Вулф, тем более неожиданно и замечательно, что собака (биологический факт, известный с конца XIX в.) не различает оттенков и, скорее всего, видит мир только в двух цветах одновременно. Эти художественные детали – не просто уточнение ландшафта, и уж тем более не дань «анималистическому жанру»: открытие Италии, её духа через осязание древнего мрамора или через ощущение дискомфорта, но одновременно и счастья от средиземноморского солнца, яркого, жестокого, но «демократичного» в своём свойстве освещать весь мир без пропусков и исключений (не лондонский свет, выхватывающий благополучные особняки Вимпол-стрит и укрывающий в тени ужасы Уайтчепел) – все это вряд ли можно объяснить животными качествами. И при этом оказывается, что способность так воспринимать многомерность предметного мира не всегда равна эстетическому чувству: природа без человека, не наполненная живым общением и головами, пуста и безжизненна; Флаша, как и маленького ребёнка Браунингов, интересуют люди (“*it was human scene that stirred him*” [12, р. 87]) и окружающий мир лишь как часть их душевного пространства. Перед нами не просто очеловечивание животных (естественный и древнейший способ попытки их изображения, а значит, и понимания). Историки литературы отмечают, что это необходимое условие существования художественной анималистики как жанра в случае с литературной анималистической фантазией необходимо соединяется с одухотворением животного – «единственной возможностью показать изнутри мир героя» [2, с. 120]. Даруя Флашу жизнь (желание Вулф во время чтения переписки Браунингов), она не просто одушевляет его, а наделяет его всей полнотой художественной характерологии, рисуя не жизнь одушевленного животного и не жизнь поэтессы Элизабет Барретт-Браунинг, увиденную глазами её пса, – не только это – но историю личности во всей её сложности. Биограф Вулф Квентин Белл заметил, что «„Флаш“ – это не столько книга, написанная любителем собак, сколько книга, написанная тем, кто хотел бы быть собакой» [5, р. 175].

Биография не как «психологизированная история» (так отзываются о жанре, созданном Литтоном Стрейчи [4; 7]), а как история личности, взятой в её изменчивости и непознаваемости, – общая семантика для трёх произведений Вулф, объединённых подзаголовком «биография». Кроме «Флаша», это роман-фантазия «Орлан до» (*Orlando: A Biography*, 1928) и биография её друга, художника и искусствоведа Роджера Фрайя (*Roger Fry: A Biography*, 1940). Серьёзность последних двух часто заслоняет собой «легкость» «Флаша», размещая его в ряду литературных пародий; при этом остаётся незамеченным то важное, что, как представляется, объединяет эти вещи со всем тем, что было написано Вулф. Во всех трёх биографиях, как и в других её вещах, есть желание и постоянная попытка показать «то, что стоит за фактом»; процитированные слова – это комментарий самой Вулф к «Флашу»: она объясняет необходимость подобных биографий. Это попытка воссоздать «недостающую» реальность, не замечаемую из-за «малозначительности» персонажа, как в случае с Флашем, или из-за отсутствия фактов,

как в случае с Лили Вилсон, служанкой Элизабет Браунинг, которой повезло меньше, ведь «мисс Барретт никогда не писала о ней стихов» [12, р. 96]. (Заметим, что брошенное вскользь замечание Вулф не пропало: в 1990 г. вышел роман Маргарет Фостер *Lady's Maid*, в котором речь идёт о Лили Вилсон и истории жизни Элизабет и Роберта Браунингов [7, р. 54]). Историки литературы могут возразить, что подобное уже было: исторические романы Вальтера Скотта – это тоже попытка воссоздания того, что стоит за фактом; и главными героями его романов становятся вовсе не короли, а рыцари, йомены и простой люд (достаточно вспомнить «Айвенго», где в центре – не король Ричард, а рыцарь Уилфред, саксонский тан Седрик, норманн Бриан де Буагильбер и еврейка Ревекка). И все же разница есть: Скотт был уверен, что именно такие личности и «народ» скорее, чем короли, создавали и двигали историю, и доказывал это в своих романах. Уверенность – то, чего Вулф избегает более всего; скорее наоборот: сомнение в том, что всё было именно так; но именно эта познавательная неуверенность толкает к попытке воссоздания того, что стоит за фактом. В дневниковой записи Вулф замечает, что биографии она пишет для того, чтобы *«использовать свою способность воссоздавать точность реальности, романы – просто для того, чтобы выразить всеобщее, поэтическое (representation reality accuracy <...> to express the general, the poetic)»* [11, р. 273].

Думается, что в случае с «Флашем», как и в случае с «Орландо», способность к выражению всеобщего как поэтического есть необходимая составляющая «воссоздаваемой точности реальности». При этом «поэтическое» и фантазийное не означает неточности реального, ведь реальность понимается модернистами не как объективно существующая данность, но как многоликое субъективированное восприятие мира, как “moments of being”, когда по-настоящему реальны лишь «здесь» и «сейчас». Точность факта – теперь не единственное, что есть в руках биографа; есть другая точность и другая реальность – личность как жизнь «внутреннего человека», аргіогі непознаваема и необъяснима, но самим фактом своего существования указывающая на полноту и «внутреннее измерение» истории.

Фантазия и «поэтическое» часто несут в себе большую правду, чем фактологическая канва; и тем более эта фантазия правдива, если читатель понимает, что автор не претендует на знание факта, а лишь пытается разгадать, что стоит за ним. Эта мысль Вулф будет подхвачена и блестяще интерпретирована М. Каннингемом в «Часах», романе, говорящем также и о том, что стоит за фактами ее биографии. Где заканчивается факт? Где начинается фантазия? И что из этого соотносится с правдой? Это те «серьёзные» вопросы, которыми задаётся Флаш в повести Вулф; мотив «отражения реальности» звучит несколько раз: вначале с мягкой иронией (Флаш, как булгаковский Шарик, рассматривает себя в зеркале, «утверждаясь» в мысли, что он настоящий аристократ [12, р. 37]) и позже – с почти кэрролловскими размышлениями о том, что реально, а что нет. Кто он: тот, кто есть на самом деле? или тот, который отражается в зеркале? и того ли, кто сейчас отражается в зеркале и видим ему, видят все окружающие? И, испугавшись собственных мыслей, словно они грозят потерей «я», Флаш бросается к ногам Элизабет, целует их, убеждаясь: вот единственная живая реальность (“<...> *unable to solve the problem of reality, pressed closer to Miss Barrett and kissed her 'expressively'. That was real at any rate*” [12, р. 41]).

Существование любимого человека как «реальность здесь и сейчас» – единственная опора в необъяснимом и ужасающем мире, где беды подстерегают на каждом углу. Отсюда «взросление Флаша» – постижение истины любви: растворение себя в любимом человеке, а не частная собственность на него (здесь невольно вспоминается Мердок, для которой это прогивопоставление, любовь как соб-

ственність и любовь как свобода другого, – постоянный мотив романов). И другое: ощущение любимого человека как единственного союзника против ужасов окружающего мира; не в борьбе против окружающего мира, а в существовании не-с-ним, отдельно от него, когда, кажется, нет сил более выносить соприкосновения с “these terrible monsters” [12, p. 49], населяющими его. Этот мотив – существование человека в мире «доминаторов» (и как с этим жить дальше?) – часть той общей семантики, которая присуща литературе модернизма: не только у Вулф в других её романах (Септимус Смит в «Миссис Делловэй»), но и у Беккетта, и Дж. К. Повиса (и позже А. Мердок). Но если у Беккетта выход из этого – смерть, то у Вулф возможно иное: бегство в фантазию, в ту реальность, которая, говоря её словами, есть «всеобщее, поэтическое».

Фантазирование как способ переживания данности – вот, возможно, то, что пытается показать в своих анималистических фантазиях Вулф, и не только во «Флаше». Привычка к анимализации, к использованию животных метафор и сравнений по отношению к знакомым и близким, анималистическая метафоризация отношений в семье, отношений с Леонардом, Ванессой и Витой Саквилл-Вест – личная черта самой Вирджинии Вулф, которую отмечают биографы [5, p. 75–176; 6, p. 170; 10, p. 111–118]. Она не только ассоциировала других с животными (Фрейд – с обезьяньими глазами, Марджери, сестра Роджера Фрайя, – як, Оден – маленький короткошерстный терьер, Хаксли – гигантский кузнечик [7]), но и «во всех своих личных отношениях она рисовала себя в образе животного; с Ванессой она была козочкой или... обезьянкой, с Витой она была Потто, кокер-спаниелем» [5, p. 176] (некоторые литературоведы даже предполагают, что «Флаш» – это история отношений самой Вирджинии Вулф с Витой Саквилл-Вест, подарившей писательнице щенка, кокер-спаниеля Пинкера, фотографию которого Вулф поместила на обложке первого издания «Флаша») [9, p. 74]; в их с Леонардом фантазии она была мадрилом (обезьянкой), а он – мангустом [5, p. 176].

В письме, адресованном Гарнетту, в ответ на его добрый отзыв о «Флаше» Вулф подписалась: «*Ваша нежно любящая Вирджиния, старый английский спринджер-спаниель*» [14, p. 271]. И здесь дело не просто в детской игре, в которую продолжают играть взрослые, как можно было бы объяснить. Повторим: фантазия как способ переживания данности – для Вулф это не только художественное фантазирование, но и её “private fantasy” (если употребить выражение Мердок, сказанное по другому поводу). Как представляется, эта существенная черта – часть литературного анималистического фантазирования у Вулф; и это не только «Флаш», но и рассказ “Larrip and Laripova” (впервые опубликован в 1938 г.): там, напомним, фантазия – не просто увлекательная игра, выдуманная молодой женой во время медового месяца (он и она – животные, хозяева волшебной лесной страны: король Лаппен и королева Лапинова; Лаппен возникает «анималистически»: привычка мужа морщить нос умиляет жену и рисует его в её воображении похожим на кролика; Лапинова – придуманное Вулф слово, от того же “larip”, но, кажется, на итальянский лад; латинский корень “novus” указывает на возможное значение: «новая королева larip»; к сожалению, русский перевод Л. Беспаловой «Лапин и Лапина» снимает все эти намёки напрочь). Эта фантазия – то, что помогает Розалинде выжить, сохранить себя; нереальный, выдуманный мир «приватной мечты», где привычные облики изменены, оказывается болем надёжным вместилищем человеческой личности, чем окружающая «теле-сная» реальность.

Так написана Вулф сцена торжественного обеда, устроенного семейством Эрнеста по случаю золотой свадьбы его родителей, где показное юбилейное золото, как в античном мифе, заполняет собою весь мир (золоченые пригласительные открытки и золотые блюда и бокалы, наполненные золотыми яствами и напитка-

ми) [13] – и Розалинда, в белоснежном платье, с ясными глазами, словно хрупкая, но неразрушимая льдинка (сосулька – “*icicle*”) в море расплавленного золота. Ещё миг – и теснота ненужных и пугающих в своей золотой интенсивности предметов, равно как и плотность пустых слов, окружающих Розалинду, погубит её: «Она чувствовала, что её льдинка превращалась в воду. Она таяла; рассеивалась; растворялась в ничто *dissolved into nothingness*» [13]. Но дальше: выхваченное взглядом лицо Эрнеста; «*мистическое превращение*» и «*катастрофа*» дома Торбурнов, ведь все присутствующие, миг назад пугавшие Розалинду своей смертельной важностью и серьёзностью, – всего лишь лесные жители, подданные их королевства («Ведь ты в безопасности», – сказал король Лаппен, пожимая её лапку. – «Конечно», – ответила она); спасение: “*And they drove back through the Park, King and Queen of the marsh, of the mist, and of the gorse-scented moor*” [13]. Финал рассказа трагичен: Розалинда не видит ни сказочного леса, ни королевы Лапиновой (“*She’s gone, Ernest. I’ve lost her!*”) – Эрнест устал от её фантазий, они непонятны и не нужны ему: “*Caught in a trap,*” he said, “*killed,*” and sat down and read the newspaper. So that was the end of that marriage” [13]. Одномерный мир исключительно человеческой внешней реальности оказывается неспособным вместить и сохранить ни привязанности, ни любви, ни надежды на них.

Фантазия для Вулф – не способ бегства от жизни, а попытка увидеть и выразить её истинную сущность; показать самое личное, сняв привычный облик. Стоит услышать Квентина Белла: «*Флаш по сути был одним из путей, который Вирджиния использовала, или по крайней мере испытывала, чтобы убежать от своей собственной человеческой телесной сущности*» [5, p. 176]. Фантазийная реальность, созданная Вулф, подарившей Флашу жизнь (сделавшей ему биографию), несёт отпечаток её самой, той, которая, сочиняя книгу, повторит слова Белла, «хотела бы быть собакой» [5, p. 175]; иначе откуда Флаш-философ, Флаш – эстетствующий модернист? Чей голос звучит, восхищаясь Флашем-художником, который не ограничен человеческой телесностью и способен вдыхать мир во всей его полноте – “*drinking the essence*”? Чей голос говорит об идеальном художнике, ни одно из миллиарда чувств которого никогда не было обезображено словесным его выражением (“*not <...> submitted itself to the deformity of words*” [12, p. 86]), и сразу же отказывает ему в возможности пребывать в таком раю, ведь он «заражен» [12, p. 86] голосами и человеческой речью?

Перед нами модернистский опыт и обновление жанра литературной анималистики: привычная «аллегория» (понимаемая в самом широком смысле), сопоставляющая два мира – человеческий и животный – и объясняющая один через другой, попытка очеловечить образ животного, наделив его характером, – всё это не снято. Но есть и другое: попытка выразить внутреннее «я», попытка показать возможную жизнь человека, свободного от условностей его природы. Факты реальности – существование Флаша, отражение этого в стихах Элизабет Барретт-Браунинг – снова воплощены в повести Вулф так, что несут на себе отпечаток того лиризма, который отличает большую поэзию; лиризм, понимаемый не как традиционно «автобиографичный», а увиденный как «личностность, изображение чувства и отношения к чувству» [3, с. 55]. Так приметы лирико-психологического повествования, которые складываются в анималистической фантазии Вулф, выросшей из «пародии на биографию», позволяют увидеть в ней то, что является предметом лучших её романов, то, что сама она обозначает как «всеобщее» и «поэтическое».

Библиографические ссылки

1. Скуратовская Л. И. Детская классика в литературном процессе Англии XIX–XX веков / Л. И. Скуратовская. – Д. : Изд-во ДГУ, 1992. – 176 с.

2. Скуратовская Л. И. «Книги Джунглей» Киплинга как жанровый эксперимент / Л. И. Скуратовская // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX веков : межвуз. сб. науч. тр. – Пермь : Перм. ун-т, 1983. – С. 113–121.
3. Скуратовская Л. И. Троя в стихах Осипа Мандельштама: проблема лиризма / Л. И. Скуратовская // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство / ред. кол.: Л. Г. Фрізман (відп. ред.), О. А. Андрущенко та ін. – Х. : ППВ «Нове слово», 2009. – Вип. 4 (60), ч. II. – С. 44–56.
4. *Backscheider Paula R.* Reflections on Biography / Paula R. Backscheider. – NY : Oxford Univ. Press, 2002. – 289 p.
5. *Bell Q.* Virginia Woolf: A Biography / Q. Bell. – Harcourt : A Harvest Book, 1974. – 314 p.
6. *Briggs J.* Virginia Woolf: An Inner Life / J. Briggs. – Harcourt : A Harvest Book, 2006. – 528 p.
7. *Caughie Pamela L.* Flush and the Literary Canon: Oh where oh where that little dog gone / Pamela L. Caughie // Tulsa Studies in Women's Literature. – 1991. – N 10. – P. 47–66.
8. *Goldman J.* The Cambridge Introduction to Virginia Woolf / J. Goldman. – NY : Cambridge Univ. Press, 2006. – 170 p.
9. *Humm M.* The 1930s and Flush / M. Humm // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / ed. by Susan Sellers. – NY : Cambridge Univ. Press, 2010. – P. 70–88.
10. *Lee H.* Virginia Woolf / H. Lee. – L. : Vintage, 1997. – 892 p.
11. *Woolf V.* A Writer's Diary / V. Woolf. – L. ; NY : Mariner Books, 2002. – 372 p.
12. *Woolf V.* Flush: A Biography / Virginia Woolf. – NY and Scarborough : New American library, 1982. – 126 p.
13. *Woolf V.* Lapin and Lapinova [Electronic resource] / Virginia Woolf // A Haunted House and other short stories. – L. ; N.Y. : Mariner Books, 2002. – 168 p. – Access mode: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91h/chapter9.html>.
14. *Woolf V.* The Letters / V. Woolf ; ed. by N. Nicolson and J. Trautmann. – L. : Hogarth Press, 1975–1984. – Vol. V. – 274 p.

Надійшли до редколегії 15.04.2012 р.

УДК 821.161.1-31.09

В. С. Холодков

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЗМА В РОМАНЕ Ф. ИСКАНДЕРА «САНДРО ИЗ ЧЕГЕМА»

Розглянуто концепцію історизму в романі Ф. Іскандера «Сандро з Чегема» та її відмінність від концепцій історизму О. Пушкіна та Л. Толстого.

Ключові слова: історизм, Іскандер, історія, міфи.

Рассмотрены концепция историзма в романе Ф. Искандера «Сандро из Чегема» и её отличие от концепций историзма А. Пушкина и Л. Толстого.

Ключевые слова: историзм, Искандер, история, мифы.

The historicism conception in F. Iskander's novel "Sandro from Chegem" and its difference from conceptions of a historicism of A. Pushkin and L. Tolstoy is examined.

Key words: historicism, Iskander, history, myths.

Историзм как принцип познания вещей и явлений в их становлении и развитии в той или иной степени свойственен любому значительному литературному произведению вне зависимости от его жанра и стиля. Осмысливая посредством художественных образов окружающую действительность, литература находит

истоки сьогоднішніх явлень в минулому, а описуючи минулі епохи, прагнуть зв'язати їх з сучасністю, розглянути явлень в їх розвитку і взаємозв'язку. Таким образом, історизм – це особливий творчий метод пізнання дійсності, утвердившись в началі ХІХ століття, без якого література вже неможлива. Творчість Ф. Іскандера не є виключенням.

Метою нашого дослідження є визначення концепції історизму Ф. Іскандера, нащадком своєї втілює в романі «Сандро із Чегема».

Творчість Ф. Іскандера вивчається багатьма дослідниками. Так, аналізу творчості Ф. Іскандера присвячені багато робіт Н. Іванової (в частині, монографія «Сміх проти страху або Ф. Іскандер»), робіт М. Липовецького, Е. Ермоліна. Розгляд принципів історизму в творчості Ф. Іскандера також мав місце в статтях і монографіях різних дослідників. В частині, Н. С. Вигон в своїй статті «Ленін – завжди живий? (Еволюція міфологем в прозі Ф. Іскандера)» досліджує деконструкцію радянських міфологем в творчості Ф. Іскандера, А. Жолковський в статті «Очні ставки з володарем: з історії однієї „пушкінської“ парадигми» демонструє спадкування Ф. Іскандером принципів історизму Л. Толстого, які в той же час протиставляються принципам історизму А. Пушкіна і В. Скотта. Н. Іванова в своїх роботах робить важливі спостереження, стосуються пародіювання Ф. Іскандером офіційної ідеології і специфіки зображення їм народної життя.

В передмові до роману «Сандро із Чегема» сам Ф. Іскандер достатньо точно сформулював задум свого творіння: «Історія роду, історія села Чегем, історія Абхазії і весь решт світу, як він бачиться з чегемських висот – ось канва задуму». Життя кількох поколінь мешканців високогірного села Чегем показано Ф. Іскандером на фоні драматичних подій російської і радянської історії ХХ століття. Хронологічні рамки роману охоплюють період з початку століття до початку 80-х, тобто до кінця епохи брежнєвського застою (з виключенням входять в сюжет кількох казок і переказів, дія яких передположитально стосується до більш віддаленого минулого). Як зауважує Н. Іванова, «...важко знайти той історичний момент або соціальний інститут, який так або інакше не знайшов би свого відображення в книжці» [3, с. 231]. При цьому вибір місця дії (високогірна деревня Чегем) дозволяє автору не описувати історичні події навіть в їх локальному відображенні. І чегемці, і навіть абхазці-місцеві знають про історичні бурі лише по слухам («Всі ці приживалки... з жахом прислухувались до вестей з Росії, де, по слухам, робітники не тільки грецьких комерсантів, власного царя не пощадили, залишивши його з жінкою і дітьми без шматка хліба») [4, с. 64]. Точно так же знають чегемці і про події, що відбуваються в Абхазії: «Слухи про те, що деяких багатих селян висилають в Сибір, уже дійшли до Чегема» [4, с. 129]. Світу великої історії, творимий, здавалося б, де-то за межами чегемського застиглого ідилічного часу і простору (а значить, і за межами іскандеровського нарративу), тем не менше постійно вторгається в чегемський світ: «Подібно тому, як на скотному дворі стоїть зробити неосторожний крок, як тут же угодиш в коров'ячу лепішку, так і в те часи, говорив дядя Сандро, могло бути не висунеш, щоб не шмакнути в якусь-небудь історію» [4, с. 77]. Варто звернути увагу і на те, що в цій цитаті слово «історія» набуває подвійного значення і може трактуватися як «дійсність в її розвитку, русі», і як «подія, переважно неприємна, скандал» [6, с. 209].

Герої роману не творять історію і не є безпосередніми свідками важливих історичних подій, але при цьому відносяться до подій, що відбуваються

глубокою рефлексією, пыгаются определить своё отношение к тому или иному факту или объяснить логику хода истории.

Отчуждение главного героя (так же, как и остальных чегемцев) от исторического процесса отмечается многими исследователями. В частности, А. Жолковский отмечает сходство историзма Ф. Искандера и Л. Толстого, противопоставляя принципы историзма этих писателей принципам историзма В. Скотта и А. Пушкина. Так, судьбы героев В. Скотта неразрывно сплетены с большой историей. Они активно помогают правителям в политической борьбе (например, Айвенго из одноименного романа является ближайшим сподвижником короля Ричарда), оказываются втянутыми в политические интриги (как главный герой романа «Квентин Дорвард») или пользуются благосклонностью известного исторического лица («Роб Рой»). Скоттовский историзм наследует и А. Пушкин. Так, в «Капитанской дочке» главный герой оказывает услугу Пугачёву (дарит заячий тулупчик) и пользуется благосклонностью правителей (и Пугачёв, и Екатерина II дарят главному герою жизнь и свободу). Эти принципы историзма претерпевают существенные изменения уже в творчестве Л. Толстого. «В «Войне и мире» исторические персонажи, наоборот, не вмешиваются в личную жизнь вымышленных» [2, с. 5]. При этом даже покровительство исторических лиц не спасает героя (Кутузов и Андрей Болконский), а попытки героев вмешаться в ход истории оказываются тщетными (неудавшееся покушение на Наполеона, задуманное Пьером).

Ф. Искандер наследует толстовскую концепцию историзма. Все попытки героев Ф. Искандера «попасть» в историю, как и у героев Л. Толстого, также оказываются безуспешными. Например, попытка дяди Сандро предупредить большевиков о планах меньшевиков оказывается нелепостью: «Вот люди, – усмехнулся комиссар, – шестой человек приезжает с этой чепухой да ещё просит учесть его заслуги» [4, с. 99].

В романе Ф. Искандера также важное место обретает мотив бездействия, вынужденного или добровольного, которое главный герой, сталкиваясь с Историей, предпочитает действию. Так, заехав в гости к богатому табачнику, дядя Сандро не вступает в бой с меньшевиками, собирающимися ограбить хозяина дома: «Так что, впускать? – спросил дядя Сандро, потому что ему не очень хотелось рисковать жизнью ради этого табачника, тем более, что дверь у него прошивалась пулями, как тыква» [4, с. 15].

Но, разделяя толстовское понимание истории, Ф. Искандер идёт ещё дальше. Анализируя главу «Пир Валтасара», А. Жолковский отмечает: «Доминантой сюжета становится амбивалентное совмещение причастности рядового протагониста к Истории и необходимости понадежнее от неё укрыться» [2, с. 12]. Если трагедия главных героев романа «Война и мир» (прежде всего Андрея Болконского и Пьера Безухова) обусловлена тем, что они не могут изменить ход исторических событий, то в романе «Сандро из Чегема» трагедией является неспособность персонажей избежать давления большой истории, которая опасна сама по себе. И действительно, амбивалентное толкование истории и как некоего процесса, определяющего жизнь всего общества, и как ряда неприятных и опасных происшествий лейтмотивом проходит через весь роман. Наиболее отчётливо концепция историзма Ф. Искандера и её отличие от концепций В. Скотта и Л. Толстого отражена в сюжете главы «Пир Валтасара». Как указывает А. Жолковский, «скоттовско-пушкинская парадигма перевернута здесь в духе Толстого, только ещё радикальнее» [2, с. 12]. Дядя Сандро с радостным волнением ждёт встречи со Сталиным (такие же чувства испытывает Николай Ростов по отношению к Александру I). Сталину кажется, что он где-то видел дядю Сандро, и тот интуитивно чувствует опасность. Лишь позже дядя Сандро понимает, что Сталин и грабитель, которого он видел в далёком детстве, – одно лицо.

Дядя Сандро не опознає Сталіна в грабітеле, оказывая будущему вождю услугу: «По взгляду его можно было понять, что скажи он вовремя отцу о человеке, который прошёл по нижнечегемской дороге, вся мировая история пошла бы другим, во всяком случае, не нижнечегемским путём» [4, с. 212]. Но традиционный мотив услуги, оказанной протагонистом правителю, получает у Ф. Искандера иную трактовку. А. Жолковский отмечает: «Но Сталин Искандера – это не пушкинский Пугачёв и даже не толстовский Даву или Наполеон: ни о законе, ни о милости, ни о человечности речь не заходит, и протагонист никоим образом не может рассчитывать на благополучный исход распознавания его властителем» [2, с. 13]. Несмотря на благополучный исход встречи со Сталиным, дядя Сандро вскоре возвращается в родную деревню, страшаясь надвигающихся репрессий, фактически бежит от мира большой истории.

Таким образом, история, врываясь в идиллический мир Чегема, представлена автором романа как некая враждебная стихия, к тому же не поддающаяся логическому объяснению (достаточно вспомнить недоумение чегемцев, когда они узнают, что Ленин до сих пор находится в Мавзолее, а Сталин, заслуживший, по мнению чегемцев, такую незавидную участь, похоронен). Более того, любую однозначную трактовку истории, как навязываемую сверху, Ф. Искандер подвергает серьёзному сомнению. Автор отвергает официальную историю (и государственную идеологию в целом), навязываемую государством. Н. Иванова отмечает, что в романе «официальный взгляд на землю и на человека противоположен народному» [3, с. 219]. Вся официальная история XX века подвергается сомнению и является, по Ф. Искандеру, набором мифологем, которые разрушаются под воздействием народного смеха: «Чегемцы проходили ускоренный курс исторического развития. Делали они это с некоторой патриархальной неуклюжестью. С одной стороны, у себя дома в полном согласии с ходом истории решениями вышестоящих органов (в сущности, сам ход истории тогда был предопределён решениями вышестоящих органов) они строили социализм, то есть вели колхозное хозяйство. С другой стороны, выезжая в город торговать, они впервые приобщались к товарно-денежным капиталистическим отношениям» [4, с. 77].

Автор последовательно деконструирует советские исторические мифы, противопоставляя им народные мифы, которые предлагают альтернативную трактовку хода истории и пародируют официальные исторические догмы. Так, Н. С. Выгон предлагает говорить о принципиальности мифологизма Ф. Искандера: «Мощное воздействие национального фольклора и философичность юмористического мироощущения Искандера позволяют говорить о мифологизме художественного мышления писателя» [1, с. 15].

Один из самых ярких примеров такой ремифологизации – миф о Ленине как о «Том, кто Хотел Хорошего, но не Успел». Согласно представлениям чегемцев «Ленин был величайшим абреком всех времён и народов. Он стал абреком после того, как его старшего брата, тоже великого абрека, поймали и повесили по приказу царя» [4, с. 536]. Это произошло оттого, что царь ударил брата камчой, а тот решил отомстить. После этого отомстить за брата решил Ленин: «И тогда Ленин дал клятву отомстить за кровь брата. Наконец, он подстерёг царя, убил его и перевернул его власть» [4, с. 537]. Данный миф объясняет и причины революции (месть за брата), и сталинские репрессии (стремление Сталина уничтожить людей, знающих о завещании Ленина), и даже помещение Ленина в Мавзолей (желание Сталина насладиться победой над Лениным).

Таким образом, мифологическая концепция трактует историю как алогичный процесс, полный случайностей (случайный удар камчой становится причиной революции) и даже нелепостей (создание Мавзолея). Пародийный характер носит и другой эпизод романа, связанный с альтернативной трактовкой истории.

После совместной рыбалки Сталин дарит промокшему дяде Сандро кальсоны (Ф. Искандер явно пародирует мотив облагодетельствования правителем протагониста). Однако сам дядя Сандро считает, что спас абхазцев от депортации: «Через этот подарок, – сказал дядя Сандро, переждав тётю Катю, как некий стихийный шум, – он хотел сказать, что выселение абхазцев отменяется... То ли я ему сильно понравился, то ли ещё что» [4, с. 281]. Следует отметить и повторяющийся мотив неясности хода истории (протагонист сам не уверен в правильности выводов). Авторское понимание истории как нелинейного и непоследовательного процесса подчёркивает такая же нелинейная композиция романа.

Таким образом, в романе «Сандро из Чегема» Ф. Искандер пародирует официальную советскую историю и разрушает советские мифологемы, но в то же время, как справедливо указывает А. Жолковский, «...отталкивание от Истории... не сопровождается у Искандера (в отличие от Толстого) сближением с каким-либо иным, более «своим», Другим» [2, с. 13]. Другими словами, отрицая официальный советский взгляд на историю, Ф. Искандер при этом не пытается навязать читателю собственную трактовку, ограничиваясь созданием пародийных мифов, наполненных народным смехом и мировоззрением. Отрицая историю как последовательный процесс, Ф. Искандер отрицает официальную правду о мире и противопоставляет ей правду народную. Н. С. Выгон отмечает: «По Искандеру, вечны свет, дом, род – эманации разума, и временны «Ленин вчера и Ленин сегодня, и энергия безумцев, которая правит миром» [1, с. 22]. Продолжая эту мысль, можно сказать, что власть и события Большой Истории, по Ф. Искандеру, временны и преходящи, а народ – вечен: «Мне часто снится один и тот же сон... Мне снится, как будто я на гребне холма... И тут я вижу, что мой старик спускает за мной в котловину Сабида... По лицу его видно, что крестьянское дело не погибло... и он знает, что крестьянское дело будет вечно и никогда не кончится, и я буду вечно, и он будет вечно...» [4, с. 264].

Библиографические ссылки

1. *Выгон Н. С.* Ленин – всегда живой? (Эволюция мифологемы в прозе Ф. Искандера) / Н. С. Выгон // *Филол. науки.* – № 2. – С. 14–24.
2. *Жолковский А. К.* Очные ставки с властителем. Из истории одной пушкинской парадигмы [Электронный ресурс] / А. К. Жолковский. – Режим доступа: <http://ruthenia.ru/document/532193.html>.
3. *Иванова Н. Б.* Смех против страха или Фазиль Искандер / Н. Б. Иванова. – М. : Сов. писатель, 1990. – 320 с.
4. *Искандер Ф.* Сандро из Чегема / Ф. Искандер. – М. : Эксмо, 2009. – 1104 с.
5. *Липовецкий М.* Знаменитое чегемское лукавство: странная идиллия Ф. Искандера [Электронный ресурс] / М. Липовецкий. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2000/103/lip.html>.
6. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Рус. яз., 1987. – 750 с.
7. *Тойнбин И. М.* Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов [Электронный ресурс] / И. М. Тойнбин. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im6/im6-035-.htm>.

Надійшла до редколегії 15.04.2012 р.

УДК 821.111(73).09

И. В. Шишкина

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***ОТНОШЕНИЕ Р. БРЭДБЕРИ К ПОЭЗИИ
И ЕЁ РОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ**

Досліджується особливість поетики Р. Бредбері – інтертекстуальні контакти у творах фантаста, інколи явні, а інколи опосередковані самим літературним процесом.
Ключові слова: новела, поетика, поезія, вірш, цитата.

Исследуется особенность поэтики Р. Бредбери – интертекстуальные контакты в произведениях фантаста, иногда явные, а иногда опосредованные самим литературным процессом.

Ключевые слова: новелла, поэтика, поэзия, стихотворение, цитата.

The feature of R. Bradbury's poetics – intertextuality of contacts in the writer's works – is analysed, sometimes they are obvious, and sometimes mediated by the literary process.

Key words: short story, poetics, poetry, verse, quotation.

Большому количеству новелл Р. Бредбери свойственны интертекстуальные контакты. Многие из прочитанного писателем находят место в его собственных произведениях (главный герой новеллы «Ешер II» – Вильям Стендаль (намек на фамилию великого французского писателя), романа «451° по Фаренгейту» – Гай Монтег, в фамилии которого скрытый намек на шекспировского Ромео, герои «Изгнанников» – Эдгар По, Льюис Керролл, Мэри Шелли, Чарльз Диккенс и т. д.). Но эти контакты не всегда непосредственны, иногда они опосредованы самим литературным процессом. Отталкиваясь от образов других писателей и их произведений, Бредбери разворачивает свой образный мир. Именно этот, уже не прием, но принцип поэтики Бредбери наименее исследован на сегодняшний день.

В произведениях Бредбери мы находим множество имен, названий, цитат – как открытых, так и замаскированных. Но это не мешает им оставаться полностью фантастическими, лишь подчеркивая безграничную верность и уважение автора к своим предшественникам.

Свой творческий путь Р. Бредбери начал как поэт: первая газетная публикация – стихотворение «Памяти Уилла Роджерса», первый серьезный успех – небольшая поэма «Голос Смерти» в «Антологии студенческих стихов» 1937 г. (Лос-Анджелес). Начав писать стихи в 1936 г., Бредбери впервые опубликовал их в 1973. Язык зрелого Бредбери – переплетение образов, метафор и сравнений. Анализ произведений писателя убеждает в принадлежности Бредбери-прозаика и Бредбери-поэта (анализу подлежали два небольших поэтических сборника “When Elephants Last in the Dooryard Bloomed”, 1973 и “Where Robot Mice and Robot Men Run Round in Robot Towns”, 1977) к романтической традиции, понятой предельно широко: Э. Дикинсон, В. Блейк, Дж. Г. Байрон, М. Шелли, В. Вордсворт, Э. По, У. Уитмен, В. Б. Йейтс.

Стиль Бредбери – ни на какой другой не похожий, одинаково поэтический и в стихах, и в прозе. Возможно, даже особенно в прозе. Одна из примет подлинного поэта – гроза, не похожая на прозу прозаика. Проза Пушкина – подчеркнута прозаичная проза. Проза Лермонтова – исток русского романа. Проза Бредбери – лирическое «раскрытие» и лирическое открытие детали, случая, сказанного слова. Иногда без попытки следования четкой сюжетной линии, иногда без последова-

тельности во времени и в пространстве. Сам Брэдбери так сказал об особенностях своего стиля: "All of my stories are combinations of metaphors, visual metaphors and poetry. When I was in my teen years, I tore pictures out of magazines and wrote prose poems about them" [5].

Исследователи и журналисты много раз спрашивали Брэдбери о том, кто его любимые поэты. Но писателю очень трудно выбрать «самых-самых» – он называет множество имен авторов. В названиях рассказов фантаста – строчки из известных стихов, герои его произведений постоянно цитируют поэтов. Брэдбери отдает дань своим учителям, в собственных произведениях «воздвигает памятник» тем, у кого учился мыслить, чувствовать, писать.

Брэдбери признается, что на него даже больше повлияли версии ирландских сказок и легенд Йейтса, чем Толкиена, но оба писателя оказывают на него одинаковое эмоциональное воздействие.

Вот только некоторые названия его рассказов. «Диковинное диво» – это из знаменитой неоконченной поэмы Колриджа «Кубла Хан», «Золотые яблоки Солнца» – строка из Йейтса. Уитменовское «Я пою тело электрическое» и байроновское «И по-прежнему лучами серебрят простор луна...» (новелла из «Марсианских хроник»):

So we'll go no more a-roving
So late into the night,
Though the heart still be as loving,
And the moon still be as bright... [3].

[Не бродить уж нам ночами,
Хоть душа любви полна
И по-прежнему лучами
Серебрят простор луна... (пер. Ю. Вронского)].

Рассказ «Уснувший в Армагеддоне» имеет и второе название, всего одна строка из бессмертного монолога Гамлета: «И видеть сны, быть может». Начало «Реквиема» Роберта Луиса Стивенсона – «Домой вернулся моряк, домой вернулся он с моря» – это название новеллы Брэдбери 1960 г. А вот упоминание об американской поэтессе начала прошлого века Саре Тисдейл в рассказе – строки, начинающиеся со слов: «Будет ласковый дождь...» (There Will Come Soft Rains, 1950). Целый сборник Брэдбери назвал цитатой из Вильяма Блейка, придумавшего невероятное, на первый взгляд, сочетание: «Машины счастья». А роман «Надвигается беда» (Something Wicked This Way Comes, 1962), *эпиграфом* к которому стали слова из У. Б. Йейтса, приводит на память трех ведьм из шекспировского «Макбета», беснующихся у лесного костра:

By the pricking of my thumb
Something wicked this way come.

Значительное влияние на поэтическую индивидуальность Брэдбери оказала английская поэзия первой половины XX в. Ей обязана своим рождением и «новая поэзия» США, существование которой отсчитывают с середины 1910-х гг. Рассмотрим и проведем параллель Брэдбери – Йейтс. Идеал обоих писателей связан с дохристианским миром, в котором они видят такие черты, как гармоничное развитие личности, синтез искусств и языческой религии (сборник Брэдбери «Золотые яблоки Солнца»). Ностальгией по былым культурам, которые неумолимым временем обращены в прах, проникнуты новеллы Брэдбери (и стихи, например,

«Когда последние слоны паслись в цветущих рощах»). Ключ к пониманию истории обоим писателям дает античность. Для Йейтса это Византия.

«Я родом не из Византии,
Но из другого времени и места...», –

возражает своему предшественнику Брэдбери. Автор приходит к пониманию того, что при всей разнице судеб у каждого из нас есть своя Византия.

К Йейтсу восходит философия творчества Брэдбери: писатель исповедует гуманизм, видя в человеке микрокосмос, связанный со Вселенной. Чрезвычайно плодотворным для них оказывается обращение к мифу. Познание «второй реальности», идущее по разным каналам (окультизм – у Йейтса, фэнтэзи – у Брэдбери) – константа творчества американского и английского писателей.

Особую роль в новелле “The Golden Apples of the Sun” (1953) – «Золотые яблоки солнца») – играют цитаты из классической поэзии, которые в сознании героя, капитана, связывают его космическую миссию со всем предшествующим опытом человеческой культуры. «Сейчас, летя навстречу кипящему шару, они вспоминали стихи и цитаты.

- «Золотые яблоки Солнца»?
- Йетс!
- «Не бойся солнечного жара»?
- Шекспир, конечно!
- «Чаша золота»? Стейнбек. «Кувшин золота»? Стефенс» [4].

Третья часть романа Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» – «Светло горящий» – заимствует свое название из знаменитого символического стихотворения В. Блейка «Тигр», где тигр олицетворяет производительную силу человеческого воображения с его созидательными и разрушительными началами. Этим блейковским «тигром в ночи» и становится поднявший в одиночку восстание герой романа Брэдбери Гай Монтэг.

Иногда у Р. Брэдбери можно встретить и сочетание поэзии с будничностью – например в новелле «Дядюшка Эйнар». Здесь происходит «одомашнивание», приручение фантастического. Фантастический элемент – способность летать у человека крылатого племени – окружен обстановкой обычной, будничной жизни.

Брэдбери очень поэтично говорит о природе: «волшебный эликсир, пахнувший чарами, звездами, воздухом», – дождь в новелле «Зеленое утро» [1, с. 240]. В новелле «Золотые яблоки солнца» космонавты погружают в солнце чашу – «она зачерпнула частицу божественной плоти, каплю крови Вселенной, пламенной мысли, ослепительной мудрости, которая разметила и проложила Млечный путь, пустила планеты по их орбитам, определила их ход и создала жизнь во всем ее многообразии» (писатель говорит о солнце) [4].

Рассказ “The Vacation” (1963) – «Каникулы» – «поэма в честь человечества (страх за его будущее), близкая творчеству Уолта Уитмена (идеи о близости человека к природе; о том, что любой человек и любая вещь священны на фоне бесконечной во времени и пространстве эволюции Вселенной; о «мировой демократии», о всемирном братстве людей, любви и товариществе, которые не знают социальных границ). Произошел моральный упадок общества. Герой новеллы пришел к убеждению в безумии существующего человеческого общества, в котором царят волчьи нравы. И он восклицает: «Не знаю, как скоро мы (то есть люди) надоедим создателю, и он просто-напросто сотрет нас с лица земли» [1, с. 474]. Герою не по душе то, что творится в Америке: войны, в которых государство принимает уча-

стие, обиды простых людей на сильных мира сего, отчужденность американцев друг от друга, присущее им ощущение нравственного тупика, их зависимость от власти слепых механизмов, – вся эта «герметическая обособленность от других», жизнь «внутри механического улья». И однажды он выразил желание, чтобы люди исчезли с лица земли – за исключением его самого, его жены и ребенка. Это желание каким-то образом осуществилось. Семья может превратить остаток своих дней в сплошные каникулы – они будут посещать чудесные уголки земли, будут есть, пить и наслаждаться природой. Некий идеал, который в новелле Брэдбери подвергается проверке. И оказывается, что идеал этот ложен, ибо те, кто остался жить, несчастливы – слезы на глазах отца, страдающего от одиночества, ярость мальчика, которому теперь не с кем играть. Нет, не таким путем нужно избавляться от того, что привело общество к моральному кризису и краху.

В поэтике Уитмена есть черты, близкие Брэдбери: перевоплощение лирического героя в других людей, в события, в вещи; идентификация всего сущего – людей, зверей, жизни и смерти. Но «пирамидальность» образов автора «Листьев травы» – то, что К. Чуковский назвал «каталогами вещей» (своеобразие стиля, который являет подобие библейского речитатива в синтезе с фотохроникой), – очевидно, не нашла отклика у Брэдбери. Общими для Уитмена и Брэдбери являются поэтика времени, интонации, доверительного отношения к слушателю, принципы решения проблемы лирического героя, привнесение эпического начала в лирику.

Понятие «космичность мышления» Уитмен, Дикинсон и Брэдбери трактуют по-разному. Для Уитмена космос – многообразие форм окружающего мира. Для Брэдбери понятие «космос» конкретно, предполагает определенные физические характеристики. Это пространственно-временное единство за пределами Земли. Для Дикинсон – это космос души, нечто таинственное, неподконтрольное рациональному мышлению. Подобно Дикинсон, Брэдбери ведет «романтический поиск согласия между духом и конкретным бытием» [2].

Развиваясь в русле современных литературных тенденций, Брэдбери-поэт примкнул к тому, характерному «для всех времен» течению, которое в критике получило название исповедальной поэзии («Почему никто не сказал мне, как сладко плакать в дождь», «застолье отцов и сыновей», «Христос – все тот же студент в школе нового времени»), что, в свою очередь, не могло не повлиять на его прозу.

Исповедальность лирики в прозе Брэдбери также во многом идет от Сильвии Плат, которая писала о собственных переживаниях, ощущениях, страхах. Среди тем её лирики были семья, женская судьба, природа и смерть. Такая исповедальность присуща и творчеству Дикинсон, для которой поэзия была «письмом к миру».

Р. Брэдбери называет себя единственным сыном По и Дикинсон. Тема Рока, мотив двойника, характерные для готики, «переходят» из стихотворений (и рассказов тоже) Э. По в новеллистику Брэдбери. Модель общественного устройства, близкого к идеальному, и тот, и другой писатели видят в прошлом. (Э. По – в античности: «Колизей»). Мелодическое начало и в поэзии, и в прозе Брэдбери и По так ощутимы благодаря ритмическим повторам, лексическим параллелизмам, аллитерации.

Библиографические ссылки

1. *Брэдбери Р.* О скитаньях вечных и о Земле : пер. с англ. / Р. Брэдбери ; сост. и послесл. В. И. Скурлатова. – М. : Правда, 1987. – 656 с.
2. *Зверев А. М.* Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма / А. М. Зверев // Романтические традиции американской литературы и современность. – М., 1982. – С. 296.

3. *Bradbury Ray*. The Martian Chronicles [Electronic resource] / Ray Bradbury. – 1950. – Access mode: <http://raybradbury.ru/library/novels/martian/>
4. *Бредбери Рэй*. Золотые яблоки Солнца [Электронный ресурс] / Рэй Бредбери ; пер. с англ. Л. Жданова. – Режим доступа: <http://raybradbury.ru/library/story/53/6/1/>
5. <http://herocomplex.latimes.com/2009/10/09/ray-bradbury/>
6. *Yeats W. B.* The Song of Wandering Aengus [Electronic resource] / W. B. Yeats. – Access mode: http://www.poetry-archive.com/y/the_song_of_wandering_aengus.html.

Надійшла до редколегії 15.04.2012 р.

УДК 821.111 – 31 «19»

Н. Г. Велигина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОБРАЗ КУЛИНАРНОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ ЭЛИЗАБЕТ ДЭВИД В ЭССЕИСТИКЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА

Розглянуто особливості функціонування образу Єлизабет Девід в есеїстичній Дж. Барнса (збірки есе “Something to Declare” та “The Pedant in the Kitchen”).

Ключові слова: Джуліан Барнс, Єлизабет Девід, есе, есе про мистецтво, постмодернізм, новий історизм, кулінарна письменниця.

Рассмотрены особенности функционирования образа Элизабет Дэвид в эссеистике Дж. Барнса (сборники эссе “Something to Declare” и “The Pedant in the Kitchen”).

Ключевые слова: Джулиан Барнс, Элизабет Дэвид, эссе, эссе об искусстве, постмодернизм, новый историзм, кулинарная писательница.

The specific of the function of Elizabeth David's image in the J. Barnes's essays (the collections of essays “Something to Declare” and “The Pedant in the Kitchen”) is under consideration.

Key words: Julian Barnes, Elizabeth David, essay, art literature, postmodernism, new historicism, cook-writer.

К своєму излюбленному жанру эссе Джулиан Барнс обращается непрестанно. Это могут быть сборники эссеистики, заметок или очерков, главы его романов, написанные в форме эссе, или просто эссеистическая манера изложения, когда сам автор или персонаж его произведения затрагивает какую-либо тему и перед читателем возникает не просто рассуждение, но маленькое культурологическое исследование, подкрепленное иллюстрациями, цитатами и фактами и завершающееся смелыми и неожиданными выводами.

Очерк «Земля без брюссельской калусты» входит в сборник «Есть что сказать» (2002), коллекцию эссе о Франции и французской культуре. Тема этого небольшого исследования на первый взгляд кажется неожиданной: среди глав, посвященных о Флобере и Коббе, Годаре и Трюффо, – вдруг очерк, посвященный аспектам биографии и литературного наследия английской поварахи и автора кулинарных бестселлеров Элизабет Дэвид. Но такое соседство оправдано: оно подчеркивает единство книги – и внешне-тематическое, и, что представляется более важным, внутреннее, в том числе и эмоциональное единство. Барнс еще раз подчеркивает, что маргинальные фигуры и темы в свете постмодернистской эстетики, направленной на разрушение стереотипов и общепринятой аргументации, как раз и являются значимыми, выступая самыми наглядными выразителями авторского замысла. Очерк тем самым вписывается в общую идею книги: речь идет о единстве культу-

ры, в которой нет «низших» отделов, об общности национально-исторических черт, а все это – грани «нового историзма», концепции, органичной для Барнса.

Каждое новое эссе сборника предваряет любопытная иллюстрация с подписью – современные и старинные фотографии, репродукция, афиша, причем часто уже сами подписи настраивают читателя на необходимый лад. Так, эссе об англичанине за границей открывает фотография угрюмого пожилого мужчины с гигантским грибом в руках, подписанная: «Типичная Полная Деревенщина» (*A typical Ultimate Peasant*) [3, p. 2], а позже, перед очерком о французских авторах, находим фотографию Стефана Малларме с граблями на плече и с подписью: «Не Полная Деревенщина, но утонченный поэт» (*Not an Ultimate Peasant but a sophisticated poet*) [3, p. 10]. Здесь работает найденный еще в ранних романах прием, когда моментально «включается» сопоставление целых пластов фактов, интерпретаций и смыслов. Это сопоставление может осуществляться по принципу аналогии, или контраста, или, что особенно примечательно, по принципу парадокса, когда и аналогия и контраст всплывают в сознании читателя почти одновременно. Но вдруг вместо иллюстрации появляется рецепт итальянского томатного супа. Он взят в рамку, что обозначает его принадлежность к дополнительным материалам, а подпись гласит: «Простой рецепт». И действительно, все дальнейшее повествование оказывается утверждением приоритета простоты над вычурностью, но речь идет о простоте особого свойства; эту идею Барнс и воплощает в образе Элизабет Дэвид и в своих, навеянных этим образом, рассуждениях.

Далее – мысли о скудости рациона англичан в послевоенные годы и о настоящей революции в подходе к домашней кулинарии, вызванной появлявшимися с начала 50-х годов книгами рецептов Дэвид; о мифе о французской кухне, о «новой кухне», об отказе Дэвид быть публичной фигурой и ее единственном телевизионном интервью на закате жизни. Барнс считает влияние Дэвид на английскую кухню самым сильным со времен Миссис Биттон, но подчеркивает, что она не столько повараха, сколько «food writer» – кулинарная писательница. И здесь постмодернистский тайный юмор (то есть скрытый, адресованный лишь «сотрудничающему» читателю) проявляется в том, что Барнс, в сущности, анализирует кулинарный рецепт как литературное произведение – ища внутреннюю логику, смысл детали, оправданность или неожиданность словоупотребления.

Он перечитывает немногочисленные строки глазами «Тревожного Педанта», которому важно точно знать, какого размера должны быть кубики помидора, какого сорта оливковое масло и какую именно зеленую культуру использовать из перечисленных через «или» петрушки, базилика и майорана. «Или» – кошмар педанта, как и все, что обозначает приблизительность или допускает варианты прочтения. Продолжая разбор рецепта, автор «примеряет» образ педанта и на себя, подробно останавливается на первых указаниях, где сказано «растопить», «расплавить» помидоры в оливковом масле, что не укладывается в сознании англичанина, который пытается скрупулезно следовать инструкции: «Возможно, будь вы южанином из Неаполя, чьи пальцы только что осторожно сняли с куста не столько помидор, сколько теплую алую жижу, в которую он готов превратиться под палящим полуденным солнцем, – вот тогда помидор может расплавиться у вас на сковороде» [3, p. 59]. В словах рецепта Барнс выявляет внутреннюю иронию, намеренную небрежность – и все это потому, что Дэвид, по его мнению, писала прозу «с простотой, чистотой и колоритом» [3, p. 57], обращаясь, как и любой автор, к своему «идеальному» читателю и повару, которому правильно подобранные слова рекомендаций помогут воплотить самую суть блюда. Он пишет: «Легенда такова – бедные, невежественные Бритты, питавшиеся дешевой рыбой и второсортными консервами, считавшие оливковое масло аптечным средством для очистки ушей, были приведены Элизабет Дэвид к кулинарному знанию, и в резуль-

тате все они стали выращивать свой собственный базилик и печь свой собственный хлеб» [3, р. 52], подчеркивая, что дело не в помидорах, а в традиции, классике, в южном солнце, принесенном в Англию. А простота рецепта, как в смысле исполнения, так и в смысле лексики, под таким углом зрения становится для Барнса примером флоберовской простоты, когда для выражения сути найдено единственно верное слово.

Безусловно, о Дэвид и ее влиянии сегодня написано достаточно, и факты приводятся, как правило, одни и те же. Но хронологически все приведенные работы появились уже после эссе Барнса¹, так что можно с уверенностью говорить об открытии перспектив в исследовании творчества писательницы и ее личности. Так, в авторизированной биографии Дэвид А. Купера «Письмо на кухонном столе» (2000) виден традиционный подход к биографии, при котором упор делается на максимально широком освещении эпизодов жизни писательницы, в том числе малоизвестных [5]. Барнс же выводит образ своей героини исключительно из анализа ее художественного текста – и этого оказывается достаточно. Среди современных оценок творчества Дэвид можно также отметить такие: С. Аслоу и М. Лэндри пишут, что «книги Элизабет Дэвид произвели революцию в британской кухне в середине XX века и примечательны не только своими рецептами, но также стилем, эрудицией и анекдотами» [11, р. 149]; К. Хартли говорит о Дэвид как о «кулинарной писательнице, с именем которой связан переворот в британской кухне, принесший средиземноморские ароматы в то самое время, когда послевоенная карточная система строго ограничивала пределы кухонного экспериментаторства» [7, р. 129]. Историк кухни М. Е. Суодграсс вообще созвучна Барнсу даже в манере подачи материала о Дэвид: «сильной стороной прозы кулинарного автора была легкость в обращении к читателю. Например, она описывает французский рецепт приготовления заливной фаршированной курицы с громким названием всего лишь как «способ превратить старую суповую птицу в пикантное цивилизованное блюдо». С ее подачи повара начали приобретать качественные ножи, <...> наполнять кладовые высушенными на солнце грибами и помидорами и выращивать рукколу на подоконниках» [10, р. 305]. Но все же Барнс, вроде бы говоря о том же, умеет расставить акценты таким образом, что перед читателем возникает не очередная «краткая биография знаменитой англичанки», а живой портрет, история жизни со всей ее иронией и нелепостями. Он снова и снова останавливается на стиле письма Дэвид, стиле, который дарит ему «четкое ощущение человека, чьи основными принципами были правда и удовольствие» [3, р. 54], на особенностях цитирования ею других авторов, на единственном скупом телевизионном интервью, во время которого «...она проявляла меньше интереса к собеседнику и самому процессу, чем к фаршированным кабачкам на ее тарелке» [3, р. 54], на грустной распродаже личных вещей писательницы через два года после ее смерти, причем грусть у Барнса вызывает тот факт, что люди за огромные деньги покупали «откровенный хлам», которого касалась «радиоактивная» рука Дэвид.

Диалог с писательницей Барнс продолжает уже в следующей своей работе, сборнике эссеистики «Педант на кухне» (2003). Очерки сборника выросли из серии статей для «The Guardian» в 2003 г. [4]. Конечно, название сборника не лишено иронии. Прибегая к помощи самого Педанта или надевая его маску время от времени, Барнс тем самым обнаруживает себя как тонкого знатока и ценителя не только кухни, но и вкуса как такового; однако педантичность писателя проявляется в другом. Это педантичность исследователя кулинарной темы в единожды выбранном ракурсе. В «Педанте на кухне» снова поднимаются те же вопросы и при-

¹ Впервые эссе было напечатано в «The New Yorker» от 21.09.1998 г. под названием «Элизабет Дэвид».

влекаются многие из исторических фигур, задействованных в «Есть что сказать», а аспекты кулинарной темы находят самые разнообразные воплощения: «история вопроса» изучена досконально. Барнс дает читателю много советов, например в подборе кулинарной библиотеки; эти советы и практичны и поэтичны одновременно, поскольку мысль читателя уходит далеко за пределы соображений разумной покупки: «Никогда не соблазняйтесь заменить вашу старую засаленную Джейн Григсон или Элизабет Дэвид на новое издание с точно таким же текстом, пусть даже в нем теперь есть иллюстрации. Вы никогда не станете им пользоваться и вернетесь к старой книге в мягкой обложке, потому что на полях есть ваши заметки и вам удобно с ней» [4]. В «Педанте на кухне» Элизабет Дэвид становится одним из «главных имен» Барнса, выступая своеобразным эталоном подлинности: читателю предлагается, например, описание ресторана, который упоминает в своей кулинарной книге Дэвид, а Барнс посещает в этой связи, или рассуждения о «Французской кухне за 10 минут» Помиана, также ценимого Дэвид. Главное, что в этом сборнике, как и в предыдущем, в исследованиях фактов и книг присутствует живая жизнь – англичане разных поколений и рода деятельности, разнообразные черты «английскости», мысли о природе творчества и о сути «настоящего», шутки и анекдоты и, конечно, рецепты, разбросанные тут и там.

Так воплощаются и наглядно демонстрируются у Барнса идеи нового историзма: история показана в своей повседневной материализации, в быте, в живой материи жизни. Как пишет А. Эткинд, «новый историзм – один из путей к отдельному моменту, тексту, индивиду; <...> такой подход по необходимости эклектичен и, более того, междисциплинарен. Одной из очевидных его целей является разрушение границ между текстом и не-текстом, между литературой и не-литературой, и вообще, между жанрами, дисциплинами и культурными институтами» [1, с. 11], и далее: «новая методология упакована в материал, спрятана внутри его интерпретации. Анекдоты, цитаты и примеры светятся, как блестки в калейдоскопе, отраженным светом методологии, но и свет становится виден благодаря этим блесткам» [2, с. 157]. А Д. Фелуга, американский литературовед, также использующий в своих работах принципы нового историзма, подчеркивает приоритетное значение второстепенных деталей у основателя метода С. Гринблатта: «Следует отталкиваться от специфических деталей, анекдотов и примеров во избежание тотализированной версии истории» [6].

Так образ Элизабет Дэвид и многочисленные ответвления кулинарной темы открывают Барнсу доступ к другим вопросам, расширяя контекст повествования плавно и органично, но отнюдь не произвольно. Тема связывает отдельные эссе по тому же принципу, что и тема реки в «Биографии Темзы» Аккройда, где сменяют друг друга эссе о художниках, писавших Темзу в разное время, о казнях в водах реки или о мирном труде на ее берегах; или, скажем, тема дендизма, запахов или понятий чистого и грязного в работах О. Вайнштейн. Специфика этой «кулинарной» эссеистики требует уточнения, поиска какой-то традиции. Возможно, истоки ее следует искать в «art-literature» 19 в., вмещающей различные и по выбору объектов исследования, и по своей тональности эссе об искусстве Пейтера, Уайльда или Рескина. В любом случае художественное освоение биографий кулинарных писателей и их творчества имеет место в современной литературе, причем многие из авторов подобных исследований явно были вдохновлены очерками Барнса.

Можно отметить работу Дж. К. Кауфмана «Значение кухни» (2010), где автор приводит, например, занимательную «Короткую историю столов» в двух частях, а также останавливается на анализе наследия все тех же Дэвид и Григсон: «многие их книги действительно могут быть прочитаны не просто как инструкции приготовления блюд, но как формы кулинарной исторической литературы» [8, р. 166]. А в автобиографической книге известного журналиста М. МакАлистера, посвя-

щенной воспоминаниям о матери, «Горько-сладкий: Кулинарные уроки моей матери» (2010), Дэвид выведена как «кулинарный гуру» не только матери писателя, но целого поколения («Мы все учились готовить у Элизабет Дэвид» [9, р. 1]); и она продолжает вдохновлять теперь уже самого автора не просто на создание блюд, но и на поиск при помощи этих блюд контакта с матерью, страдающей в последние годы от душевного расстройства (невольная или намеренная параллель с барнсовским рассказом «Аппетит»). Воспоминания, тем не менее, лишены патетики и даже полны юмора, особенно в описаниях процесса приготовления пищи, где герой сражается со значением терминов в рецептах в точности, как известный нам герой Барнса: «Элизабет Дэвид, возможно, удивилась бы, узнав о существовании тех, кто следует каждой детали рецепта, но нас много. Романист Джулиан Барнс – кто сам как раз из таких – назвал нас педантами на кухне» [9, р. 75].

Как видим, подход Барнса к кулинарной теме оказывается продуктивным и востребованным, а особенности творческого метода автора вписывают его эссеистику в популярную сегодня концепцию широкой текстуальности. Поскольку личность Элизабет Дэвид находится в полном соответствии с барнсовской концепцией правды в жизни и в искусстве, ее образ становится одной из знаковых фигур его прозы, превращаясь для читателя в проводника писательского замысла по тому же принципу, что и Флобер, Жерико или Оден. Причем сначала текст Барнса, так сказать, «работает на героя»: выступая в роли биографа, Барнс пытается представить объект своего изучения так и в той мере, как, по его мнению, мог бы сделать сам герой. Автор ищет подтверждения своего видения и, соответственно, своей подачи героев прежде всего в анализе их «собственных слов» – книг, фильмов, картин, писем, стиля; и в какой-то момент герой, в свою очередь, начинает работать «на текст»: одно упоминание имени Элизабет Дэвид в дальнейших работах писателя моментально сообщает информации необходимый угол восприятия и обеспечивает путь к правильному пониманию.

Библиографические ссылки

1. *Эткинд А.* Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах / А. Эткинд. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 496 с.
2. *Эткинд А.* Новый историзм: русская версия / А. Эткинд // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 1 (47). – С. 7–40.
3. *Barnes J.* Something to declare / Julian Barnes. – L. : Picador, 2002. – 318 p.
4. *Barnes J.* The Pedant in the Kitchen [Electronic resource] / Julian Barnes // The Guardian. – 01.03.2003 – 14.06.2003. – Access mode: <http://www.guardian.co.uk/search?q=Julian+Barnes+The+Pedant+in+the+Kitchen&date=date%2F2003>.
5. *Cooper A.* Writing on the Kitchen Table: the authorized biography of Elizabeth David / Artemis Cooper. – NY : Ecco Press, 2000. – 363 p.
6. *Felluga D.* Module on Stephen Greenblatt 1: on history [Electronic resource] / Dino Felluga. – Access mode: <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/newhistoricis/modules/>
7. *Hartley C.* A Historical Dictionary of British Women / Cathy Hartley. – L. : Europa Publications Ltd., 2003. – 500 p.
8. *Kaufmann J-C.* The meaning of Cooking / Jean-Claude Kaufmann. – Cambridge : Polity Press, 2010. – 280 p.
9. *McAllester M.* Bittersweet: Lessons from my Mother's Kitchen / Matt McAllester. – L. ; Berlin ; NY : Bloomsberry Publishing, 2010. – 288 p.
10. *Suodgrass M. E.* Encyclopedia of Kitchen History / Mary Ellen Suodgrass. – NY : Taylor & Francis Books Inc., 2004. – 684 p.
11. *Uslow J. S.* The Northeastern Dictionary of Women's Biography / Jennifer S. Uslow, Maggy Lendry. – L. : Macmillan, 1998. – 622 p.

УДК 821.111(73) 9 "19"

Ю. С. Гончарова, В. И. Липина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

**«Я.-ТЕКСТЫ» СТИВЕНА ДИКСОНА
КАК ФЕНОМЕН АВТО/БИО/ГРАФИЧЕСКОЙ ТРАНСГРЕССИИ
В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ**

Вивчається самовияв авторського «я» Стівена Діксона в сконструйованому ним «Я.-тексті» як проблема автобіографічної трансгресії.

Ключові слова: авто/біо/графічна трансгресія, «Я.-текст», ім'я-дейксис, прономіналізація, сфумато, мінус-прийом.

Изучается самопроявленность авторского «я» Стивена Диксона в сконструированном им «Я.-тексте» как проблема автобиографической трансгрессии.

Ключевые слова: авто/био/графическая трансгрессия, «Я.-текст», имя-дейксис, прономинализация, сфумато, минус-приём.

The self-manifestation of Stephen Dixon's authorial «I» is studied in «I.-text», designed by the author as a problem of auto/bio/graphical transgression.

Key words: auto/bio/graphical transgression, «I.-text», name-deixis, pronominalization, sfumato, minus-device.

«Трансгрессивная автобиография» – феномен, ставший объектом живого обсуждения на международной конференции под одноименным названием (“Transgressive (Auto)biography as Genre and Method”, 2010), явился областью преломления интересов философов, писателей, критиков, литературоведов. Участник этого международного обсуждения, канадская писательница, автор двух автобиографических романов Шэрон Бутала, рассматривает эту проблему в широком контексте процессов современной культуры, видя в «литературной трансгрессивности» преодоление культурных табу, а современные формы (авто)биографии считает самыми «трансгрессивными по сути и по определению» [15, p. 21]. Сходную точку зрения высказывает и американский ученый Р. Рурда, подчеркивая, что «автобиография трансгрессивна ipso facto», и ее трансгрессивные формы сейчас все заметнее [15, p. 141]. Подобные суждения не единичны, они связаны с пересмотром концепции субъекта и субъективности, в которой философская идея трансгрессии как перехода и преодоления играет одну из ключевых ролей, а автобиографическое письмо в эпоху постмодернизма становится наиболее ярким свидетельством новых процессов в литературе.

Трансгрессия, по определению М. Фуко, это «жест, в котором есть предел (“an action which involves the limit” [10, p. 73]), а Ж. Батай он называет «пророком трансгрессии» (“the prophet of transgression” [12, p. 88]). Известно, что целью Батай был язык. Его запутанная, нервная, лишенная последовательности манера письма (как, например, в книгах “Divinus Deus”, 1966; «Юлия», 1971) становится своеобразным знаком трансгрессии, «путем выхода за пределы», открывая не только сложное сочетание вымышленного и подлинного в его творчестве, но и проблему совмещения в философском и литературном опыте двух противоборствующих тенденций: способности удваивать характеристики отображаемого объекта и скрывать в себе «пустоту». Под «пустотой» понимается порождение инобытия, т. е. создание художественного образа, художественной проекции «Я». В литературе, где воображение играет ключевую роль, проживание текстуального опыта как «анти-опыта без основания» начинается «в откровении пустоты, неподлин-

ности экзистенциального проекта» [18, с. 34]. Таким образом, анти-опыт и опыт-предел, который, по убеждению теоретиков, «невыразим на тысячелетнем языке диалектики» [10, р. 85], движимом императивом мысли, а не поэзии, сосуществуют в пространстве автобиографии, порождая многообразие её художественных форм и стратегий.

Цель данной статьи – рассмотреть недавно опубликованные романы неизвестного, как в нашей стране, так и, по нашим наблюдениям, в русскоязычной науке, американского писателя Стивена Диксона (род. в 1936 г.) в аспекте этой проблематики. Не только полемически-игровое, на первый взгляд, название недавнего цикла его романов, состоящего из первой книги «Я.» (“I”, 2002) и следующей «Конец Я.» (“End of I”, 2006), но и семантико-поэтологический аспект повествовательной ткани этих произведений делает актуальным изучение самопроявленности авторского «я» в этом сконструированном «Я.-тексте» как проблемы автобиографической трансгрессии. Природа процесса трансгрессивности в эпоху постмодернизма значительно обострилась в связи с расширением художественных границ многих жанров, и в том числе жанра автобиографии. И если концепция «трансгрессивной (авто)биографии», недавно введенная в литературоведческий обиход, подчеркивает прежде всего условность жанровых границ автобиографии и возможность их преодоления, равно как и сложность/невозможность процесса самоописания, то предложенный в статье путь изучения этого нового явления в литературе, представленного романами Стивена Диксона как художественного феномена *автобиографической* трансгрессии, позволяет понять природу таких авто/био/графических¹ художественных открытий в литературе, как парабиография, автография, автофикция, новый беллетризм, трансгрессивный модус которых раздвинул концептуальные и художественные границы автобиографичности, обозначив выход в новое художественное пространство.

Поэтикальную специфику произведений Стивена Диксона «Я.» и «Конец Я.» определяет модальность *исчезновения/возвращения* субъекта как содержательный и нарративный признак автобиографической трансгрессии. Все элементы художественной структуры этих произведений отмечены семантикой присутствия/отсутствия одновременно. Автобиографический герой с необычным прономинализированным инициалом Я. является основой «Я.-текстов». По признанию самого писателя, изданный между этими двумя книгами новый роман «Старые друзья» (“Old Friends”, 2004) был одной из частей «I.»-цикла, но по настоянию издателя был переписан: «я дал Я.-герою имя – Ирв» (“gave the I. character a name” [7]). Так Диксон рассматривает «Я.»-героя и как метафору своего присутствия в тексте, и как лишенный личных биографических коннотаций самостоятельный художественный образ. Такой преднамеренный художественный ход создает эффект мерцания объективированного дистанцированного «Я.» и «я» – субъективного, авторского. Таким способом он обнажает повествовательную условность автобиографической традиции *Ich Erzählung* и переносит, «трансгрессирует» свой жизненный опыт в сферу художественной литературы. Его «Я.-тексты» – это и форма художественно-теоретического в своей основе переосмысления автобиографических конвенций. Тезис Диксона о существовании двух типов писателей: “the inventor and the memoirist” («изобретателя и создателя мемуаров» [8]) единомысленно находит такое художественное воплощение в его романах. Свою позицию Диксон определяет как промежуточную, так как, «выдумывая», он больше на

¹ Мы намеренно предлагаем такое графическое обозначение этого понятия, отказываясь от дефисного (скобочного) написания, тем самым подчеркивая еще большую, чем прежде (см. В. Подорога о Прусте), разъединенность этих модусных составляющих сегодня в практике автобиографического письма.

стороне памяти, а не вымысла, скорее на стороне Пруста, чем Фолкнера. Вымысел необходим, когда память не отвечает целям художественного замысла или требованиям литературы (не содержит нужных сюжетных комбинаций, материала для воссоздания исторической/эмоциональной атмосферы, не обеспечивает свободу пространственно-временных отношений и т. д.). В таких случаях он «изобретает истории по соседству с памятью» (“invent things around the memory” [8]). Акцентируя внимание на слове “invent” посредством повтора, Диксон стремится дать более точное определение собственной стратегии: не «выдумка», не скольжение по поверхности, а сосредоточенность на глубинных аспектах личности и её существовании, создание энциклопедии бытийности человека вообще, с ее внешними и внутренними историями. Подчеркнём: не новизна «материала» (поворотов сюжета, человеческой судьбы и т. д.), а проникновение всё глубже и глубже в сердце и осознание человеческого, в самую сущность «бытийности» (а не со-бытийности), где бессильны психологический анализ и самоанализ, – таков смысл диксоновской поэтики: “my novels after Frog deal with some of the same material, but I go deeper and deeper in” [8]. Так он определяет и свою творческую задачу, и новый взгляд на авто/био/графичность. Приходится сожалеть, что писатель с такой поразительной всечеловеческой устремленностью (его герои такие разные и такие знакомые «по жизни», с такими узнаваемыми голосами, горестями и бедами) остается не востребованным временем, одним из самых «незаметных» для читателей и литературных критиков писателем, несмотря на то, что его вклад в американскую литературу значителен: 15 романов(!) и 13 сборников замечательных рассказов. Над следующим, тоже во многом автобиографическим романом (“His Wife Leaves Him”) он работает и сейчас. Монографических исследований его творчества пока не появилось. Литературно-критические статьи, посвященные его романам, редки. В основном это краткие обзоры, которые носят ознакомительный характер [13, р. 32]. В них подчеркивается, что Диксон был дважды номинирован на престижную литературную премию США (National Book Award), получил премии У. Фолкнера и О’Генри, награду Американской Академии литературы и искусств, но его творчество остается малоизученным как на родине, так и за рубежом. Исключения представляют публикации В. И. Липиной о творчестве С. Диксона [4; 14; 20].

В романах С. Диксона, университетского писателя, «тренера» “writing seminar” в Университете Джонса Хопкинса – центре постструктуралистской мысли Запада, ощутим и интертекстуальный диалог с великой литературной традицией: классикой реализма (Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов), модернизма (Т. Элиот, Д. Джойс, Ф. Кафка, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, С. Беккет) и полемический отклик на современные дискуссии о статусе субъекта в литературе. При этом писатель далек от разрыва с традицией, его романы развивают и продолжают традиции высокого гуманизма мировой литературы. Не случайно роман С. Диксона “Frog” (1991) критикой был провозглашен одним из лучших романов 90-х гг. XX века и текстом-наследником джойсовских «Поминок по Финнегану» [13, р. 76]. Роман “Interstate” (1995) сравнивали с романом У. Фолкнера «Шум и ярость»; “Gould” (1997) с романом «Der Untergeher» (1983) Томаса Бернхарда; “Old Friends” (2004) с последним, написанным в форме мемуаров романом С. Беллоу “Ravelstein” (2000). И хотя его романы оцениваются высоко, его творчество по-прежнему остается неизученным даже на родине писателя.

«Писание себя», а не «о себе» – в этом, как считают исследователи, суть авто(био)графической стратегии, выработанной классиками модернизма [17, с. 52; 23, с. 332]. М. Пруст, Д. Джойс, В. Вульф развенчали миф об универсальной самоидентичности, отказались от тирании фактов и хронологии, деперсонализировали «я». Этот опыт модернизации автобиографизма был унаследован Диксоном

на пути художественной разработки его «бытийного» потенциала. Писатель использует художественные приемы, которые считаются в совершенстве проработанными модернистами: авторефлексия, автокоррекция, автокомментарий, «поток сознания», открытый финал, дистанцирование личности от исторической и социальной определенности, диалог сознаний и художественных форм, нелинейность повествования. Причем элементы этой усвоенной Диксоном системы сосуществуют в его творчестве с чертами новой поэтики, в которой прочитываются их «значимое отсутствие», намеренный «минус-прием» (если воспользоваться определением Ю. Лотмана [22]).

Так, плавающее означающее “I.” и “I” в текстах Диксона, на фоне «существующих у нас на глазах» Марсея в эпопее М. Пруста, Стивена в романах Д. Джойса или Ёдзо Оба в исповеди японца Осаму Дадзая, имеет свойство минус-приема, так как позволяет, вглядываясь в личностное и даже интимное, *не взирать на лица*. Это качество, по наблюдению Ж. Женетта, присуще всей современной литературе, поскольку классические атрибуты персонажа (имя собственное, физический/нравственный характер, ориентиры для грамматического оформления и определения его присутствия и функций) размываются, а то и вовсе исчезают [19, с. 255].

Кроме того, художественная стратегия трансгрессии путем особого рода реперсонализации текста включает и процесс чтения. При чтении «про себя» точка, после постоянно возникающего в тексте “I.”, утрачивает значение знака. Знаменательно и то, что во всех его «Я.-текстах» используется форма глагола в прошедшем времени – то есть «без лица». В настоящем времени «третье лицо» создало бы эффект присутствия объективированного и дистанцированного героя с инициалом-дейксисом “I.”. К тому же преднамеренность художественного хода мысли писателя подтверждается и тем, что избрано именно такое имя-инициал – “I.”, а, скажем, не «K.», – в последнем выборе «вакантность имени» и эффект трансгрессивной реперсонализации были бы утрачены.

По замыслу Диксона, I. – это герой без имени. Но, с одной стороны, его образ открыто автобиографичен (об этом говорит и сам писатель в своих интервью), и поэтому ему нет нужды придумывать матрицу идеальной идентичности, а с другой стороны, I. – это не Диксон, а персонаж романов, составленных из авто/био/графических фрагментов, где «я» утрачивает прямую связь с референтом, а *био* теряет свои «привилегии», хотя и здесь сохранены сигналы присутствия его реального бытия (писательство, заботы о больной жене и дочерях, работа в университете и т. д.).

В названии романа “End of I.” актуализован, и не без полемического смысла (ведь ни герой, ни автор не исчезают), контекст постмодернистских дискуссий о смерти субъекта и смерти автора. Композиция романа подчинена ритмам человеческой жизни: юность/старость, встреча/разлука, радость/горе, любовь/ненависть, дружба/вражда, обида/прощение. Эти тематические центры произведения обозначены названиями 12 фрагментов. Первая глава-фрагмент – “Friend” и последняя – “End” замыкают текст в кольцо, подчеркивая это и фонетическим созвучием. При такой композиции акцентируются два события – смерть друга, которого Я. потерял еще в детстве, и уход из жизни «потенциального» друга – человека, который мог бы им стать, но не стал. Образ потери, нереализованной возможности становится главной сюжетобразующей основой произведения. Но потери, вызывающие экзистенциальный страх, беспокойство, тревогу, порождают и другое состояние – соучастие, любовь, сострадание. Этот жизненный диапазон лежит в основе десяти «встроенных» фрагментов: “I.”, “Breakup”, “Mother-in-Law”, “Go”, “Pain”, “Brother”, “Daughter”, “Party”, “Three Novels”, “Wife”, которые весьма условно следуют за хронологическим рядом сюжетов классической автобиографии: детство,

отрочество, юність, зрілість. Диксоновские автобіографічні фрагменти можуть бути прочитані як окремі розповіді – причем в случайному порядку. Матеріалом для створення цих версій являються обставини життя самого письменника: велика жінка, дві дочки, батько-дантист, дитинство і юність, проведені на Манхеттені, журналістика, письменство, трагічна смерть братів, турбота про матір, робота в університеті.

Інтерв'юери неодноразово запитували Диксона, чому головні герої його романів – письменники, а в його творах незмінно присутні автобіографічні деталі. Наприклад, роман "Phone Rings" (2005), аннотований на обкладинці як "a tour-de-force saga about two brothers", фарбований глибокими особистими переживаннями про втрату старшого брата. Автобіографічність образу Стюарта, точніше, можливість такого прочитання, позначена самим Диксоном: "Phone Rings", – сказав він в одному з інтерв'ю, – це частинка мого елегію, присвячена Дону» ("sort of my elegy to Don" [2]). Автобіографічними ремінісценціями повні і інші його романи. Так, в "Frog" сліди відголоски сімейної трагедії, пов'язаної з зникненням середнього брата письменника – Джима; а в романі «Старі друзя» головний герой Ірв, як і сам Стивен Диксон, довгі роки ухаживает за великою жінкою; недавній роман «Мейер» ("Meyer", 2007), по свідченням самого письменника, автобіографічний навіть «географічно» ("geographically" [1]).

«Авто/біо/гео/графічність» останнього роману і в тому, що його герої Мейер Островер гуляють по тих же вулицях, що і автор, живе в точній копії будинку самого автора роману, і носить одне з імен його батька (Abraham Meyer Ditchik), і являється, як і автор роману, батьком двох дочок, викладає і пише книги. Саме ця автобіографічна реальність, як станція життя автора, складає одночасно і тему і колізію роману. «Мейер» – це, звичайно, не текст про самого себе, написаний з суб'єктивної точки зору, це і не «я-текст», як в "I."-романах. В «Мейере» Диксон досліджує людину всередині себе, відомі йому самому фобії, пише про людину надмірно вражаючу – «über-imaginative», володіє незвичайною силою уяви, але не суміє використати свій потенціал. Так в романі прочерчується ще одна лінія – автобіографічного самоосмислення. «Коли я пишу про Мейера, я не бачу себе, – пояснює письменник. **Я створю персонаж, в основі якого я сам**» ("When I write about Meyer, I don't see myself. ... I'm creating a character based on myself" [1]). Такий принцип автобіографічної трансгресії – важливе відкриття художника, розробляючого нарратологічну концепцію нової автобіографічної прози. Елементи автофікції, тобто прогнозування себе в вигаданому фікціонному світі, введення такого контексту суб'єктивного самоосвідчення виявляються в гіпертрофованому представленні своїх рис характеру (з інтерв'ю письменника відомо, що в дитинстві він заїкався і був неймовірно, навіть болюче чутливий до всього відбуваючому [2]). Характеризуючи себе як "a very nervous guy, somewhat neurotic", Диксон бачить в цьому і позитивний момент, вважаючи, що «невроз дає письменству гостроту і відому правдивість» ("neurosis gives writing an edge. It gives a certain truth to it also" [2]). «Живе обличчя» автора проглядає через обличчя вигаданого героя в цій мерцанні глибоко особистих деталей. Так, вибір теми твору і біо/гео/графічного простору створюють ефект, для позначення якого підходить термін з мистецтвознавства Леонардо да Вінчі, – *sfumato* [21], використовується часто в мистецтвознавстві для позначення техніки в живописі, коли одне просвічує через друге і виникає неотчетливий, як в димці, образ.

В романі Диксона «Кінець Я.» в героїні-ініціалі авторське «я», прописане в тексті історію власної життя, знайшло форми існування як «не-я». Разом з тим я-ініціал обриває глибину особистості «колицьоворенно-

сти» в мире бытия благодаря проступающему сквозь него я-автора с многочисленными обстоятельствами личного присутствия. Процесс автобиографической трансгрессии обнажает связь между пишущим субъектом и объектом. Поэтому, хотя в каждой главе романа содержится «настоящая» правда об обстоятельствах жизни автора текста, её изложение не воспринимается как его исповедь, так как сюжеты рассказов жизненно универсальны: события, мысли, чувства знакомы и понятны каждому – они всечеловечны.

Так, в главе «Дочь» сюжет жизни хорошо знаком многим: это страх за жизнь ребенка. Диксон скупыми деталями описывает субботний вечер. Все описание дано на грани реальности и воображения. В нарастающие в его сознании страхи вторгается постоянно повторяющаяся заклинательная формула: “This is all in his head” («Это всё в его голове» [6]), как бы отводящая беду от своего ребенка. Ситуация дана аутентично, как прямоговорение: «Его старшая дочь выходит из дома. Он говорит «Эй, куда ты собралась?» – и она говорит «На улицу», и он говорит «Но куда, и с кем?» – и она говорит «С друзьями. Они заедут за мной сейчас». ... Поздно, и он говорит жене – это все в его голове – «Она должна была бы быть уже дома». ... Он звонит в клуб. Это только в его голове. Женщина, которая отвечает, говорит, что не представляет, как вызвать его дочь, если бы она была там. ... Ну что ему делать теперь? Это все в его голове. Но почему это в его голове? Потому что дочери нет дома» [6, p. 127, 130, 131]². (“This is all in his head. His older daughter heads out of the house. He says ‘Hey, where’re you going?’ and she says ‘Out’, and he says ‘But where, and with whom?’ and she says ‘Friends. They’re picking me up now’. ... It’s late and he says to his wife – this is all in his head – ‘She should be home by now’. ... He calls the club. This is only in his head. Woman, who answers says she wouldn’t know how to page his daughter if she was there. ... So what does he do now? This is all in his head. But why’s it in his head? Because his daughter’s out”). На этом фоне надуманность опасностей, вызванных любовью и тревогой, не ослабляет, а подчеркивает правду переживания жизненной ситуации.

Диксон считает ритм важным элементом искусства прозы. В данном случае художественно переданный эффект тревоги, постепенно сменяющийся в сознании читателя ощущением эмоционального тепла, вызванного счастливой концовкой главы, хорошо иллюстрирует диксоновский метод. Оттачивая простоту слога, он старается «удержать спонтанность первого наброска» (“to maintain the spontaneity of the first draft” [16, p. 131]). Созданные Диксоном синусоидальные волны ощущений – от легкого беспокойства к давящей и уже невыносимой тревоге, которую не могут заглушить ни глоток алкоголя, ни беседа «ни о чем» с женой, ни увлекательное на первый взгляд чтение, ни сон, в котором эта тревога конкретизируется всё больше, будто бы воссоздают биение охваченного тревогой сердца отца. В этой намеренной «физиологичной» стилистике прозы – свойство его автобиографичной трансгрессивной семантики, разрушающей дистанцию между текстом и реальным миром. Создается литература, природу которой Ихаб Хассан метко определил как “fiduciary realism” [11]. Такая стратегия ведет к разработке нового качества связей между текстом, автором и читателем, мало вписываясь в известные и наработанные научные определения. К тому же вводящий в заблуждение многих критиков стойкий стереотип в оценке постмодернизма как тотальной игры, лишённой человеческого вещества, мало подходит для определения творчества Диксона. Вероятно поэтому Диксона, как правило, причисляют не к плеяде писателей-постмодернистов, а к «гипер-реалистам», создателям уникального литературного бренда – так называемого городского американского реализма [2].

² В предложенном нами варианте перевода сохранены особенности оригинала.

Однако связь его творчества с постмодернизмом отрицать нельзя. Постмодернистская стратегия в романе «Конец Я.» заявлена с первых строк. Автор делает читателя свидетелем зарождения идеи романа. Главным персонажем на первой странице произведения становится не автор и не герой, а «довольно интригующая», практически персонифицированная строка, которая пришла «ему» в голову минуту назад. Строка обретает черты прустовской «чашки чая», из которой «всплывает» Комбре, или джойсовской эпифании – откровения, которое дарит автору ощущение воплощенности ещё не созданного произведения. Не случайно в тексте это длящееся мгновение подчеркнуто словом *whole*: “he tries the following line, which popped into his head *whole* a minute ago and seemed sufficiently intriguing for him” («он пробует следующую строку, которая всплыла в его голове целиком минуту назад и показалась довольно интригующей» [6, р. 1], а эмоциональное состояние автора противопоставлено физическому. Мы не знаем, как выглядит автор, сколько ему лет, каковы обстоятельства его жизни, но знаем, что он «слишком ленив» (“too lazy”), чтобы встать с кресла, и в то же время «достаточно энергичен» (“just energetic enough”), готов сесть за письменный стол немедленно. Вероятно, поэтому рассказ о школьном друге Марти Ньюмене начинается внезапно, и читатель чувствует облегчение, ведь теперь он знает «ту» строку «целиком» и словно бы становится соучастником творческого процесса. Ощущение соучастия возникает у читателя не случайно – это продуманный эффект, часть художественной стратегии Стивена Диксона. В одном из интервью писатель отметил: «...если читатель проспит несколько первых строчек, он упустит суть» [9], а в другом подчеркнул: «Строка – это катализатор» [8].

Строки, как уже упоминавшаяся строка-эпифания, или строка-молитва, или строка-воспоминание (“this has always stayed with him” [6, р. 139]), открывающая главу “Party” («Вечеринка»), – это единицы текста, в которых конденсируются тематика и проблематика рассказываемого события. Часто строки в диксоновском тексте, построенном по принципу «единого абзаца», служат разным художественным целям: они то разбивают подчеркнуто однородное, лишённое пунктуационных «излишеств» текстовое пространство, то связывают разное и далекое. Именно благодаря строкам обнажается «какая-то невязка», которая, как подчеркивал Ю. Тынянов, говоря о проблеме стихотворного языка, «динамизирует значение» [24, с. 227–228]. Это происходит и в прозе Диксона.

«Невязка» обнаруживается в синтаксической организации текста: в его текстах нет абзацев-параграфов, нет пауз для «передышки» в чтении, нет и графически с ремарками выстроенных диалогов. Весь текст – это одно длящееся сложное, сложно-подчиненное предложение, разбитое запятыми, точками, кавычками. «Невязка» проявляет себя и в темпоральных «сбоях», когда в рассказ о прошлом внезапно врезается фраза, относящаяся к настоящему моменту. “He forgets what things they did at I.’s apartment” («Он забывает *что* они делали в квартире Я.» [6, р. 4]) – этот отрезок внутренней речи (он не единичен) обнажает жанровую и семантическую многослойность текста. Создавая сюжетную рамку, которая объективирует фигуру автора, вписывает *его* в текст, Диксон создает характерный для поэтики постмодернизма текст-в-тексте или «вымысел в квадрате». Затем, благодаря повторам и алогизмам, которые намеренно растворяются в пространстве текста, он начинает процесс субъективации написанного, превращения его в свою память и своё сознание.

Начиная рассказ о друге от третьего лица, автор вставляет в текст не прозрачную анаграмму, а имя, которое при чтении вслух воспринимается как местоимение первого лица – «я». Череда простых предложений создает портрет Марти, который был умница, «голова» (“the big brain in class”), но «Я. почти не думал о нем» [6, р. 2]. Очевидно, имя-дейксис – это сигнал к мгновенному переходу от объ-

ективного к суб'єктивному повествованню, но тут же отменяется и этот процесс. Выходы в личное пространство пишущего нарушают классическое равновесие между автором, героем, повествователем. Своеобразие их трансгрессивного взаимодействия, то есть постоянная смена ролей, обнажено в игре с прономинализацией. Так, "I." в несобственно-прямой речи разделяется на «я с точкой», то есть имя, и "he", в котором соединяются два временных пласта, – прошлое и настоящее. В прямой речи и в индивидуальной внутренней речи, где нет кавычек и «точка» не прочитывается, "I." существует как «я».

Все эти «нарративные патологии» (если воспользоваться термином Ж. Женетта) являются знаками трансгрессии, так как стремление к связности и построению конструкции сопряжено здесь с сопротивлением жизненного, невымышленного материала. Такое противоречие было подмечено Ж. Женеттом у М. Пруста. Оно выражается в многочисленных случаях анахронии и полимодальности, в практике «рассеивания» автобиографического опыта среди персонажей, но особенно отчетливо обозначено в фигуре героя-повествователя, чей рассказ «от первого лица» хотя и является формой прямой автобиографии, не может быть истолкован как «присутствие в себе», так как является отражением иного опыта, «переживаемого как (незначительная) отстраненность и сдвиг» [19, с. 255, 258]. Диксон по-новому понимает правила ролевой сочетаемости, то упраздняя, то высвечивая разрыв между автором и героем. Он не пытается прикрыться маской, у него иная цель – создание гипер-реальности, в основе которой сложный синтез личностного и личного, не упраздняющий процессов их трансгрессии.

Диксон не пишет литературно-критических статей. Свои взгляды на литературу и творчество он высказывает не формулами, а художественной тканью своих романов. В «Конце Я.» принципы «автобиографического пакта» Ф. Лежена приняты автором, но сосуществуют с идеей «стирания лица» П. де Мана. Миметическое и анти-миметическое, эмоции и анализ, пронзительная искренность и интеллектуальная игра не разведены Диксоном по разные стороны ни в мысли, ни в творчестве. Все это многогранное и взаимосвязанное в литературе и теории становится условием свободного самовыражения художника в поиске им новой проявленности авто/био/графического трансгрессирующего от автора к герою субъекта. В ответ на роланбартовский риторический вопрос-восклицание "Do I not know that in the field of the subject there is no referent?" Диксон всерьез отвечает разработкой особой поэтики «Я.-текстов» с автобиографическим трансгрессирующим референтом.

Библиографические ссылки

1. A Conversation with S. Dixon [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.urbanitebaltimore.com/sub.cfmissueID=53§ionID>.
2. Barry J. The End of U. [Interview] [Electronic resource] / John Barry. – Access mode: <http://www.citypaper.com/news/story>.
3. Bataille G. Inner Experience / George Bataille. – Albany : State University of New York Press, 1988.
4. Berezkina-Lipina V. American Postmodernist Literature at the Turn of the Millennium: the Death and Return of the Subject / V. Berezkina-Lipina // Beyond Postmodernism / ed. Klaus Stierstorfer. – Berlin ; N.Y. : Walter de Gruyter, 2003. – P. 269–291.
5. Berezkina-Lipina V. Is Subject Dead in Contemporary Literature? [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.inst.at/trans/14Nr/index.htm>.
6. Dixon S. End of I. : novel / Stephen Dixon. – San Francisco : McSWEENEY'S, 2006. – 202 p.
7. Dixon S. Interview [Electronic resource]. – Access mode: <http://failbetter.com/21/DixonInterview.php>.
8. Dixon S. Takes the Fifth [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.fifthwednesdayjournal.org/selections/fifth-dixon.shtml>.

9. *Epstein L.* Stephen Dixon Week: for intensity, an interview with Stephen Dixon, on his writing and new books [Electronic resource] / L. Epstein. — Access mode: <http://www.mcsweeneys.net>.
10. *Foucault M.* Aesthetic, method, and epistemology / M. Foucault. — NY : The New Press, 1999.
11. *Hassan I.* Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust / Ihab Hassan // *Beyond Postmodernism* ; ed. Klaus Stierstorfer. — Berlin ; NY : Walter de Gruyter, 2003. — P. 199–213.
12. *Jenks Ch.* Transgression / Chris Jenks. — L. ; NY : Routledge, 2003. — 205 p.
13. *Leshner L.* The best novels of the nineties: a reader's guide / Linda Leshner. — North Carolina : McFarland & Co., 2000. — 482 p.
14. *Lipina V. I.* Stephen Dixon: Human Matters / V. I. Lipina // *Англїстика та американїстика*. — Д. : ДНУ, 2006. — С. 134–137.
15. *Transgressive (Auto) Biography as Genre and Method: Brno Studies in English* / ed. by S. Hardy etc. — Brno : Masaryk University Press, 2010. — Vol. 36, N 2. — 201 p.
16. *Trucks R.* The Pleasure of Influence: conversations with 18 American male fiction writers / R. Trucks. — Purdue UP, 2002. — 282 p.
17. *Гончаренко Э. П.* Творчество Джойса и модернизм 1900–1930 гг. / Э. П. Гончаренко. — Д. : Наука и образование, 2000. — 243 с.
18. *Ман Поль де.* Слепота и прозрение : пер. с англ. / Поль де Ман. — СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. — 256 с.
19. *Женетт Ж.* Фигуры : в 2 т. Т. 2 : пер. с фр. / Ж. Женетт. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
20. *Липина В. И.* "Qu'est-ce qu'un auteur?": ответы ведущих американских писателей из третьего тысячелетия / В. И. Липина // *Англїстика та американїстика*. — Д., 2012.
21. *Лотман Ю. М.* Биография – живое лицо [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/>
22. *Лотман Ю. М.* Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб., 1998. — С. 59–66.
23. *Подорога В. М.* Выражение и смысл / В. Подорога. — М. : Ad Marginem, 1995. — 426 с.
24. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка : статьи / Ю. Н. Тынянов. — М. : Сов. писатель, 1965.

Надійшла до редколегії 15.04.2012 р.

УДК 821.111.09

Л. Я. Мірошніченко

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

НАРАТИВІЗАЦІЯ ЖИТТЯ В РОМАНІ ДОРІС ЛЕССІНГ «АЛЬФРЕД ТА ЕМІЛІ»

Досліджуються ефекти сполучення «імажинативної» та «документальної» наративу у романі Доріс Лессінг «Альфред та Емілі» у зв'язку з наративізацією життєвого досвіду батьків оповідачем. З'ясовуються формуючі наслідки літературного наративу у побудові власної ідентичності наратива – доньки – та її батьків.

Ключові слова: Д. Лессінг, наратив, гендер, наративізація життєвого досвіду, британський роман.

Рассматриваются эффекты сочетания «имажинативной» и «документальной» нарративов в романе Дорис Лессинг «Альфред и Эмили» в связи с нарративизацией жизненного опыта родителей повествователей. Определяются формирующие следствия литературного нарратива в построении собственной идентичности повествовательницы – дочери – и ее родителей.

Ключевые слова: Д. Лессинг, нарратив, гендер, нарративизация жизненного опыта, британский роман.

The study explores how in Doris Lessing's last novel, *Alfred and Emily*, the "storied lives" of the narrator's parents, both an imaginative reconstruction and a documentary account, interact, and in what way the narrative fashions the identities of the narrator, the daughter, and her parents.

Key words: D. Lessing, narration, gender, storied life, British novel.

Творчий доробок Доріс Лессінг є невід'ємною складовою сучасної парадигми британського роману. У переписаних «мапах» британського письма вона отримує належну оцінку [1], хоча її романістика не завжди знаходить розуміння в критиків (Гарольд Блум пов'язав присудження їй Нобелівської премії з політичною коректністю [2]).

Останній роман безумовно знакової фігури британської літератури Доріс Лессінг – «Альфред та Емілі» – вийшов друком у 2008 р. Альфред і Емілі – це імена батьків письменниці. Вона вирішила написати роман про своїх рідних. Ця її інтенція мала б вписати твір у сучасний доволі щільний літературний контекст романів про батьків (згадаймо бодай «Етель та Ернест» Раймонда Брігса чи «Рорі та Іта» Родді Дойла). Натомість рішучий експеримент, на який наважилась письменниця, виходить за межі класичної сімейної хроніки. Власне у романі є дві історії батьків – уявна та «правдива», оповіді про них утворюють співмірні за обсягом частини твору. Текст твору автор (й оповідач в одній особі) супроводжує фотографіями з родинного архіву – напрочуд виразними чорно-білими портретами. У цій розвідці ми вирішуємо таке завдання: з'ясувати, яким чином нарації – «уявна» та «документальна» – співдіють і якими є ефекти цієї співдії. Допускаємо, що нові смислотворення з'являються власне за умови такого сусідства. Аналізуючи роман, ми ставимо за мету не стільки виробити завершену його критичну модель, скільки окреслити одну з можливих перспектив інтерпретації, оскільки йдеться про твір ще мало вивчений вітчизняним літературознавством.

Із самого початку Лессінг не ставила собі за мету написати біографію родини, бо зробила це раніше – у двох автобіографічних книгах: «У моїй шкурі» (1994) та «Йти у тіні» (1997), і вже у них тема батьків зайняла чільне місце. Допускаємо, що суть останнього літературного експерименту письменниці не в реставрації далекого минулого.

У першій – «уявній» – історії про батьків життя Альфреда Тейлера та Емілі Маквей розгортаються в світі, у якому не стається лиха Першої світової війни. Лессінг «переописує» їх долі, їх щастя та їх страждання таким чином, що вони навіть не одружуються. «Вигаданий» Альфред – щасливчик долі. Спортсмен, він чудово грає у крикет, місцеві роботодавці, які приходять подивитися на його гру, охоче пропонують юнакові варіанти роботи. Він користується популярністю і серед жінок. Коли в 1916-му в Альфреда стається приступ апендициту, у шпиталі доля зводить його з майбутньою дружиною – медсестрою Бетсі. Незабаром у щасливому шлюбі народжується двоє дітей. Здійснюється і його мрія про власне фермерське господарство. З Емілі Маквей він зустрінеться кілька разів у незначних епізодах.

У сценарії альтернативних життєвих шляхів батьків виразнішим, об'ємнішим постає образ Емілі. Ще з дитинства вона – «сама собі господиня і господиня обставин, завжди перша у всьому, лідер у школі, всі шкільні нагороди – її» [3, р. 5]. Дівчина – і взірць для наслідування для своїх подруг. Доросла Емілі Маквей уперта й гордовита, може скласти собі ціну, от тільки трохи незграба, коли доводиться танцювати з молодим чоловіком на ім'я Альфред. Емілі одружується з лікарем шпиталю, у якому працювала медсестрою, – «Фрі Роял». Вільям Мартін-Уайт – авторитетний кардіолог, респектабельний чоловік. «Поважна місіс Мартін-Уайт» стає новим етапом життя Маквей; гостинна господарка, добропорядна дружина; домашній затишок – то її щоденний клопіт. Але шлюб виявився нетри-

валим (кардіолог помирає від раптового серцевого нападу) і, здається, необхідний був лише для того, аби пришвидшити усвідомлення героїнею того, що матримоніальний сценарій – не для неї. Емілі загісно у власному просторому будинку, як і у відведеній їй ролі світської леді, вона хоче повернутися назад у «Роял Фрі», хоче самостверджуватися, як колись, коли покинула родину в маленькому містечку і поїхала здобувати медичну освіту до Лондона. Емілі починає займатися (і вельми успішно) благодійністю, започатковуючи школи для бідних спочатку в Іст-Енді, а згодом по всій Британії.

Якщо в імажинативному експерименті Емілі та Альфред нарізно і сповна реалізують себе, то в «реальному» житті, переказаному в другій частині, щастя менше. Автор називає причину: «потворний спадок війни», який зачепив усіх, та найбільше Альфреда – учасника воєнних дій, який отримав важке поранення: куля розтрощила йому ногу. Він довго лікувався у шпиталі, зрештою, коли на місці ампутованої ноги лікарі закріпили дерев'яний протез, то й тоді війна для нього не скінчилася. У шпиталі він познайомився з Емілі, вона спершу доглядала його, а з часом, коли туга за коханим – лікарем, що потонув, вщухла, вони побралися. У пошуках заробітку подружжя вимушене покинути Англію, тут їх нічого не тримає. Аби заробити грошей для безбідного існування на батьківщині і здійснення мрії батька про власну ферму, спершу вони оселилися в Персії (нині Іран), згодом у Південній Родезії (нині Зімбабве).

Емілі хоч «не мала зримих шрамів, поранень, але була жертвою війни так само, як і <...> батько», її життя склалося не так, як хотілося. Рішуча, заповзятлива, лідер, свою енергію, яку охоче спрямувала би на громадську діяльність, вимушена за таких обставин цілковито екстраполювати на родину – дітей (і вони цього не хочуть) та хворого чоловіка (а він без цього не може). Якби не переїзд, «то вона б очолила якусь жіночу інституцію» [3, р. 2]. Таке припущення наратор робить щодо вигаданої Емілі в першій частині, але очевидно, що воно прояснює «спадок війни» для реальної Емілі. Про відлуння війни у власному житті Доріс висловлюється так само драматично: «війна оселилася в моєму дитинстві. Траншеї були такими ж реальними, як і те, що я насправді могла бачити довкола себе» [3, р. 2].

У другій частині образ Емілі теж є домінуючим і вибудованим у широкому родинному контексті. Усупереч волі батька, який бачив майбутнє дівчини в університеті, реальна, як і вигадана Емілі, пішла вчитися на медсестру. Та якщо для вигаданої такий крок став початком нового життя, то реальна Емілі вимушена впродовж років обмежуватися працею на фермі й виконанням родинних обов'язків матері та дружини. Найбільш деталізованими і психологічно розгорнутими є стосунки Емілі та доньки. Доріс захоплюється стійкістю матері, вона – енергійна, людина дії, боєць – адже з двома дітьми на руках, чоловіком-інвалідом вона розбудувала чимале господарство-ферму. Їй прикро за матір, яка через те, що родина жила в Персії, пропустила те, що мали її однолітки в Англії: «джаз, чарльстон, сукні до колін і навіть міні, вимоги таких же свобод, як у чоловіків». З ностальгією згадує вона, як мати багато читала їй та братові, як захоплююче розповідала історії, її власні були найкращими. Емілі як «типова Торі», середній клас, привчала дітей «до музики, літератури та політики». Стосунки з матір'ю не вичерпуються емпатією та ностальгією, превалюють якраз неприязнь і постійні конфлікти.

Оповідачка реконструює чимало прикрих епізодів взаємного протистояння, один із найбільш показових пов'язаний з підлітковим віком. Тринадцятирічна Доріс захворіла на важку недугу. Коли у зв'язку з корем було оголошено тривалий, у шість тижнів карантин, це виявилось для неї не прикрістю, а одним із найщасливіших моментів життя. Адже хоч би якою виснажливою не була її хвороба, –

дівчина була поза зоною впливу матері і «зрозуміла, яким може бути життя». Після повернення додому протистояння матері й доньки продовжилося, «бої були титанічними».

Конфлікт поколінь – Емілі та доньки – підсилений і ускладнений в романі конфліктом старшого покоління – Емілі та її батька. В обох випадках авторитарні старші краще знають, що в житті є важливим, а молодші, котрі мали б, на їх думку, прислухатися, чинять на свій лад, по-бунтарськи всупереч.

Життя батьків, про яке ретроспективно розповідає наратор, постає у зв'язку із її власним. Із-поміж «континентів досвіду» тих, хто був поруч, вона виділяє, коментує, інтерпретує ті епізоди життя, які виявилися знаковими і для неї самої. Іншими словами, наратор постає посередником між подіями реального життя та їх «романним» статусом.

Інший аспект посередництва – фокалізація. У ретроспективних наративах від першої особи фокалізація та нарація є відмінними. Наратором у досліджуваному романі є літня жінка, а фокалізатором – спершу маленька дівчинка, далі підліток, юнка і літня жінка. Фокалізатор належить до репрезентованого ним світу, йдеться про гомодієгетичного наратора, який змінюється. Щоближче до кінця твору фокалізація і нарація зближуються.

У структурі роману вигадана нарація є зумисне схематичною, ідеальною, неймовірною, «документальною» ж – безперечно багатшою, «переконливішою», як зазначається в перших критичних рецензіях на роман. Думаємо, що така відмінність є навмисною, авторським прийомом. Назви обох частин мають уточнення – «Альфред та Емілі: повість» і «Альфред та Емілі: два життя», які сугестують дихотомію фікціонального та фактуального. У першій частині зрежисовано ідеальний проєкт, друга ж репрезентує світ таким, яким він є. Якщо перша частина – цілковита вигадка, то друга є «правдивою» відносно першої. Що ж тоді є правдивим відносно другої?

Відповідь на це питання, гадаємо, не зводиться до відшукування правдивого чи ймовірного, а, скоріше, підштовхує до того, аби подивитися на роман у контексті проблеми наративу та ідентичності. Другу частину належить охарактеризувати як “storied life” – поняттям, що його запропонував американський дослідник наративу, психолог Ричард Охберг [4], виокремлюючи наративізацію життєвого досвіду як проблему. Завдання трансформувати епізоди життя в події роману висуває на передній план самого наратора навіть тоді, коли заявленим об'єктом нарації є інші – Альфред та Емілі. Отже, можемо стверджувати, що не менш важливим за оповідувані історії життя батьків є те, як вони викладені: що з того масиву, який наратор називає «континентами досвіду», увійшло до оповіді, а що пропущено; як пов'язані між собою події сімейної хроніки, якими є зв'язки між ними; ким постають протагоністи – жертвами чи переможцями тощо. Такий підхід виходить за межі літературних студій і має бути інтердисциплінарним та, як переконують автори колективної праці “*Storied Lives: the Cultural Politics of Self-Understanding*” [5], таким, що зближує літературні студії з психологією, антропологією і соціологією. Відносини між коментарями (accounts) про світ і світом, що його коментують, не обмежуються проблемою репрезентації, а відсилають до питання про актуалізацію формуючого (formative) потенціалу наративу. З'ясування формуючих наслідків літературного наративу нам видаються вельми плідними і в контексті співдії двох варіантів нарації в романі.

Найперше, вигадані та реальні долі дозволили учасникам бути більш чесними одне з одним, ніж вони були в житті, переконаний Блейк Моррісон [6].

По-друге, наративізація життєвого досвіду Емілі та Альфреда стає альтернативним способом концептуалізації власного життя Доріс. Це для письменника-реаліста важливо відтворити чи відшукати об'єктивну правду, дотриматися прав-

ди або хоча б правдоподібності (ця ж логіка: що більше таких реалістичних оповідей, то більшою є об'єктивність розказаного). Для сучасного літературного нарративу характерний не пошук об'єктивної правди, а дослідження причини тривоги, з'ясування факторів стримування тощо, у більш широкому витлумаченні – процес «самопояснення». Ми поділяємо думку дослідника нарративу Джорджа Розенвальда про те, що в «постоб'єктивістському» епосі власна ідентичність «самопояснюється» [5, р. 272]. Вважаємо, що використання ретроспективи сприяє побудові конструкта власної ідентичності оповідача, а розробка теми батьків уможливує спроби «самопояснити», усвідомити причини надмірної материнської опіки й емансипуватися від нав'язливих впливів ще з часів дитинства.

Третім формуючим наслідком літературного нарративу є з'ясування дискурсу, у якому існує оповідач. Сучасна наратологія пояснює процес трансформації “living-telling”, тобто окремих епізодів життя в (літературну) історію, багатьма чинниками і зсуває увагу з оповідача далі – на соціокультурний контекст. «Коли люди розповідають історії життя, вони роблять це відповідно до зрозумілих моделей (models of intelligibility), притаманних даній культурі» [5, р. 265]. Причому такі моделі є інституціалізованими.

В аналізованому романі такою «зрозумілою моделлю» є будинок, домівка, яка сугестує концепти родинного життя, стосунків батьків і дітей. Роман Лессінг «Альфред та Емілі» продовжує британську літературну традицію, започатковану Джейн Остен, і розгортає пов'язані з цим різновидом жанру роману культурно-історичні, гендерні стереотипи. Традиційно простором, у якому жінка мала більше влади, впливу, свободи, був домашній простір, у той час як громадську та політичну сфери той же таки стереотип закріплював за чоловіком. Так було в часи Джейн Остен, це повною мірою стосується і покоління Емілі.

Реальна Емілі існує у просторі двох будинків – батькового і чоловікового, і лише один раз вона наважується вийти за його межі. Тоді ж вона порушує обмеження, яке поширювалося на жіночу стать, – навчатися медицині. Як відомо, зарахування жінок до медичних освітніх закладів стає важливим етапом на шляху боротьби за визнання власних прав.

На те, що модель будинку є гендерно маркованою, звертає увагу передусім феміністична критика (Carolyn Steedman, Glenna Matthews). Здається, цілком поділяє таку думку і Лессінг – письменниця, за котрою закріпилося кліше феміністки ще з часів «Золотого зошита», який назвали маніфестом фемінізму. І Нобелівську премію їй присудили за «жіночий погляд». Акцентування жіночої долі є свідомою позицією Лессінг у зв'язку з андроцентричною теорією, а модель будинку, сповненої соціокультурних стереотипів, вона використовує як найбільш «економічний» спосіб заявити про свою позицію.

За тією ж логікою, аби «переписати» свою долю, жінка найперше повинна порушити «зрозумілу модель, притаманну даній культурі». Успішне життя уявної Емілі розгортається поза будинками. Вона двічі полишає простір будинку – спершу батька, потім чоловіка. Примітно, що ці відважні вчинки мисляться нею *post factum* як «вузлові» ситуації життя. Альтернатива самоствердження власне й можлива через те, що Емілі позбавляє себе родинних зобов'язань: отримує освіту, займається соціальними ініціативами. Ось ще одна бінарна опозиція в подвійній структурі роману: у першій частині змодельоване життя щасливої жінки поза сім'єю, у другій – нещасливої – у сім'ї.

Якими є перешкоди на шляху жінки до самореалізації, якщо голос батька чи матері подолано? Відповідь на це запитання закладено в сюжетно-композиційну побудову, але в цьому романі Лессінг не аналізує соціальні механізми – класові чи ідеологічні, котрі заважають жінці. Альтернативний сценарій жіночої долі, зрежисований нараторкою, лише констатує такі обмеження.

Окрема глава у другій частині роману містить міркування оповідача про стан жінки сьогодні. Її висновки втішні і для неї самої. Жінка початку ХХІ століття має вибір. Як наслідок дедалі більше жінок вирішують не мати родин і дітей, тобто так чи інакше руйнують стереотипи початку ХХ століття.

У визначенні характеру вигаданої Емілі скористаємося поняттям, запропонованим канадською дослідницею творчості Лессінг – Еліс Реду в монографії 2011 р. [7]. У зв'язку з героїнею «Золотої зошити», Анною Вулф, вона послуговується образом «жінки на порозі», тим самим акцентуючи потенціал межової ситуації. Дослідниця переконливо доводить, що романи сучасниць «сповнені образів жінок, котрі знаходяться у транзитних просторах і які репрезентують різні ступені уразливості та автономії» [7]. Це поняття сугестує полісемантичність. Одним із можливих значень «жінки на порозі» є потенціал уявної мандрівки до нових можливостей. Вигадана Емілі – це ще один образ «жінки на порозі», яка таку мандрівку здійснює.

Те, що соціокультурний контекст, у якому існує оповідач, репрезентований передусім у зв'язку із ситуацією жінки, запрошує до подальшого з'ясування гендерних стереотипів, відтворених у двох частинах роману.

Проведений нами аналіз роману Д. Лессінг «Альфред та Емілі» засвідчує складну синкретичну жанрову формулу роману, яка окрім біографічного містить ознаки історичного, звичаєвого, постколоніального, феміністичного, психологічного різновидів роману, але ними не вичерпується. Це «дивний гібрид», за визначенням Кароліни Мур [8], який потребує подальшої експлікації.

Вважаємо, що наслідком поєднання «уявної» та «документальної» нарацій у двох частинах роману є складний конструкт, який стосується побудови (ревізії) власної ідентичності трьох осіб – матері, батька й доньки (оповідачки). Ступінь взаємопов'язаності двох структурно-композиційних частин є високим, а її якість – смислотворчою.

Застосований при аналізі роману наративний підхід довів свою ефективність. Ми зафіксували три формуючі наслідки літературного наративу, пов'язані з оповідачем і дискурсом, у якому вона існує, й окреслили перспективу подальших пошуків у зв'язку з проблемою наративізації життєвого досвіду в літературному творі.

Бібліографічні посилання

1. *Byatt Antonia Susan*. On Histories and Stories: Selected Essays / Antonia Susan Byatt. – Harvard University Press, 2001.
2. *Donahue Deirdre*. Doris Lessing's "scepticism" made Nobel Prize a certainty / Donahue Deirdre // USA Today. – 2007. – Nov. 10.
3. *Lessing Doris*. Alfred and Emily / Doris Lessing. – L., 2008.
4. *Ochberg Richard L*. Life Stories and Storied Lives / Richard L. Ochberg // In Amia Lieblich & Ruthellen Josselson (eds.). Exploring Identity and Gender: The Narrative Study of Lives. – Vol. 2. Thousand Oaks: Sage, 1994 – тут про термін.
5. *Storied lives: the cultural politics of self-understanding* / George C. Rosenwald, Richard L. Ochberg (eds.). – Yale University Press, 1992.
6. *Morrison Blake*. The Righting of Lives // The Guardian. – 2008. – May 17.
7. *Ridout Alice*. Contemporary Women Writers Look Back: From Irony to Nostalgia (Continuum Literary Studies). – 2011.
8. *Moore Caroline*. Doris Lessing's Rewriting of her Parents' Past // The Telegraph. – 2008. – May 15.

Надійшла до редакції 15.04.2012 р.

УДК 821.111 – 31.09

А. В. Сівкова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ САШІ ДАГДЕЙЛ. СПРОБА АВТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІРША “APART FROM LOVE”

Досліджується своєрідність художнього мислення сучасної англійської поетеси Саші Дагдейл, робиться спроба власної інтерпретації вірша “Apart from love”.

Ключові слова: британська поезія, постмодернізм, перекладознавство, звукопис, рима, ритм, психологізм, авторська інтерпретація.

Исследуется своеобразие художественного мышления современной английской поэтессы Саша Дагдейл, делается попытка собственной интерпретации стихотворения “Apart from love”.

Ключевые слова: британская поэзия, постмодернизм, переводоведение, звукопись, рифма, ритм, психологизм, авторская интерпретация.

The analysis of the specificity the contemporary British poet Sasha Dugdale’s artistic thinking and an attempt of the proper interpretation “Apart from love” are in the focus of the article.

Key words: British poetry, postmodernism, translation, sound pattern, rhyme, rhythm, psychological insight, interpretation.

Сашу Дагдейл (Sasha Dugdale) можна по праву назвати новою представницею свого часу, яка тонко відчуває його та розуміє, а ще людиною, у поезії якої поєдналися дві протилежні по собі культури – британська та російська.

Творчість Саші Дагдейл було відзначено численними преміями у Великобританії, добре відома вона і в Росії, де жила та працювала протягом п’яти років (1995–2000). До слова, її батьки цікавилися російською літературою, трохи вивчали мову (що було модно в 60-ті роки) і дочку Олександрю з самого народження звали російським зменшувальним – Саша.

Ім’я це стало доленосним. В університеті Саша почала вивчати російську мову. Після закінчення школи майже рік мандрувала Радянським Союзом – і тепер абсолютно вільно говорить російською. У 1995 р. Саша знову приїхала в Росію і ще п’ять років жила в Москві, де працювала радником з культурних питань при Британській Раді. Зараз вона живе в Англії, пише вірші, перекладає сучасну російську поезію і драматургію (п’єси В. Сігарева та братів Преснякових поставлені англійськими театрами в її перекладах), виховує двох дітей – і все-таки час від часу приїздить до Москви. Особливо в Пушкінські Гори, де проводить для молодих російських літераторів семінари з перекладу сучасної британської драматургії. У кожному вірші Саші Дагдейл «пробивається» російська тематика. Мабуть, Росія залишила в душі Саші незабутні враження, від культури якої вона взяла найкраще.

На жаль, знайти у вільному продажу збірку віршів цієї поетеси вкрай важко. Її перша збірка віршів “Notebook” була опублікована в 2003 р., і цього ж року вона отримала премію Грегорі, що вважається дуже почесною серед британців та надається за особливі поетичні заслуги. Були опубліковані й її переклади віршів Тетяни Щербині, а за переклад збірки Олени Шварц Саша Дагдейл отримала премію Стівена Спендера. У 2007 р. вийшла її друга збірка – “The Estate”. На замовлення

одного з найвідоміших театрів Лондона "Royal Court" Саша Дагдейл переклала багато п'єс, у тому числі й «Пластилін» Василя Сігарева, журналіста з Єкатеринбурга, який вже встиг отримати чимало національних літературних премій в галузі режисури, а його п'єса була поставлена британцем Аланом Рікманом, і «Тероризм» братів Преснякових, відомого дуету російських письменників-драматургів, що теж прославилися на театральній сцені Англії [2, с. 489]. Більшість робіт Саші Дагдейл розкривають особистий досвід поетеси, її життя й роботу в Росії, стосунки з людьми, що оточують її, та ставлення до себе самої. Сучасну британську поетесу та перекладача, без сумніву, можна назвати самобутнім явищем в історії літератури та в перекладознавстві.

Саша Дагдейл є і чудовим перекладачем, який постійно шукає нових шляхів самовдосконалення і проводить семінари й конкурси для майбутніх юних і обдарованих перекладачів. Є риси роботи перекладачів, які Саша цінує найбільше і яким намагається слідувати. Це самобутність, оригінальність погляду на звичні речі та на класичну традицію перекладу, поетична гра з римою, прикладом чого є її робота над перекладами Уільяма Блейка. Поезія для неї – це акт духовної творчості, і тому справжня поезія завжди є особливою, не схожою на жодну іншу, а отже, і російською чи іншими мовами має звучати як ніщо інше. На її думку, поетична майстерність досягається практикою, а не шляхом безцільних роздумів [6, с. 242]. Свої семінари вона будує на читанні кожним учасником власних перекладів, які потім підлягають сумісному обговоренню та аналізу. І це ще раз доводить те, що в її манері та стилі вже більше від російського, ніж від британського культурного досвіду, – адже така схема роботи у Великій Британії, як зазначає сама Саша Дагдейл, була б неможливою вже тому, що жодний британський перекладач не дозволить комусь іншому критикувати свою роботу [6, с. 244].

Ще одна істотна відмінність двох протилежних традицій – це те, що британський перекладач дуже часто намагається максимально точно, слово в слово, передати текст оригіналу. Такий переклад звучить як голос іззовні, якому чужі національні та культурні традиції. Російський же переклад здебільшого зберігає зміст – перекладач часто нехтує деталями, натомість намагається додати національного колориту, аби текст став ближчим читачеві. Цю особливість відзначав Григорій Кружков (відомий сучасний російський перекладач) [6, с. 244]. Тому вже з власних зауважень Саші Дагдейл можна зробити висновок, що переклади сучасної поетеси мають набагато більше від російської традиції, ніж від британської.

В англомовній поезії ХХ ст. верлібр посідає виключне місце, можна сказати навіть панівне, хоча англійська поезія ніколи остаточно не поривала із римованим віршем [2, с. 18]. Саша Дагдейл використовує обидві форми залежно від завдання вірша і від того, як сама чує його внутрішньо. Яскравим прикладом цьому є її вірш "Apart from love", що опинився під нашим кутом зору:

Apart from love there is a long corridor
Lit by bulbs on a wire and echoing
Stretching miles between the wings.

And move inside and out, holding
Bills and cheques and forms to sign
Apart from love there is a voice

Women in heels, men in cardigans
With papers, files and forms to sign
Clattering back and forth between the

Saying where are you, what do you
Want, what is your heart's desire?
Between the wings and lit by bulbs

Wings. Apart from love there is
A sign, several signs in fact
Around the doors and so they knock

There is a long corridor and it is
Apart from love and still the men
And women are a part of it with

Bills and forms and files to sign
And saying to each other what
Is your heart? What is your hope?

And where do you think you are?
You are apart from love. Picking
Up the phone between the wings

Shouting for the men in cardigans
The women in heels and moving
Inside and out, picking up

Up the phone saying where you are
And what do you want in the long
Long corridor that is apart from

Love. Apart from love. There is a
A long corridor between the wings
Where is your heart's desire.

Написаний у 2009 р., вірш, як і більшість останньої творчості Дагдейл, містить у собі пошук європейських тем та європейської манери висловлювання, що виявляється у незвичності поглядів Саші, у тому, як вона завжди вміє поглянути на звичні речі під зовсім неочікуваним кутом та ніби з різних площин. Ця особливість авторської манери письма вже була помічена та проаналізована професором Т. М. Потніцевою на прикладі поетичного диптиху Саші Дагдейл (два погляди на одну ситуацію) на тему відомого біографічного факту з життя А. С. Пушкіна – “Zaitz” та “The Hare”. І такий змістовний та емоційний зв'язок втілюється у своєрідному прийомі анжамбемане – переносу заключної частини вірша у початок другого [7, с. 236].

Якщо зацікавитися тематикою більшості сучасної британської поезії, то відмінність Саші Дагдейл одразу відчутна. Британська поезія у своїй більшості зосереджується на житті провінційної Англії та чітко вимальовує її деталі та реквізити (Джон Бетджеман, Даглас Данн, Саймон Армітадж та ін.) і прагнення встановлення соціальної справедливості. На слуху лишається тема війни. Британська масова поезія добирає простої зрозумілої лексики, оскільки розрахована, так би мовити, на переважаючу більшість публіки, яка хоче розважитися, а не заглиблюватися в психологічний аналіз подій [2, с. 22–23]. Звісно, це не значить, що вся британська поезія є простою та невибагливою. Також здебільшого ця поезія має гумористично-сатиричний характер і спрямована на висміювання пороків сучасних британців та деяких сталих традицій. Яскравий приклад тому – поезія Стіві Сміт (Stevie Smith (1902–1971), де немає місця лицемірству та людям, які намагаються видавати себе за тих, до кого їм насправді дуже далеко.

В “Apart from love” відчувається незвичайний політ думки авторки та незвичне модерне зображення знищення кохання буденністю: коридорами, справами, паперами на підпис, адже “Apart from love there are...” («Окрім кохання є ще багато інших справ»). Уже в самій назві відчутна певна двовимірність – «Окремо від кохання», тобто існують два протилежні світи, один з яких – це любов, почуття та все, що робить людину людиною, і другий – справи, буденність, тобто все, що живить матеріальний бік та поступово вбиває нас.

Визначною особливістю віршів Дагдейл є те, що вони стають своєрідними портретами почуттів, намальованих образами, народженими з чисельних прихованих порівнянь та алюзій. В “Apart from love” таким яскравим образом є коридор. У словнику символів «коридор» завжди позначає блукання, пошук та втрату життєво важливих орієнтирів. Тож недаремно Дагдейл так часто повторює це слово, посилюючи відчуття порожнечі та нескінченності.

Хочеться відзначити, що хоча в цьому вірші рима відсутня, але попри це він зберігає свою цілісність і при прочитанні звучить гармонійно та римовано. Чим же Дагдейл досягає цього в даній поезії? “Apart from love” має свою ритміку та звукопис, які можна відчутти, а точніше почути, лише при прочитанні вголос. Цей

прихований ритм досягається шляхом використання паралельних синтаксичних конструкцій (повторення слів: "Apart from love, wings, corridor, forms to sign, men in cardigans, women in hells, phone..."). Знаменно, що повторюються ті слова, які викликають у нас відчуття буденності, необхідності та якогось нагромадження речей і людей, та словосполучення і слова, які асоціюються у нас із певними звуками, теж набридливими та буденними – шелестом паперу, стукотом підборів, дзвінком телефону. Така понура монотонність і створює ритм вірша, але разом з тим наповнює відчуттям нескінченної самотності. До речі, подібний прийом часто використовують автори пісень, коли неримований текст перемагає образністю та в поєднанні з музикою створює в слухача оманливе уявлення наявності рими. Монотонність дії, що відбувається, передається і на звуковому рівні, шляхом повторення голосних звуків "o, u, i", що викликають відчуття нескінченності, протяжності, та приголосних "d, t, r, b", які передають весь той зайвий шум, що нервує нас щодня: "Around the doors and so they knock And move inside and out, holding bills and cheques and forms to sign Apart from love there is a voice..."

Цікавим є те, що вірш майже позбавлений метафоричності, авторка не використовує складних епітетів чи метафор, все описано строго й просто, щоби знову ж таки помістити читача в атмосферу сірої буденності. Процес осмислення читачем усієї прикраси ситуації, у якій опиняється в житті майже кожен з нас, відбувається в тій точці, де автор ставить риторичні запитання: "And where do you think you are? What is your heart's desire?". Це ніби на хвилину вириває нас із звичного перебігу подій, до якого потім знову неминуче повертаєшся. Нагнітання атмосфери та пришвидшення темпу ближче до кінця вірша створює все частіше повторення сполучника *and*, що нагадує мову людини, яка поспішає кудись і намагається якомога швидше все розповісти, перестрибуючи з теми на тему, бо треба ще підписати всі папери і віднести їх, і чоловіки й жінки ідуть й ідуть... постійно.

Перекладаючи цей вірш, запропоную таку власну україномовну інтерпретацію:

Окремо від кохання існує довгий коридор,
Освітлений лампочками на дротах, та луна,
Що котиться на милі між його прольотів,

Жінки на підборах, чоловіки, що носять костюми,
З паперами, файлами та бланками на підпис,
Снуючи то сюди, то туди поміж

Прольотами. Окремо від кохання існує
Напис, багато написів насправді
На всіх дверях, і тому вони в них стукають

Та заходять і виходять з них, беручі ще
Рахунків, чеків та бланків на підпис.
Окремо від кохання існує і голос,

Який перепитує тебе, де ти є і чого ти
Хочеш, чого же прагне твоє серце?
Між освітлених лампочками прольотів

Існує довгий коридор, й існує він
Окремо від кохання, і все ще чоловіки
Та жінки, що вже стали його частиною,

Несуть рахунки та бланки і файли на підпис.
Безмовно запитуючи один в одного,
Що в тебе на душі? На що ти сподіваєшся?

І як ти думаєш, де зараз знаходишся?
Ти знаходишся окремо від кохання, відповідаючи
На телефонні дзвінки між прольотами,

Окликаючи чоловіків, що носять костюми,
Жінок на підборах, не зупиняєшся,
Залітаючи та вилітаючи, відповідаєш на

Телефонні дзвінки, пояснюючи, де ти
Та що хочеш знайти, снуючи вздовж
Довгого коридору, що існує окремо від

Кохання. За межами кохання. Знаходиться
Довгий коридор, розтягнений між прольотами,
Де губляться твої заповітні мрії.

Поезія Саші Дагдейл – унікальна і своєрідна у співвідношенні традиції та новаторства. У віршах англійської поетеси немає ані натяку на вичерпність історії, естетики та мистецтва, що останнім часом проголошують постмодерністи. Навпаки, вона дошукує нових тем та образів, щоби їх передати й розкрити, і використовує для цього не лише гру слів та звуків, а навіть гру проєкцій та поглядів. Тож Сашу Дагдейл можна насправді назвати втіленням оригінальності та «свіжості поглядів» сучасної британської поезії.

Бібліографічні посилання

1. New British Poetry ed. By Don Paterson & Charles Smic. – Graywolf Press. – Saint Paul, 2004.
2. В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. – М. : Новое лит. обозрение, 2009.
3. Вместо послесловия. Говорят участники семинара // В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. – М. : Новое лит. обозрение, 2009. – С. 492.
4. Гройс. Б. О. О Пользе теории для практики / Б. О. Гройс // Лит. газ. – 1990. – № 44.
5. Зорівчак Р. Перекладачі для України ХХІ сторіччя / Роксолана Зорівчак // Записки Перекладацької майстерні. – Л., 2001. – С. 264.
6. Дагдейл Саша. Уильям Блейк в России / Саша Дагдейл // Иностран. лит. – 2011. – № 3.
7. Потничева Т. М. О Пушкине, о зайцах, о судьбе... (диптих о пушкинском зайце Саша Дагдейл) / Т. М. Потничева // Література в контексті культури : наук. зб. – К., 2011.

Надійшла до редколегії 30.03.2012 р.

IV. РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Два погляди на одну книгу

УДК 821.111 (73)

Е. П. Гончаренко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

БІЛІНГВІЗМ ТА БІКУЛЬТУРНІСТЬ ЯК СПОСІБ СПІЛКУВАННЯ ЛІТЕРАТУРИ З ЖИТТЯМ

Рецензія на монографію Ганни Миколаївни Костенко «Від Конрада до Набокова: білінгвізм і бікультуризм як творчий імпульс» (Запоріжжя, 2011).

Ключові слова: білінгвізм, бікультуризм, художній текст, авторська свідомість, діалог культур, автобіографічна проза, метаоповідь, міфопоетика, інтерпретація.

Рецензия на монографию Анны Николаевны Костенко «От Конрада до Набокова: билингвизм и бикультурность как творческий импульс» (Запорожье, 2011).

Ключевые слова: билингвизм, бикультурность, художественный текст, авторское сознание, диалог культур, автобиографическая проза, метарассказ, мифопоэтика, интерпретация.

The present paper is a review of the monograph by Anna N. Kostenko "From Conrad to Nabokov: bilingualism and biculturalism as an urge" (Zaporizhzhya, 2011).

Key words: bilingualism, biculturalism, work of art, author's consciousness, autobiographic prose, metanarration, dialogue of cultures, mythopoetics, interpretation.

Представлена монографія Г. М. Костенко присвячена висвітленню проблеми художнього білінгвізму та бікультуризмості як відтворення двох моделей світу та спробі простежити вплив діалогу культур на творчість англосовієтських письменників-білінгвів (неанглійців за походженням): Дж. Конрада, В. Джерарді, К. Бліксен та В. Набокова. У дослідженні охоплено майже весь корпус творчого надбання вищезазначених письменників: їх романи, авторські переклади, автобіографічна та наукова есеїстика. Це вперше у поле зору вітчизняного науковця потрапляє вшанована увагою європейського читача когорта авторів, яких об'єднує не лише двомовність. Безперечно, що запропоновані до розгляду художні тексти письменників є різними за своєю спрямованістю та новаторською природою художницького письма, але очевидним є той факт, що всіх митців об'єднують не тільки білінгвізм та бікультуризм, але й нові підходи щодо відтворення дійсності. У роботі як лейтмотив повторюється теза: вибір письменником іншої мови – «це вибір іншого способу існування».

Дослідження такого матеріалу не може не бути актуальним, адже до розгляду залучено всебічне дослідження творчості авторів, наразі невідомих не тільки вітчизняному читачеві, але й навіть обізнаним фахівцям (йдеться насамперед про письменників-білінгвів В. Джерарді та К. Бліксен). Іншими словами, авторка обрала цікаву та гідну тему – реальні історико-культурні постації, на прикладі творчості яких досліджує діалог культур у процесі міжкультурної комунікації.

Ця актуальність пов'язана також і з тим, що період творчої праці виокремлених вище письменників припадає на початок та середину ХХ століття. Це саме той період, коли суспільство зазнало певних соціальних потрясінь та змін, що насправді не могло не позначитися на літературі та мистецтві й, безперечно, спричинило появу «кроскультурних» авторів на теренах літературної царини.

Отже, слід вітати спробу Г. М. Костенко здійснення ґрунтовного і послідовного дослідження, вивчення творчості письменників у хронологічній послідовності, що у випадку вищезазначених письменників не зовсім легко. Досягненню цієї мети сприяє ціла низка літературознавчих завдань, реалізованих авторкою в межах підрозділів монографії. Логічна структура роботи допомагає Г. М. Костенко якнайкраще висвітлити історичне підґрунтя творчості письменників на тлі літературних процесів ХХ століття, залучаючи до розгляду як побіжний матеріал вплив різних психологічних та філософських доктрин, художницьких експериментів, конкретного культурного та літературного контексту. Цілком зрозуміло, що така робота потребувала від науковця використання численних праць вітчизняних та англомовних літературознавців, розгляду теоретичних положень та аналізу практичного досвіду письменників-білінгвів, що дозволило їй побіжно розглянути ще одне актуальне питання – вплив іноземної мови на форми відтворення дійсності, що, у свою чергу, у випадку творчості письменників-білінгвів породжує своєрідний стиль оповіді – стиль, який зазнає впливу національно-культурного середовища.

Зосередженість на творах письменників-білінгвів, уважний аналіз їх творчого надбання (до речі, перекладів, яких не існує до сього часу ані українською, ані російською мовою, що включає звернення до вже існуючих, хоча й не таких чисельних набутоків науковців), увага до художнього слова, сконцентрованість на виокремленні новаторської природи художнього письма Дж. Конрада, В. Джерарді, К. Бліксен та В. Набокова становлять безперечну необхідність та цінність представленої рукопису, що стане вагомим внеском у сучасні літературознавчі студії.

Монографія Ганни Костенко – самостійна та змістовна наукова розвідка, з якою, на наш погляд, варто ознайомитися не тільки майбутнім науковцям, літературознавцям, але й читачам, небайдужим до вивчення питань світової літератури та культури в цілому. Ця робота, безсумнівно, відкриває нові обрії щодо всебічного вивчення та дослідження творчості письменників-білінгвів.

УДК 82.091«19»

Т. М. Потніцева

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТВОРЧІСТЬ ПИСЬМЕННИКІВ-БІЛІНГВІВ ХХ СТ. ОЧИМА УКРАЇНСЬКОЇ ДОСЛІДНИЦІ

Рецензія на монографію Г. М. Костенко «Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як творчий імпульс» (Запоріжжя, 2011).

Ключові слова: Конрад, Набоков, В. Джерарді, К. Бліксен, письменницький білінгвізм, бікультурність, автопереклад, монографія.

Рецензия на монографию А. Н. Костенко «От Конрада до Набокова: билингвизм и бикультурность как творческий импульс» (Запорожье, 2011).

Ключевые слова: Конрад, Набоков, В. Джерарди, К. Бликсен, писательский билингвизм, бикультурность, автоперевод, монография.

Review of A. N. Kostenko's monograph "From Conrad to Nabokov: bilingualism and biculturalism as creative impulse" (Zaporozhye, 2011).

Key words: Conrad, Nabokov, W. Gerhardie, K. Blixen, writer's bilingualism, biculturalism, self-translation, monograph.

Сучасний інтерес до проблеми ідентичності національної культури, між-культурної художньої комунікації, своєрідності діалогу культур є відгомонам певних історичних подій початку ХХ століття, що визначили культурну специфіку не тільки окремого соціуму, але й світової спільноти в цілому. Ця гармонія старого й нового, загального й індивідуального створила нове світосприйняття, у якому національне впливає на всесвітнє, не позбавляючи себе власної індивідуальності, а всесвітнє, у свою чергу, впливає на своєрідність національного. На початку ХХІ ст. складні й масштабні телекомунікації та комп'ютеризовані інформаційні системи об'єднали весь світ у глобальну мережу, поставивши питання: чи не злилися національні культури в єдину глобальну культуру? І яким буде зміст тієї глобальної культури?

Монографія Г. М. Костенко «Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як творчий імпульс» – актуальна за темою та надзвичайно складна в проблемному відношенні. По-перше, у роботі визнається, що література ХХ століття створила нове культурне явище, яке стало наслідком розвитку традиції сучасної філософії та культурознавства і яке впливає на жанр та поетику роману. По-друге, автор роботи підкреслює, що література – це та сфера людської життєдіяльності, де найважче говорити про ізолюваність, відірваність, оскільки сам по собі літературний процес будується на взаємовпливі і взаємозбагаченні ідеями, прийомами, засобами, чому сприяє глобалізм, руйнуючи географічні та культурні кордони. Це визначає актуальність роботи, яка порушує питання перегляду підходів до вивчення творчої спадщини письменників, що подолали культурні й мовні кордони між країнами та націями.

Актуальність дослідження обумовлюється й змінами в методології, що потребує іншого підходу, а саме: необхідність усунути протиставлення філологічних та культурологічних аспектів твору. Основна мета дослідження – створення теоретичної бази аналізу і практичного опису феномену письменницького білінгвізму як фактора творчості, відображеного в поезиці й проблематиці художнього тексту англомовних письменників ХХ ст., з позицій літературознавства.

Великий літературно-порівняльний контекст, створений автором роботи, також сприяє більш детальному та аргументованому аналізу поставленої проблеми. Робота відзначається глибоким розумінням тексту, вмінням «зчитувати» головні елементи поетики, аналізувати саму художню тканину. З чотирьох письменників, творчість яких досліджується, двоє добре відомі в нас, але в іншому проблемно-тематичному аспекті, ніж запропонований у монографії (Дж. Конрад, В. Набоков); двоє ж зовсім невідомі або недосліджені (В. Джерарді і К. Бліксен, вона ж І. Дінесен).

Вивчення творчості письменників-білінгвів характеризується теоретичним розробленням категорії жанру їх творів, які не можна обмежити рамками мета-прози. На думку Г. М. Костенко, Дж. Конрад і В. Набоков, як і В. Джерарді та К. Бліксен, створюють романи, у яких автор описує, серед багатьох інших проблемних аспектів, не лише сам процес написання, але й пошуки власної ідентичності та її зв'язків із вигаданою, тобто творчою, реальністю [2, с. 46]. Саме автор-творець як умовний образ власного авторського міфу, як відображення пошуків власної ідентичності є головною поетикальною категорією художнього світу письменників-білінгвів, а інша мова розширює творчу тематику та проблематику, збагачує форми відображення художньої реальності, автобіографічної за змістом, але уявної за суттю, та прискорює пошуки поетичної виразності.

Автор монографії по-новому підходить до співвідношення «свого – чужого» у творчій спадщині письменників-білінгвів, ретельно аналізує вплив пам'яті та уяви на художній світ письменників, що створюють своєрідний міф про минуле і власну ідентичність. Для письменників-іммігрантів найважливішою стає мова

пам'яті, яка допомагає їм відтворювати зображувану реальність. Автобіографічні мотиви досягають висот універсального пізнання, пропонуючи погляд на минуле крізь міф і алегорію, а інша мова стає стимулом творчості, який відкриває можливості іншої інтерпретації літературно-культурної реальності. Мова стає засобом – засобом «очуднення» творчого матеріалу, що, на думку Г. М. Костенко, веде до гетерогенності художніх світів, які існують на межі реального та уявного, і що стає варіантом пошуків власної автентичності – через іншу мову, іншу культуру, іншу свідомість. Це спричиняє літературну диглосію, коли інші мови стають проявом іншої точки зору на викладені події.

Переконливим є теоретизування автора роботи щодо письменницької манери Конрада як поєднання найцікавіших літературних тенденцій кінця XIX – початку XX ст., що не мають однозначного тлумачення у вітчизняному літературознавстві (романтизм, реалізм, неоромантизм, модернізм), а також щодо зміни цих традицій в його творчості, а це особливо помітно в трансформації романтичного героя XIX ст. у творах Конрада: від індивідуально вираженої свідомості до спільності вибраного шляху (про це Г. М. Костенко писала ще в статті «Трансформація романтичного в новеллах Дж. Конрада (на прикладі «Юности» і «Тайного спутника»)» [1, с. 217–218]). Письменник поступово перетворює власне життя на автобіографічну епопею, де він – і автор, і оповідач, і коментатор пережитого. А джерелом його нових ідей і прийомів стає той культурний багаж, який йому забезпечує його колишній літературний досвід як читача.

Саме доля Конрада як білінгва, на думку Г. М. Костенко, зумовила особливий пильний інтерес до умов спілкування людини в незвичайних умовах. Зазвичай у його творах герої говорять кількома мовами, що втілює думку письменника про неспроможність однієї мови передати весь багатий досвід людства. Повідомяючи про одне й те ж кількома мовами, Конрад все більше й більше відсторонюється від оповідання. Різні мови дають інше прочитання та розуміння подій, що виводить їх за межі певної країни або певної мови, як і самого письменника, який є громадянином усього світу, але не належить повністю ні країні свого дитинства, ні країні свого проживання. Водночас він є невід'ємною частиною цих двох світів, об'єднуючи їх у своєму художньому просторі [2, с. 67].

Оригінально й переконливо аналізуючи один із найскладніших і найсуперечливіших романів Дж. Конрада «Очима Заходу» (1911), Г. М. Костенко приділяє велику увагу полеміці конрадівського твору з відомим романом Ф. М. Достоевського, але Достоевський цікавить Конрада насамперед як знавець російського характеру, зображенню якого Конрад присвятив свій роман «Очима Заходу». Але вже заголовок роману визначає основу дискусії з російським письменником: подивитись на Достоевського «очима Заходу», що дає можливість розглянути «Злочин і покарання» з погляду європейського сприйняття роману [2, с. 129]. Людина Заходу не лише розповідає про «російські» події, але й інтерпретує, застосовуючи прийоми непрямого перекладу (головний оповідач – вчитель англійської мови та літератури – намагається перекласти щоденник Разумова, вочевидь написаний російською, і не може отримати вдалої інтерпретації).

У третьому розділі – «Питання білінгвізму та бікультурності в творчості В. Джерарді та К. Бліксен» – вперше у вітчизняному літературознавстві всебічно досліджується творчість письменника, якого можна назвати англо-російським, – Вільяма Джерарді, та датської письменниці Карен Бліксен (більш відомої під псевдонімом Ісак Дінесен) як «кроскультурних» авторів, оскільки саме іноземний досвід письменників став головною темою їх творчості. Саме в Росії відбувається дія найвідоміших творів В. Джерарді «Марність» (1922) та «Поліглоти» (1925), а питання російської та зумовленої нею світової культури стають центральною проблемою інтерпретації для автора та його оповідачів.

Саме з англійської літератури датська письменниця К. Бліксен запозичує традицію «історій» (tale), що досягла піку свого розвитку наприкінці XIX – початку XX ст., позначена такими іменами, як Р. Л. Стівенсон, Дж. Конрад, С. Моем. Особисті спогади авторки дивним чином переплелися з її культурною пам'яттю, тією зміною в поглядах і культурі Європи, які перетворили XIX століття на незвичайну епоху, особливий час, що, на думку Г. М. Костенко, визначив та зумовив своєрідність художнього світу «Семи готичних історій» (1934) К. Бліксен і його основну проблематику, коли герої знаходяться в постійних пошуках власної індивідуальності [2, с. 180].

Найбільш ґрунтовним розділом роботи, безперечно, слід вважати четвертий, присвячений «американському» етапу творчості В. Набокова, й особливо цікавими є підрозділи про перекладацьку діяльність відомого письменника. Ставлення до рішення Набокова творити англійською мовою завжди було неоднозначним у літературознавстві: від ідеї, що письменник «зруйнував дар», відмовившись від російської мови, до аналізу його творчості як єдиної, цілісної художньої системи, незалежно від сірінського (європейського) або набоківського (американського) періоду життя письменника-емігранта. Г. М. Костенко вважає за необхідне враховувати, що без Сіріна не було б Набокова, але, водночас, це два різні етапи становлення Набокова-письменника, що виявили різні грані його творчості, незважаючи на всю, як здається, сюжетну схожість.

Зміна мови, так або інакше, сприяла зміні поетичного світу, його художньої реальності, що ввібрала в себе весь досвід російської та європейської літературних традицій. Художній світ В. В. Набокова як система формується на основі російськомовної творчості і ґрунтується на менталітеті і традиціях російської культури, піддавшись при цьому впливу західноєвропейської, а саме німецької і французької культур. Тут спостерігається подвійний процес: білінгвізм письменника виступає як спосіб збереження його культурної самобутності при переході на англійську мову, у той час як англійська творчість є формою інобуття російської культури. Білінгвізм письменника також існує як спосіб трансляції російської культурної спадщини в американську культуру [2, с. 235–236].

Твори Набокова «американського періоду» аналізуються саме з точки зору пошуків власної ідентичності та діалогу культур. Романи «Справжнє життя Себастьяна Найта», «Пнін», а особливо «Ада» – це майстерно відтворена історія написання художнього твору, ті зміни відомих фактів, які допомагають письменникові побачити свого героя в іншому ракурсі і по-іншому уявити його життя. Тому доречними можна вважати авторські роздуми про літературу й письменницький світ, не тільки російський, але й зарубіжний, у якому сам Набоков зводить свою роль у творі до книги, що лежить у будинку російського емігранта («Пнін»).

Одним із проявів трансляції однієї культури в іншу стає авторський переклад. Автоперекладом займалася К. Бліксен, створюючи романи спочатку англійською мовою, а потім перекладаючи їх рідною, датською; відомим перекладачем був В. Набоков. У роботі перекладацька діяльність В. Набокова представлена систематизовано, особливо його авторські переклади, які не отримали ще всебічного вивчення. Своєрідно питання перекладу висвітлюються в романі Конрада «Очима Заходу» та втрахах Джерарді «Поліглоти» й «Мемуари поліглота», у яких проблеми багатозначності та взаєморозуміння стають формальними ознаками будови сюжету.

Автор роботи, поряд із більш відомим значенням англійського слова “translate” як «перекладати з однієї мови на іншу», керується менш відомими значеннями: 1) «переміщати, переносити»; 2) «тлумачити», «інтерпретувати». Саме з цієї точки зору, на думку Г. М. Костенко, набоківська оригінальна, англійська «Лолі-

та» й «Лоліта», перекладена ним російською, – дві сторони одного цілого. Читач, здатний прочитати тільки одну з версій, ніколи не отримає повного уявлення про цей твір, не зможе оцінити ані всього багатства створеного світу, ані багатства створеної мови. Авторська переробка, за твердженням Г. М. Костенко, говорить не лише про розширення читачької аудиторії, але й про нове сприйняття відомого твору, де дві версії «Лоліти» вступають у певний діалог, іноді доповнюючи, іноді своєрідно інтерпретуючи одна одну. Не тільки російська версія може служити своєрідним коментарем до англійської «Лоліти»; «Лоліта» оригінальна тією ж мірою може виступати коментарем до власного перекладу [2, с. 270–271].

Набоков визнає наявність певних змін у своїх різномовних версіях «Другие берега» і “Speak, Memory”, але йдеться не тільки про різний час написання цих автобіографічних романів – автор відтворює різний образний світ, що особливо помітно у фонетичних спостереженнях, яких більше в російськомовній версії. Своєрідним роз’ясненням набоківського методу створення автобіографії можна вважати шістнадцятий розділ автобіографічного роману «Пам’яте, говори» “On ‘Conclusive Evidence’” (1967) – поєднання безособової художньої форми і дуже особистої життєвої історії, у чому йому допомагають різні мови написання, сприяючи різні інтерпретації написаного.

Незважаючи на безперечно цікаве й науково-творче дослідження, що є основою цієї роботи, виникають деякі запитання:

1. До орбіти аналізу залучені твори різного жанру: романи, оповідання, драматичні твори. Якою мірою жанрове мислення впливає на твори письменників-білінгвів, що перебувають одночасно у двох мовних світах?

2. Г. М. Костенко робить ретельний аналіз набоківського перекладу «Євгенія Онегіна», але залишається незрозумілим, чи можна говорити про креативну складову саме письменницького перекладу? Чи мова йде про певну поетикальну адаптацію?

Загалом монографія Г. М. Костенко виконана на високому науково-методичному рівні і може бути корисною для літературознавців, викладачів ВНЗ, аспірантів, студентів та всіх, хто цікавиться питаннями розвитку сучасної літератури й культури.

Бібліографічні посилання

1. *Костенко А. Н.* Трансформация романтического в новеллах Дж. Конрада (на примере «Юности» и «Тайного спутника») / А. Н. Костенко // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. ред.) та ін. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2009. – Вип. XIII. – С. 216–222.
2. *Костенко Г. М.* Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як творчий імпульс : моногр. / Г. М. Костенко. – Запоріжжя : ЗНТУ, 2011. – 407 с.

З М І С Т

Передмова	3
-----------------	---

**I. ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА XV–XVIII СТОЛІТЬ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕЦЕПЦІЯ
ТА СУЧАСНІ НАУКОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Привалова Л. П. Образ рая в поемі Е. Спенсера «Легенда о рыцаре Алого Креста»	4
Білоконенко І. С. Особливості опису кохання у циклі сонетів Е. Спенсера “Amoretti”	11
Вельчева К. А. Образы семи смертных грехов в творчестве Э. Спенсера и У. Ленгленда: опыт сопоставления	16
Ляшенко Е. А. Женские образы в контексте развития русской литературы XV–XVIII веков	22
Власенко Н. І. Поетика англійського роману Відродження: грані діалогу з романічною традицією	29
Пастушенко Л. І. Від constantia до Constantine: трансформація етичного постулату в німецькому романі XVII ст.	38
Родный О. В. Истоки русской смеховой литературы XVII в.: к проблеме национально-исторической типологии смеха	42
Ватченко С. А. «Амелия» Г. Филдинга: парадоксы интерпретации	47
Максютенко Е. В. Авторство в романах Лоренса Стерна: историко-литературная рецепция XVIII–XIX ст.	56
Малиненко А. В. Поэтика пейзажных вариаций в романах А. Радклиф	63
Русских И. В. Опыт освоения пространства героями Смоллетта: социальные роли, возможности, цели	70

**II. НОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ
XIX СТОЛІТТЯ**

Потницева Т. Н. От неведения к опыту: книга для детей М. Уолстонкрафт в иллюстрациях У. Блейка	80
Литовченко Н. А. Авторський малюнок як принцип візуалізації роману В. М. Теккерея «Ярмарок марноти»	89
Авраменко Е. И. «Грозовой перевал» Э. Бронте: метафизика любви в социокультурном контексте конца XVIII – первой половины XIX ст.	95
Романова Е. И. Смысл любви в «Каменном госте» А. С. Пушкина	102
Ворова Т. П. Особенности взаимоотношений героев в повести «Майская ночь, или Утопленница» Н. В. Гоголя	108

III. ФІЛОСОФСЬКІ ТА ХУДОЖНІ ПРОБЛЕМИ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Скуратовская Л. И., Скуратовская Н. Э. Стихи Агнешки Осецкой: проблемы семантики и перевода	113
Чернокова Е. С. Природа как лирический импульс поэзии Эдварда Томаса	120
Шевченко Г. О. «Психоаналітичні» студії кохання у гротесках Міньйони	127
Кияшко С. В. Опыт классификации метаморфозы в мифологии, фольклоре и литературе	132
Костенко Г. М. Особливості авторського міфологізування (на прикладі повісті К. Бліксен «Мавпа»)	137
Пічугіна Т. Є. «Людина без властивостей» Роберта Музіля як модерністський інтелектуальний роман	143
Мудрак Е. И. Темы и образы английской литературы в ранних романах В. Вулф	147
Левченко А. В. Модернистская интерпретация жанра анималистического рассказа в малой прозе В. Вулф	154
Холодков В. С. Особенности историзма в романе Ф. Искандера «Сандро из Чегема»	162
Шишкина И. В. Отношение Р. Брэдли к поэзии и её роль в творчестве писателя	167
Велигина Н. Г. Образ кулинарной писательницы Элизабет Дэвид в эссеистике Джулиана Барнса	171
Гончарова Ю. С., Липина В. И. «Я-тексты» Стивена Диксона как феномен авто/био/графической трансгрессии в американской литературе третьего тысячелетия	176
Мірошниченко Л. Я. Наративізація життя в романі Доріс Лессінг «Альфред та Емілі»	184
Сівкова А. В. Художні особливості стилю Саші Дагдейл. Спроба авторської інтерпретації вірша "Apart from love"	190

IV. РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ Два погляди на одну книгу

Гончаренко Е. П. Білінгвізм та бікультурність як спосіб спілкування літератури з життям	195
Потніцева Т. М. Творчість письменників-білінгвів ХХ ст. очима української дослідниці	196

Наукове видання

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XVI

Українською та російською мовами

**Свідоцтво про державну реєстрацію
державного засобу масової інформації
серія КВ № 16620-5092Р від 27.02.2010 р.**

Редактор *В. Ю. Володимиров*
Технічний редактор *В. А. Усенко*
Коректор *А. В. Шерстюк*

Підписано до друку 20.09.2012. Формат 70×108¹/₁₆. Папір друкарський. Друк плоский.
Ум. друк. арк. 17,85. Ум. фарбовідб. 17,85. Обл.-вид. арк. 19,0.
Тираж 100 пр. Вид. № 1720. Зам. № 583

Свідоцтво держ. реєстр. Серія ДК № 289 від 21.12.2000 р.

Видавництво Дніпропетровського національного університету
49010, м. Дніпропетровськ, просп. Гагаріна, 72

Друкарня ДНУ, 49050, м. Дніпропетровськ, вул. Наукова, 5

ISBN 978-966-551-146-7