

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

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск XVII, том 2

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2013

Рецензенти:

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

Редакційна колегія:

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

Чергова збірка «Від бароко до постмодернізму» включає до себе різноманіття статей, у яких учасники міжвузівської конференції «Функціонування літератури у культурному контексті епохи» (XII Шрейдерівські Читання) представили свої погляди на сучасні проблеми теорії, історії та перекладу світової літератури в контексті національного розвитку культури.

Рекомендується фахівцям, науковцям, аспірантам та студентам, які працюють над науковими темами з історії зарубіжної літератури.

В 42 **Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] : в 2 т. / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. – Вип. XVII. – Т. 2. – 216 с.

ISBN 978-966-551-401-5 (повне зібрання)
ISBN 978-966-551-403-9 (том 2)

Очередной сборник «От барокко до постмодернизма» включает в себя подборку статей, в которых участники межвузовской конференции «Функционирование литературы в культурном контексте эпохи» (XII Шрейдеровские Чтения) представили свои взгляды на современные проблемы теории, истории и перевода мировой литературы в контексте национального развития культуры.

Рекомендуется специалистам, научным работникам, аспирантам и студентами, которые работают над научными темами по истории зарубежной литературы.

The periodical journal «From Baroque to Postmodernism» includes the collection of articles in which the participants of annual inter-University conference «The Functioning of Literature in the Cultural Context of Epoch» (XII Shreider's Readings) presented their views on contemporary problems of theory, history and translation of world literature in the context of culture national development.

It is recommended to experts, scholars, postgraduates and students who are majoring at the scientific topics connected with the history of foreign literature.

УДК 821 (4/8).09
ББК 83.3(4/8)-022

ISBN 978-966-551-401-5 (повне зібрання)
ISBN 978-966-551-403-9 (том 2)

© Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2013
© Видавництво ДНУ, оформлення, 2013

I. МОДЕРНІЗМ: ГРАНІ ПОЕТИКИ ТА БЕЗМЕЖНІСТЬ ПРАКТИКИ

УДК 821.111-2.09

О. Р. Посудиевская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ДРАМА О. УАЙЛЬДА «ВЕРА, ИЛИ НИГИЛИСТЫ»: ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Розглядаються переклади «російської» драми О. Уайльда «Віра, або Нігілісти» в діахронічному аспекті. Виявляються особливості інтерпретації п'єси у перекладах.

Ключові слова: переклад, опущення, виправлення історико-культурних «невідповідностей», православний колорит, мовні норми, «русифікація».

Рассматриваются переводы «русской» драмы О. Уайльда «Вера, или Нигилисты» в диахроническом аспекте. Выявляются особенности переводческой интерпретации пьесы.

Ключевые слова: перевод, опущение, устранение историко-культурных «несоответствий», православный колорит, языковые нормы, «русификация».

The article focuses on investigation of the translations of O. Wilde's «Russian» drama «Vera, or Nihilists» in diachronic aspect. The analysis concentrates on the peculiarities of interpretation of the play in translations.

Key words: translation, omission, elimination of historical and cultural «discrepancies», orthodox colouring, language norms, «Russification».

В 1881 г. выходит первая пьеса О. Уайльда «Вера, или Нигилисты», ставшая своеобразным эстетским откликом начинающего писателя на судебный процесс Веры Засулич. И хотя основой сюжета послужило реальное событие, автор свободно играет с фактографией и историко-культурными реалиями Российской Империи. Ведь «Вера», как утверждал сам Уайльд, должна была стать «пьесой не о политике, а о страсти» [7, с. 84; 8, с. 64; 9, с. 83], а именно – о борьбе в душе Веры (главы нигилистов) любовного чувства к русскому царю и идеалов тираноборцев.

Несмотря на всю грандиозность замысла писателя, его пьеса на русскую тему получила отрицательные отзывы в Англии и Америке как «самая неудачная постановка», где Уайльд проявил себя «шарлатаном и автором-любителем» [7, с. 120; 10, с. 64, 120]. Но следует отметить, что «нереальная» (unreal), «глупая» (foolish) и «утомительная» (wearisome) мелодрама (по оценкам западного общества [7, с. 101, 119-120]) вызвала интерес в России. В начале XX в. появляется первый перевод «Веры», выполненный Н. Соловьевым (1909 [3]), что, впрочем, неудивительно. Тематика борьбы нигилистов против царского режима была особенно актуальной для русских интеллектуальных кругов после революции 1905 г. Тем не менее специфика исторического контекста обуславливает значительную трансформацию текста «Веры» – переводчик опускает возвышенно-пафосные высказывания нигилистов и их предводительницы в кульминационные моменты действия. Полностью опущен второй акт пьесы, в котором образы царя и его приближенных получают ироническую окраску.

В советское время литературоведы предпочли не включать «русскую» драму в антологию работ английского эстета, который был представлен в работах

той эпохи в первую очередь как писатель-моралист, все творчество которого являлось протестом против ханжества и лицемерия викторианского общества [6, с. 21]. Ведь пьеса о победе любовного чувства к царю над тираноборческими убеждениями в душе русской нигилистки вряд ли могла стать «нужным» произведением для воспитания советского гражданина.

Изучение произведения начинается только в 1980-х гг. Так, Т. В. Павлова в своей работе дает положительную оценку образам уайльдовских нигилистов – «моральных бунтарей», исполненных духовного максимализма и противостоящих современному им общественному укладу, как, впрочем, и сам автор [4, с. 176]. Но, несмотря на очередную актуализацию образа Уайльда – борца против буржуазного общества, исследовательница все же приходит к неутешительному выводу: «Вера» – литературный курьез начинающего писателя, где есть путаница в событиях русской истории, ляпсусы и небрежности в описании жизни в Российской Империи, которые вызывают смех у читателя (особенно русского) [4, с. 179].

И даже в настоящее время «русский» курьез Уайльда считается «неудачным, а поэтому не имевшим успеха» [5, с. 15]. Тем не менее именно «ляпсусы и небрежности» в изображении России, справедливо отмеченные Т. В. Павловой, становятся «захватывающей переводческой задачей» [2]. Так, в 2007 г. появляется перевод «Веры», сделанный В. К. Ланчиковым, где переводчик «играет в Уайльда» – превращает «Россию в переводе на английский в Россию подлинную» (согласно собственному признанию автора перевода [2]). Наиболее эквивалентный оригиналу – перевод К. А. Савельева (2008 [1]), в котором максимально сохраняется не только идейно-смысловое наполнение, но и стилистические особенности уайльдовского текста.

Перевод Н. Соловьева оказывается не только хронологически первым, но и самым коротким. Опущено не только второе действие, где царь Иван показан неуравновешенным и деспотичным тираном: герой изъят из состава действующих лиц, а из пьесы убираются все упоминания о русском самодержце. Изменения происходят и в названии текста – «Нигилисты»: имя главной героини опущено, а значит, снимается авторский акцент на ее доминирующей роли в замысле произведения. К именам и статусам героев делаются поправки: Петр, отец Веры, оказывается «содержателем кабака» (соответственно, и действие в прологе происходит в кабаке); премьер-министр Павел Мараловский – обычным министром, персонажем, не особо значимым как для нигилистов, так и для читателя; имя профессора Марфы приобретает форму мужского рода – Марфин. Стремление переводчика к исправлению «несоответствий» между романтизированным образом холодной северной страны и реальной Россией очевидно в изменениях реалий русской действительности, упоминаемых в пьесе. Так, Исаакиевская площадь (Place St. Isaac) становится «площадью», священник (priest) – «попом», дом в деревне (a house in a country) – «имением», крестьянин (peasant) – «мужиком». Обращение Петра к главнокомандующему царской армией Котемкину «sire» – «барин», нигилистов друг к другу «brothers» – «товарищи». Опушен ироничный комментарий Котемкина: «Вы, крестьяне, становитесь чересчур нахальными с тех пор, как перестали быть крепостными»* («You peasants are getting too saucy since you ceased to be serfs»), из которого следует, что реформа об отмене крепостного права была принята раньше 1795 г.

Помимо опущения образа правителя России и устранения историко-культурных «несоответствий» Н. Соловьев ищет иные «обходные пути» для перевода «провокационной» пьесы о борьбе против жестокости и тирании русского правительства. В основном используется прием опущения. Из текста изъяты не только возвышенно-пафосные высказывания тираноборцев, но и любые кри-

*Подстрочный перевод везде, где не указано специально, автора статьи. – П. О.

тические замечания в адрес царского режима: повествование безымянного нигилиста в прологе о цели заговора, трагичные упоминания брата Веры о пытках, которые организуют царские карательные органы, недопустимые для крестьянина обращения к исполнителям царской власти: «Негодяи! Негодяи!» («Villains! Villains!»).

Опущение реплик из монологов, а иногда – целых диалогов приводит к значительному переосмыслению образов героев. Так, царевич Алексей, взойдя на престол, представлен читателю не столь романтическим и демократичным правителем, как у Уайльда: он не решается проводить радикальные реформы в России, не обвиняет своих министров в измене народу, не сравнивает корону с «безделушкой» (*gaudy bauble*). Самоотверженная «жрица свободы» Вера, чей образ во многом соответствует популярной в конце XIX в. концепции «новой женщины», выглядит в переводе не такой смелой и решительной, что, впрочем, проявляется в самом начале произведения. Девушка не предлагает брату бежать ценой своей свободы, а желает только «пойти» за Дмитрием и «постараться способствовать» его бегству. Пафосное обещание Веры: «Я отомщу за тебя» («*I shall revenge you*») заменяется стилистически нейтральным ответом «Хорошо», а эпизод принятия клятвы нигилистов изымается из текста.

Из-за опущения всех возвышенно-эмоциональных реплик героини о борьбе против самодержавия и мести тирану образ «свечки демократии» (*the torch of democracy*) оказывается более мягким и женственным, чем в оригинале. Отсюда – иное звучание признания Веры в победе любовного чувства над революционными убеждениями: «Ах, я только слабая женщина!» Оно кажется более логичным для «нового» образа предводительницы нигилистов (у Уайльда революционерка просто признает победу своего женского начала: «...я – женщина!»).

Да и сами нигилисты выглядят в переводе слабыми и жалкими марионеточными фигурами, еще более схематичными, чем в пьесе автора-эстета. В репликах этих персонажей не только опускаются ключевые для их образов слова – «уничтожать» (*annihilate*), «мстить» (*revenge*), но и любые упоминания о «крови», «убийстве», «преступлении», «несправедливости», «тирании». Сама революция их устами превращается в некий камерный заговор, который вряд ли увенчается успехом. Подтверждение этому – измененная реплика председателя заговорщиков при известии о принятии военного положения: «Мы должны терпеть» (в ориг. «До сих пор народ все терпеть»).

Интенсивная концептуальная правка оригинала приводит к изменению конца произведения: опущено последнее высказывание героини – ключевое для всей пьесы: «Я спасла Россию» («*I have saved Russia*»). Таким образом, восклицание Алексея: «Что ты натворила!» («*What have you done!*») остается без ответа, а значит, теряется главная мысль автора – сомнение в достижении свободы через цареубийство. Впрочем, «сомнительная» для автора идеология нигилистов в переводе Н. Соловьева практически не раскрывается. Вследствие всего этого теряется сквозная для творчества Уайльда проблема неоднозначности бытия и переплетения добра и зла, а сама пьеса превращается в обычную мелодраматическую историю о жертве во имя любви.

Совсем иным предстает современный «условный перевод» пьесы, сделанный В. Ланчиковым, который, по признанию самого переводчика, является, скорее, «стилистической транспозицией... при полном сохранении смыслового инварианта». В. Ланчиков воспроизводит особые стилистические образы русской речи, которые, как он считает, должны использовать персонажи «Веры» соответственно своему социальному статусу. Поэтому перевод наполнен реминисценциями из русской литературы, высказывания героев низкого происхождения (Петра, Михаила, Котемкина) окрашены православным колоритом и просторечиями. Стилистически нейтральное обращение к Вере в оригинале («*girl*»), которое в осно-

вном остается нейтральным у Н. Соловьева («дитя», «дочь», «девушка», «девица»), у В. Ланчикова эмфатизируется через целую группу лексических единиц: «девка», «кряля», «дурочка», «душенька», «бабеночка», «голуба», «голубушка», «молодка». Еще более выразительны высказывания нигилистов об Алексее – обладателе «мягких белых рук» («soft white hands») и «приятных манер» («pretty graces»): «цареныш», «чистоплюй», «кисейная барышня», «белоручка кудрявый», «паркетный шаркун». Примечательно введение в речь героев многочисленных русских пословиц и поговорок, отсутствующих в оригинале: «Тот же блин, да подмазан», «...сулить молочные реки с кисельными берегами...», «...от казенного пирога хотя бы сухая корочка».

Своеобразной «русификации» подвергаются и образы героев. Так, в Вере акцентируются некоторые черты, свойственные реальной русской крестьянке, воспитанной на православных церковных традициях. Это проявляется и в сострадательном отношении героини к «разбойникам»-нигилистам («Они несчастенькие, голодные»), и в использовании речевых образцов православных молитв в кульминационные моменты действия. Узнаваемое лексическое наполнение и синтаксический рисунок находим, к примеру, в обещании Веры на алтаре Свободы спасти Россию: «О Свобода... Ризы чисты твои кровью залиты, кровью павших твоих защитителей. Твой престол – голгофа народная, на главе твоей – злой тернов венец». Церковнославянский слог используется и в передаче клятвы нигилистов: «Подавить, что ни есть во мне естеству причастного. Не жалеть и не быть жалеему, не желать и не быть желанну, не любить и не быть любиму до самого смертного часа».

«Русификация» образов есть также в изображении романтического царевича-демократа Алексея и первого уайльдовского демона-искусителя Павла Мараловского. Обладая высоким культурным статусом, персонажи, тем не менее, употребляют в своих высказываниях просторечные выражения. К примеру, в речи Павла появляются междометия «да-с», «ей-богу»; царь признает, что «нынче и сам разминдальничался»; а Алексей обращается к пажу «друг мой ситный». Примечательно также введение в монологи героев отрывков из русской лирики. Так, характеристика собрания заговорщиков устами князя Павла: «Какая смесь одежд и лиц» и замечание влюбленного Алексея о погоде: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя» – узнаваемые цитаты из знаменитых стихотворений А. С. Пушкина («Братья-разбойники» и «Зимний вечер» – оба 1825 г.). Несовпадение лексического наполнения реплик героев с их социальным статусом, цитирование их устами еще не опубликованных произведений – все это усиливает ощущение неправдоподобности, искусственности происходящих событий, чего, впрочем, и добивался автор пьесы.

Столкновение двух лейтмотивов – любви и революционного долга – у В. Ланчикова отображено достаточно близко к оригиналу, в отличие от Н. Соловьева. К примеру, сохранена одна из ключевых реплик Михаила о доминирующей роли любовного чувства в человеческой жизни («Это из всех наипервейшее»), в которой впервые выявляется мотив любви. Это высказывание особо акцентируется у К. Савельева: «Ничего другое не стоит любви, Вера».

Во многих случаях перевод К. Савельева почти дословный, поэтому в нем максимально сохранено идейно-смысловое ядро уайльдовской пьесы. Но при всем этом в переводе все же выявляются некоторые отклонения от первоначального текста.

Изменения заметны уже на первых страницах. Так, время и место действия (Россия, 1795-1800 гг.) не указаны ни в описании действующих лиц, ни в прологе. В первом акте не уточняется, что действие происходит в Москве, хотя впоследствии столица России упоминается в речи персонажей и в авторских ремарках согласно оригиналу. Изменяется и состав действующих лиц: в нем отсутству-

ет граф Петухов, который, тем не менее, появляется во втором акте пьесы. Создается впечатление, что переводчик стремится дополнительно акцентировать вымышленность и искусственность «русского» мира, созданного Уайльдом, превратить место описываемых событий в некий выдуманный, романтизированный локус, где «представители народа», отлично знающие латынь, сражаются против царя Ивана, в образе которого угадываются черты Ивана Грозного.

Как и В. Ланчиков, К. Савельев также пытается «русифицировать» речь героев. Но если В. Ланчиков «играет в Уайльда», создавая «русскую версию» «Веры», то у К. Савельева высказывания действующих лиц действительно соответствуют языковым нормам, принятым в XIX веке. Так, Михаил обращается к отцу Веры «батюшка Петр», к Алексею – «дружище», а Петр желает Котемкину «Многая лета Вашему превосходительству!». Речь героев в меру окрашена русскими просторечиями. К примеру, царь отмечает, что нигилисты «слишком медленно дышат».

К. Савельев находит собственное решение для передачи возвышенно-поэтических реплик героев о свободе и борьбе с царским режимом. В кульминационных сценах переводчик в основном использует стилистически нейтральные слова вместо книжных слов и архаизмов, к примеру: «...но теперь звезда свободы разгонит ночную тьму» (*ср. с orig.*: «...but now methinks the star of freedom has come to wake us from the night»). Тем не менее возвышенный тон компенсируется в иных высказываниях, где первоначально отсутствовала книжная лексика: «крик целого народа, исторгаемый в мучениях» (*ср. с orig.*: «the cry of a strong nation in its agony»), «...а ты отрезаешь им языки, чтобы они безмолствовали в своих муках» (*ср. с orig.*: «you would cut them out that they may be dumb in their agony»).

Перевод К. Савельева – наиболее поздний и самый удачный перевод «Веры» с точки зрения идейно-смысловой и стилевой эквивалентности. Так, Н. Соловьев многочисленными опущениями «провокационных моментов» и структурными изменениями текста разрушает не только идейное наполнение пьесы, но и знаменитый эстетский декоративный стиль, создающий красоту повествования. И хотя все же воспроизводится возвышенно-поэтический тон некоторых «безопасных» сцен (к примеру, узнаваемая цветовая гамма бело-золотых оттенков в любовной сцене – «бледные уста», «утреннее солнце в своей золотой короне»), пьеса выглядит слабой копией первого творения Уайльда, а ее художественная ценность кажется весьма сомнительной. Работа В. Ланчикова оказывается парадоксальной «игрой с игрой» – творческой, игровой трансформацией идейно-стилевого наполнения «Веры», результатом которой стало не только исчезновение узнаваемых идей, мотивов и характерных примет стиля писателя, но и утрата некой утонченной атмосферы Прекрасного, эстетской игры с языком, пробуждающей в читателе острое чувство эстетического наслаждения от красоты самого Слова. Только К. Савельеву максимально удастся «сохранить Уайльда» – передать актуальные для писателя идеи и проблемы, воплощенные в произведении, воспроизвести уайльдовскую пародийную игру с жанровыми канонами и воссоздать средствами русского языка знаменитый декоративный стиль автора-эстета, который начал формироваться в «Вере».

Библиографические ссылки

1. Уайльд О. Вера, или Нигилисты: драма в четырех актах с прологом [Электронный ресурс] / О. Уайльд ; пер. с англ. К. А. Савельева. – Режим доступа: <http://romanbook.ru/book/8042273/#read>.

2. Уайльд О. Вера, или Нигилисты: драма в четырех действиях с прологом [Электронный ресурс] / О. Уайльд ; пер. с англ. В. К. Ланчикова. – Режим доступа: www.thinkaloud.ru/translationslr.html.

3. Уайльд О. Нигилисты: пьеса в 3 действ. с прологом; пер. с англ. Н. Соловьева / О. Уайльд. – М. : Проблема, 1909. – 80 с.
4. Павлова Т. В. «Вера, или Нигилисты» – «русская» драма Оскара Уайльда / Т. В. Павлова // Русская литература. – 1986. – № 3. – с. 171–181.
5. Тетельман А. И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда; автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская литература)» / А. И. Тетельман. – Казань: Казан. гос. ун-т им. В. И. Ульянова–Ленина, 2007. – 18 с.
6. Урнов М. В. Английская литература / М. В. Урнов // История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века; под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. шк., 1978.
7. Belford B. Oscar Wilde: A certain genius. – NY: Random House, 2000. – 381 p.
8. Sloan J. Oscar Wilde. – Oxford; NY; Auckland: Oxford university press, 2003. – 225 p.
9. Wilde the Irishman / Ed. by Jerusha McCormack. – L.; New Haven: Yale university press, 1998. – 205 p.
10. Winwar F. Oscar Wilde and the yellow «nineties». – Blue ribbon books, 1942.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111–31.09

Ю. Ю. Артеха

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ОБРАЗ ПОЭТА В ПОВЕСТИ Г. ДЖЕЙМСА «ASPERN PAPERS»

Розглянуті ключові моменти повісті Г. Джеймса «Aspern Papers», проаналізований образ вигаданого поета Дж. Асперна та його можливих історичних прототипів, виявлені елементи історіографічності в наративі, а також проведена параллель з романом А. С. Байетт «Posession». Зіставляються представлені в «Aspern Papers» та «Posession» історії вигаданих поетів-вікторіанців, а також особливості авторського подання цих історій.

Ключові слова: літературознавчий пошук, листи, вікторіанський письменник, Генрі Джеймс, А. С. Байетт, мистецтвоцентризм.

Рассмотрены ключевые моменты повести Г. Джеймса «Aspern Papers», проанализирован образ вымышленного поэта Дж. Асперна и его возможных исторических прототипов, выявлены элементы историографичности в повествовании, а также проведена параллель с романом А. С. Байетт «Posession». Сопоставлены представленные в «Aspern Papers» и «Posession» истории вымышленных поэтов-викторианцев, а также особенности авторского представления этих историй.

Ключевые слова: литературоведческий поиск, письма, викторианский писатель, Генри Джеймс, А. С. Байетт, искусствоцентризм.

Article deals with key points of James Henry's «Aspern Papers», where fictional character of poet G. Aspern and his probable historical prototypes are analyzed, historiographical elements in the narrative are discovered and the parallel connection between the story and A.S. Byatt's novel «Posession» is revealed. Also the stories of fictional Victorian poets and peculiarities of authors' representations of these stories are juxtaposed in the article.

Key words: philological quest, letters, Victorian writer, Henry James, A. S. Byatt, artcentrism.

«Aspern Papers» («Письма Асперна», 1888 г.) относят ко второму периоду творчества Генри Джеймса, называя их произведением, стремящимся к так называемому искусствоцентризму [1, с. 4]. Сам Генри Джеймс – автор, чье куль-

турное и эстетическое восприятие сформировалось под воздействием как американской, так и западноевропейской культур.

«Генри Джеймс – это писатель, который труден для английских читателей, потому что он американец; и труден для американцев, потому что он европеец; и я не представляю себе, доступен ли он вообще для других читателей. С другой стороны, особо восприимчивый читатель, не являющийся ни англичанином, ни американцем, может обладать преимуществом необходимой дистанции». Так писал о судьбе литературного наследия Джеймса Т.-С. Элиот в статье «Предсказания» (1924) [2].

Г. Джеймса трудно назвать викторианским писателем, однако, анализируя историю его отношений с Америкой, можно сказать, что он все же был более европейцем, нежели американцем.

«Письма Асперна» повествуют об истории литературоведческих поисков, своеобразного «квеста», предпринятого с целью получить личную переписку известного поэта. Исследователь творчества великого поэта Джеффри Асперна приезжает в Венецию, чтобы познакомиться с его бывшей возлюбленной Джулианой Бордеро, которая живет с незамужней племянницей Тиной в большом доме и ни с кем не общается. У Джулианы есть письма Асперна, которыми герой рассказа мечтает завладеть, но она прячет их от всех и пресекает любые попытки биографов и почитателей Асперна завязать с ней знакомство. Зная, что она живет в бедности, герой решает снять у нее несколько комнат. Одержимый мыслью заполучить письма, он готов приударить за племянницей, чтобы достичь цели.

Действие сюжета разворачивается в Италии, которая произвела на автора сильное впечатление, что он сам отмечает в предисловии к этой повести; в нем Джеймс с особым лирическим чувством говорит о своих личных воспоминаниях об Италии, которые определили тональность «Писем Асперна» и придали «всей истории романтическую гармоничность» [3, с. 3]. Нужно отметить, что поэтический колорит Италии был воссоздан автором не только в этой повести, но также и в новелле «Дэйзи Миллер».

История выдуманного писателя Асперна может напомнить читателю знаменитого поэта П.Б. Шелли и его личную переписку, в то время как А. Елистратова говорит о том, что «он даже позволил себе демонстративно переделать историю американской литературы, «подарив» Соединенным Штатам небывалого, вымышленного им гениального поэта начала XIX века Джеффри Асперна, соединяющего в своем творческом облике черты Байрона и Шелли. «Такой поэзии, – как и многих других непревзойденных сокровищ искусства, какими обладали европейцы, – явно не доставало, по убеждению Джеймса, его стране» [2].

Говоря о вымышленных поэтах, а также об истории литературоведческих поисков, мы не можем не вспомнить современный роман – «Posession» (1990) А. С. Байетт, в котором прослеживается интертекстуальная параллель с повестью Генри Джеймса. В обеих историях речь идет о литературоведах, одержимых поисками личной переписки любимого поэта, однако если в «Posession» рассказывается о двух уже умерших поэтах прошлого, то герой Генри Джеймса сталкивается с доживающей свои дни возлюбленной Асперна. И потому избежавшие так называемого человеческого фактора герои Байетт преуспевают в своих поисках куда больше, чем литературовед Генри Джеймс, – они не только находят письма, анализируют их и убеждаются в их достоверности, но также при помощи писем они раскрывают тайны биографии исследуемого ими поэта.

Чтобы не вызвать у Джулианы подозрений, герой является в дом в качестве американского путешественника, который мечтает снять квартиру с садом, а сад в Венеции – редкость. Герой с замиранием сердца ждет встречи с легендарной возлюбленной Асперна, которая оказывается подозрительной и алчной старухой, больше всего интересующейся деньгами.

«Nonetheless she was very far advanced in life, and her relations with Jeffrey Aspern had occurred in her early womanhood. That is her excuse... He had been not only one of the most brilliant minds of his day (and in those years, when the century was young, there were, as everyone knows, many), but one of the most genial men and one of the handsomest» [3, p. 5].

Разочарование главного героя меркантильностью возлюбленной поэта проходит через все повествование, в ходе которого литературовед пытается отыскать в Джулиане то, что могло поразить великого поэта, словно хочет оправдать его былую влюбленность, однако в итоге приходит к выводу, что в Джулиане уже не осталось ничего от той девушки, которую любил Джеффри Асперн.

Лишь в последней сцене, когда герой пытается найти и похитить письма, он встречается взглядом с Джулианой и впервые видит ее глаза.

“Her hands were raised, she had lifted the everlasting curtain that covered half her face, and for the first, the last, the only time I beheld her extraordinary eyes. They glared at me, they made me horribly ashamed” [3, p. 84].

Лишь тогда, глядя в глаза возлюбленной поэта, герой видит в ней ту Джулиану, которую воспевал Асперн, и осознает всю низость собственного поступка.

История, описанная Генри Джеймсом, имеет под собой элемент биографичности. В январе 1887 г. Джеймс занес в свою записную книжку поразившую его «курьезную историю» о капитане Силсби – «бостонском знатоке искусства и поклоннике Шелли». Он записал и подробности «любопытного приключения» Силсби, пересказанные ему одним из его знакомых.

«Мисс Клермонт, бывшая любовница Байрона (мать Аллегры), жила до недавнего времени здесь во Флоренции, достигнув глубокой старости, лет восьмидесяти или около того [*Клер Мери Джейн Клермонт (1798–1879) была падчерицей Годвина и сводной сестрой его дочери Мэри, вышедшей замуж за Шелли. После разрыва с Байроном, который был отцом ее внебрачной рано умершей дочери Аллегры, Клер подолгу жила в доме Шелли и была близким другом этого поэта. Она умерла во Флоренции в глубокой старости, приняв католичество], а с нею жила младшая мисс Клермонт – лет около пятидесяти. Силсби знал, что у них есть интересные рукописи – письма Шелли и Байрона, – знал это давно и лелеял мысль завладеть ими. С этой целью он задумал план поселиться у мисс Клермонт в надежде, что старая леди, по ее дряхлости и упадку сил, умрет при нем и он сможет прибрать к рукам документы... Все произошло так, как он рассчитывал. Старуха умерла, тогда он вступил в переговоры с ее родственницей – старой девицей пятидесяти лет – о предмете своих желаний. Ее ответ был: «Я вам отдам все письма, если вы на мне женитесь!» Говорят, что Силсби продолжает ухаживать. Здесь, конечно, есть небольшой сюжет: две увядшие, странные, немущие и презираемые старые англичанки, пережившие свое поколение в заплеванном уголке чужестранного города, хранящие как свое драгоценнейшее достояние эти прославленные письма. А затем и тайная стратагема фанатика Силсби: как он сторожит и выжидает, как высиживает свое сокровище. Развязка не обязательно должна повторять то, что рассказывают о бедняге Силсби; во всяком случае, общая ситуация сама составляет сюжет и картину. Она меня очень поразила. Интерес будет заключаться в цене, какую должен заплатить герой, какую старуха или наследница потребует за письма. Его колебания, его борьба – ведь он действительно готов почти все отдать...» [2].

Проанализировав изначальный набросок и сопоставив его с повестью, можно заметить, какие сюжетные линии автор предпочел углубить и какие изменения внес в первоначальную историю Джеймса. Художник сохраняет почти без изменений фактическую канву, хотя и переносит действие из Флоренции в еще более романтическую и притом богатую «байроническими» ассоциациями Венецию. У Байетт мы также находим элементы историографичности – историю пе-

реписки Роберта Браунинга с его женой, Элизабет Баррет-Браунинг, которая во многом перекликается с описанными в романе событиями. Генри Джеймс же, в свою очередь, опускает индивидуальные подробности биографии героя, которому поручат роль рассказчика. Это уже не влюбленный в поэзию моряк, а охотник за литературными редкостями – профессиональный публикатор, биограф, литературный критик. Его имя и прошлое остаются в тени.

«Зато на горизонте повести подымается, озаряя все, что в ней происходит, своим магическим сиянием, новое светило, созданное воображением Джеймса: никогда не существовавший, но получивший у него полное художественное воплощение гениальный поэт-романтик, своего рода симбиоз Байрона и Шелли, но притом американец по происхождению, сумевший, как и сам Джеймс, с юных лет приобщиться и к европейской культуре» [2].

Как и в повести Джеймса, А. С. Байетт отводит значительное место в своем романе раскрытию образов выдуманных ею поэтов-викторианцев: Рандольфа Генри Эша и Кристабель Ла Мотт, однако в своих литературоведческих реконструкциях исторических образов она заходит дальше, чем Генри Джеймс. Если в «Письмах Асперна» мы находим подробный портрет поэта, с его внутренним миром и окружением, то в «Possession» автор воссоздает еще и литературный стиль выдуманных ею поэтов, включая в повествование отрывки поэм и стихотворений, созданные ею. То есть писательница воссоздала именно творческий аспект личности придуманного поэта, она создает его (и придуманной ею поэтессы) произведения, перед чем Генри Джеймс останавливается.

Возвращаясь к изначальной истории, отметим, что образ младшей мисс Бординеро – племянницы Джулианы – в трактовке Джеймса углубляется по сравнению с первоначальным наброском. Благодаря полутонам и большей мягкости очертаний, которыми он пользуется, создавая ее портрет, мисс Тина не только смешна (как ее прототип), но и трогательна. Как отмечают Маттисен и Мэрдок, редакторы и комментаторы «Записных книжек» Джеймса, характерно, что автор «Писем Асперна» отступил от исходной схемы, намекнув, что мысль о женитьбе героя на Тине как «цене» писем Асперна исходит от ее тетки, Джулианы, а не от самой «невесты» [1, с. 24]. Духовный облик Тины, таким образом, освобожден от своекорыстных матримониальных расчетов; на первый план выступают ее несколько угловатое, старосветское простодушие и честность, заставляющая ее бесповоротно отказаться от дальнейшего «торга» с рассказчиком, как только она убеждается, что близость с ней для него невозможна.

“What in the name of the preposterous did she mean if she did not mean to offer me her hand? That was the price—that was the price! And did she think I wanted it, poor deluded, infatuated, extravagant lady? I had been as kind as possible, because I really liked her; but since when had that become a crime where a woman of such an age and such an appearance was concerned?” [3, p. 93].

Кроме того, Джеймс отступает от первоначального наброска и в том, что обходит молчанием точный возраст мисс Тины: убийственная прозаическая цифра «пятьдесят лет» ни разу не названа; в сценах в саду и особенно в ночной Венеции героиня молодеет на глазах у рассказчика и читателя. По мнению А. Елистратовой, в ней пробуждаются, хотя бы и ненадолго, ее нерасцветшая женственность, наивное любопытство, отзывчивость ко всем впечатлениям жизни, которых она так долго была лишена; и судьба этого бесконечно одинокого, никому не нужного существа трогает читателя, как трогает она, вопреки его воле, и самого рассказчика.

Образ старой девы также реализован в романе А. С. Байетт в фигуре главной героини – Кристабель Ла Мотт, а также ее подруги – Бланш Гловер. Однако в трактовке Байетт сама тематика образа «старой девы» интерпретируется в контексте движения феминизма, что представляло незамужнюю женщину скорее не-

зависимой, нежели жалкой и лишенной жизненных перспектив, как мы это видим в повести Генри Джеймса. Кстати, ведь тема независимости женщины, ее социальной позиции в викторианстве далеко не чужда Джеймсу (первый его роман, «Женский портрет», повесть «Дэйзи Миллер»).

Наконец, финалы этих двух историй оказываются абсолютно противоположными: в концовке романа «*Possession*» открывается тайна, расследовавшаяся на протяжении всего повествования, а также раскрывается интрига – о финале любовной истории поэтов. В «Письмах Асперна» концовка оказывается разочаровывающей как для главного героя, так и для читателя – письма сожжены, и рассказчик покидает Венецию ни с чем, так и не узнав содержания той самой переписки. У Байетт же, как уже было упомянуто нами ранее, герои благодаря найденной переписке раскрывают тайну прошлого и обретают собственное счастье.

Библіографічні посилання

1. Душинина Е. В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е. В. Душинина. – Иваново, 2010.
2. Елистратова А. Предисловие / А. Елистратова // Джеймс Г. Повести и рассказы. – М., 1973.
3. James H. The Aspern papers / H. James. – NY.: Dover Publications, 2002.
4. Byatt A.S. *Possession* / A.S. Byatt. – L. : Penguin books, 1990.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

УДК 821.111(73)-32 О.ГЕНРИ

А. С. Гончаренко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

УРБАНІСТИЧНИЙ ПРОСТІР НЬЮ-ЙОРКА В КАТЕГОРІЯХ АМЕРИКАНСЬКОГО ОБРАЗУ СВІТУ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛІСТИКИ О'ГЕНРІ)

Розглянуто філософські, соціокультурні, літературні та архітектурні особливості американської урбанії як однієї з ключових компонент американського образу світу. Матеріалом для аналізу обрана новелістика американського письменника кінця XIX – початку XX ст. О'Генрі.

Ключові слова: американська урбанія, американський образ світу, національна ідентичність, концепт міста, культура, Нью-Йорк, «ідеальне місто», Новий Ханаан.

Рассмотрены философские, социокультурные, литературные и архитектурные особенности американской урбании как одной из ключевых компонент американского образа мира. Материалом для анализа послужила новеллистика американского писателя конца XIX – начала XX в. О'Генри.

Ключевые слова: американская урбания, американский образ мира, национальная идентичность, концепт города, культура, Нью-Йорк, «идеальный город», Новый Ханаан.

The article considers philosophical, socio-cultural, literary and architectural peculiarities of the American urban space as one of the key elements of the American image of the world. The analysis is based on the novels by O'Henry, the American writer of the turn of the 20th century.

Key words: the American urban space, the American image of the world, national identity, social space, concept, culture, New York, «the ideal city», New Canaan.

© А. С. Гончаренко, 2013

Формування національної ідентичності і національної ментальності тісно пов'язане не лише з географією, а й з топографією людського життя. Місто історично постає вузловою точкою, центром перетину епох, культур і людських долі. Відомий російський літературознавець, культуролог і семіотик Ю. Лотман називає місто уособленням «національного духу», представник російської школи філософської антропології М. С. Уваров – «національною душею», ми ж включаємо концепт «місто» до категорійного апарату національного образу світу [4, с. 79].

Дослідники міського простору поділяють думку про те, що урбанія як соціокультурний феномен є однією з домінуючих категорій людського життя й свідомості. Розкриття особистості, що відбувається в урбаністичному контексті спілкування з Іншими, у ширшому розумінні веде до розкриття національної культурної матриці, специфічної національної самосвідомості. «Міський простір ніби «обіймає» культуру й задає вектор її естетичного розвитку за допомогою чіткої образної локалізації», – переконана відома українська літературознавиця Г. А. Степанова [3, с. 1]. **Дійсно, міська культура в найбільш прозорому і концентрованому вигляді репрезентує важливі модуси національної ментальності, багато в чому впливає на культурний код нації і задає вектор подальшого ходу її розвитку.** Місто продукує настановчі кодекси та морально-етичні підвалини загальнонаціонального самоосмислення; воно ж, як перехресна точка культурних віянь, що існує в діахронії, не може бути до кінця осмислене й окреслене ані культурологічно, ані топографічно, ані художньо. Цього висновку дійшов свого часу Ю. Лотман у статті «Символіка Петербурга і проблеми семіотики міста», стверджуючи, що «місто є нерівним самому собі» і функціонує як «живий організм» – за своїми законами. Дослідник вважає доцільним розглядати місто як складне семіотичне явище, своєрідний «генератор культури», «казан текстів і кодів, різновлаштованих і гетерогенних, таких, що належать до різних мов і різних рівнів» [2, с. 11–14]. Власне, момент зіткнення різнорівневих кодів і текстів, пластів урбаністичного полілогізму веде до утворення «нової інформації», нової історії, нового «світу в собі».

Разом із тим свою «міфологію міста» Ю. Лотман мислить амбівалентно, не лише наділяючи топографію міста культуротворчими властивостями, але й інтерпретуючи її як продукт національного самоусвідомлення. «Виникаючи за певних історичних умов, географічний простір набуває різних контурів залежно від характеру загальних моделей світу, частиною яких він постає» [2, с. 408]. **Таким чином, урбаністичний цивілізаційний простір варто розуміти і як спресований згусток національного образу світу, і як площину, що активно розширює його концептосферу.** В антропологічному ключі розвивається західна наукова думка стосовно визначення поняття «місто» і окреслення його ролі в загальнонаціональному масштабі. Зокрема, професор архітектури М. Майлс, розвиваючи ідеї видатного французького соціолога і філософа М. де Серто та близькі до нього думки професора соціології Р. Шилда, засновує свою розвідку “Art, Space and the City” на уявленні про міський простір як сценарій життя суспільства, відображення соціальної дійсності, яка знов і знов породжує місто [13; 15]. Дж. Р. Шот, американський географ, професор Балтиморського університету, переконаний, що «місто постає метафорою соціальних змін, символом сучасності на межі між трансформацією минулого в майбутнє», підкреслюючи, подібно до вже наведених міркувань Ю. Лотмана, багатоплановість і неперервність міського існування [17, с. 577]. Американський дослідник Р. Є. Парк вживає принагідно міста термін «соціальна лабораторія» [15, с. 579]; іспанський соціолог Л. Кастелло пов'язує територіальну ідентичність суспільства з емпіричним усвідомленням себе як «атрибута місця» [10, с. 3], а професор географії Саскачеванського університету А. Аккерман вбачає в понятті «місто» «просторово-часову єдність, що розгортається в історичній та географічній площині» [5–9].

Підсумовує різноманіття міркувань із даної теми висновок американського письменника й теоретика К. Лінча про місто як «простір комунікації, що складається з окремих структурних елементів, підпорядкованих цілому (ландшафту, стилю, міфології та ін.) і постає знаковим середовищем життя людини». Дослідник визначає функціонально-естетичну наповненість образу міста (термінологія К. Лінча) крізь призму різних культурних систем і перекодовує просторову орієнтацію міського ландшафту у комплекс знакових фокусів, звернених до людини, домівки або моря [12, р. 7–8]. Оскільки наша наукова розвідка присвячена урбаністичній матриці міста Нью-Йорк, відзначимо цінність та універсальність концепції К. Лінча відносно даного фізико-географічного простору. Нью-Йорк як топографічна структура і культурна величина дійсно звернений до водної стихії – Атлантичного океану, до того амбівалентно життєдайного і фатального начала, з лона якого вийшла Людина Нью-Йорка – імігрант, а вийшовши, збудувала тут свій Дім, свій прихисток, свій Райський Сад.

Об'єкт нашого дослідження, спрямований на витворення культурологічно-літературознавчого підходу до визначення урбаністичного простору міста, спонукає розглядати даний феномен як обмежений географічний простір, що розвивається в лінійній часопросторовій єдності й виступає водночас і джерелом, і продуктом культури, виконуючи функцію накопичення та передачі інформації, що водночас смислопороджує і препарує соціальну дійсність.

Ми стверджуємо одночасність існування міста в кількох площинах – у площині об'єктивної історії і також у площині індивідуальної історії кожного мешканця міста, у площині авторського художнього осмислення міста письменником і, у даному контексті, у площині читацького сприйняття літературного репрезентанта. Однак, виходячи з розуміння образу світу як вторинного існування об'єктивного світу у свідомості представника культури, ми переважно зацікавлені авторською концепцією міста письменника, що пише власний урбаністичний світ.

Оригінальне літературне потрактування образу міста як виразника американської ідентичності пропонує відомий американський новеліст О'Генрі. Письменницька інтерпретація урбаністичного простору Нью-Йорка ілюструє очевидну кореляцію між праамериканським бажанням збудувати Місто на Горі, Новий Єрусалим, яке перші поселенці привнесли до Америки з європейських релігійних доктрин, і образом Нью-Йорка як Міста, Зверненого Догори, міста, що охоплене бажанням долучитися до божественного первня.

Віра у створення «Нового Ханаана», «Града божого на пагорбі», відродження Райського Саду й ототожнення американця з «Новим Адамом» історично закріпилася в традиції національної самоідентифікації. Живила американський духовний ґрунт і віра в міленіум, що на довгий час упевнила американців у власному месіанстві, призвівши надалі до проблеми самоізоляції та відчуження людини в суспільстві та американської нації як такої від усіх інших. Таким чином окреслилися філософія «винятковості американської нації» та міф про «етнічну обраність».

О'Генрі, один із творців світової «поетики Нью-Йорка», іронізує із суто американської настанови на першість і домінування, що отримала своє втілення в одному з центральних символів «Великого Яблука», хмарочосі «Фуллер-білдінг», сьогодні відомого під назвою «Флетайрон-білдінг». Так, у новелі «Мішурний блиск» О'Генрі підкреслює зверхність нью-йоркців по відношенню до визнаних світових еталонів: «Він вважав архітектуру справжнім мистецтвом і був щиро впевнений, – хоча й не ризикнув би заявити цього в Нью-Йорку, – що хмарочос «Праска» своїми архітектурними формами поступається Міланському собору» [14].

Звісно, із плином часу віра американців у власне месіанство та обраність зазнала суттєвих змін, проте «америкоцетризм», що отримав яскраве вираження в

урбаністичних категоріях буття, і досі розуміється як одна з домінант американського образу світу. Ми схильні вважати, що образ Нью-Йорка є дотичним до концепції «Міста на пагорбі», що його прагнули збудувати перші протестантські та кальвіністські общини. Міський ландшафт Нью-Йорка фокусується навколо топографіко-візуальних маркерів-локусів «достеменної американськості» – хмарочосів. Sky-scrapers – чудова і показова метафора американського світоустрою. «Доторкнувшись до небес», американські центри урбанії набувають сакрального значення, ніби «освячуються» згори, отримуючи божественне благословення. М. де Серто принагідно зазначає у монографії «The Practice of Everyday Life», що сучасні будівельні плани розраховані на те, щоб людина відчувала близькість до неба і розуміла, що за нею наглядає наймогутніша сила – Бог [11, с. 92]. Америка-нець існує в дихотомії усвідомлення власної нікчемності й неповноцінності і, разом із тим, захвату перед могутністю людської думки.

Типова геометрична організація урбаністичного простору, початки якої віднаходимо в античності, також віддалено дотична до релігійної догматики, адже міста зводилися відповідно до вимог віри, де храм проектувався в центрі міста, а Бог вважався центром всесвіту. Відповідно, місто набуває сакрального значення. На цьому наполягав і Аврелій Августин, розташовуючи у своїй теорії місто між «градом земним» та «Градом Божим», а сучасний дослідник М. С. Уваров у монографії «Поетика Петербурга» суттєво розширює дану концепцію, стверджуючи існування міста у двох площинах – горизонтальному зрізі повсякдення та «вертикальному просторі польоту, замкненому між двома „градами“» [4, с. 41].

Наближаючись до омріяного «ідеального міста», Америка торує свій шлях «знизу – вгору», рукотворними плодами свого існування постулюючи власну близькість до Бога, але й одночасно збільшуючи власну психоемоційну залежність від нього.

Послугуючись термінологією Ю. Лотмана, маємо підстави відносити Нью-Йорк до ексцентричних, тобто розімкнених і відкритих до зовнішніх контактів міст. Розташований «на краю» американського культурного простору – на узбережжі Атлантичного океану, Нью-Йорк своєю географічною локалізацією актуалізує, на думку Ю. Лотмана, опозицію «природне – штучне» і витворює свою міську дійсність у межах есхатологічної міфології [2, с. 10]. Проте очевидне й протилежне: завдяки стрімкому соціоекономічному розвитку Нью-Йорк займає ключову позицію в системі географічних координат Америки, виступає її головним культурним центром, місцем локалізації «духу нації». Як засаднича площа міфотворення нації, Нью-Йорк сакралізується, набуваючи ознак концентричних міст, і починає асоціюватися з «храмом», тобто центром американського світу. Як «ідеалізована модель всесвіту», за визначенням Ю. Лотмана, подібне місто постає праобразом небесного града, посередником між небом і землею, «вічним містом». Тут, на нашу думку, простежується перехід від ворожості штучної культури до одухотворення міського простору та його міфологізації.

Американська теологічна традиція століттями плекала мрію про побудову «Міста на Пагорбі». У топографічному плані це прагнення отримало втілення в концепції Великих Міст, що тяжіють до наповнення ритуальним символізмом. Зважаючи на значимість релігійного знання для американської культури, застосування одного з центральних елементів американської соціорелігійної «світо»-схеми, концепту «ідеального міста», можна говорити про тяжіння американців до сакралізації та розмежування мікро- і макрокосму власного існування.

Нью-Йорк у О'Генрі постає центром американської цивілізації не лише з історичної перспективи чи завдяки власним уподобанням. Саме тут, на його переконання, народжується «американець». Будь-хто, залучаючись до нью-йоркської дійсності, поступово «обростає» типовими рисами американського характеру – потужною мотивацією досягти «більшого» в житті, бажанням у буквальному й

символічному розумінні «піднятися якнайвище» (як відомо, останні поверхи хмарочосів – найпрестижніші), закритістю для зовнішнього світу, сконцентрованістю на власному мікрокосмі. Акцентуючи на категоріях «дружба», «кохання», «родина», «самовідданість» та ін., що їх письменник вписує у свою гуманістичну філософську програму, О'Генрі все ж пише духовну історію американської нації, а тому крізь тонку плівку сюжетного задуму завжди проблискує оригінальний ціннісний і морально-етичний каркас.

Естетика О'Генрі покликана продемонструвати, що в найпотемніших закутках людської душі завжди жевріє дитяча надія й віра в краще майбуття: герої о'генрівських новел знаходять відраду у примітивних розвагах на Коні-Айленді; занурюючись у фантастичний світ омани, виснажені життєвими знегодами жінки й чоловіки, ніби цілющі ліки, п'ють бальзам забуття. І все ж часом життєствердні переконання О'Генрі поступаються місцем нещадному викриттю явища, яке письменник називає «найбільшою ганьбою Великого Міста, його застарілою виразкою, його скверною і приниженням, його темною плямою, його навічним безчестям і злочином, захохочуванням, непокараним, успадкованим від часів найглибшого варварства» (новела «Чия провина?»), – байдужістю одне до одного, моральною нездатністю і небажанням у звучанні Великого Міста почути голос Іншого [14].

На думку теоретиків американської урбанії, серед яких і один із найвідоміших сучасних соціологів Р. Сеннетт, модель «відчуження», що панує в культурному універсумі Великого Міста, має релігійні витоки. Один з яскравих феноменів протестантизму і, у пом'якшеному варіанті, одна з вузлових характеристик американської ментальності – зверненість до себе й повне неприйняття оточуючої дійсності як вагомої і змістовної – рефлектує у проблемах співіснування мешканців Великого Міста. [16, с. 141].

Видатний німецький соціолог, філософ і критик кінця XIX – початку XX ст. Г. Сіммель називає це явище «анонімністю людини міста» і виокремлює особливий тип городянина, так званий *metropolitan type of man* – тип самоізолюваної людини, звиклої захищатися від проблем і протиріч зовнішнього середовища [18, с. 412]. О'Генрі ж виписує образ містянина, влучно підкреслюючи антиномію «апатія до власного життя» vs «фанатична зацікавленість у житті суспільному»: «У гойдалці біля вікна сидів рудий, неголений, неохайний чоловік. Він щойно запалив люльку і з задоволенням пускав сині клуби диму. Він зняв черевики і взув вицвілі сині нічні туфлі. Склавши навпіл вечірню газету, він з похмурою жадібністю запійного споживача новин ковтав жирні чорні заголовки, передчуваючи, як буде запивати їх дрібнішим шрифтом тексту» (новела «Чия провина?») [14].

У передмові до новели «Муніципальний звіт» (у деяких російських перекладах – «Місто без пригод» – назва корелює з теоріями американських дослідників щодо «surprise-free-city» [7, с. 50] як втілення маскулінного первня в образі міста) О'Генрі цитує Френка Норіса: «Хіба можна собі уявити роман про Чікаго, чи про Буффало, чи, скажімо, про Нешвіл, штат Тенесі? У Сполучених Штатах є лише три міста, що заслуговують на таку шану: перш за все, звісно, Нью-Йорк, потім Новий Орлеан і найкращий з усіх – Сан-Франциско» [14]. Помилково інтерпретований деякими дослідниками як «комплімент» трьом великим американським містам, і в першу чергу Нью-Йорку [1, с. 418], поклик на Ф. Норіса цілком вкладається в концепцію розвінчання вад соціуму, яку повсякчас застосовує О'Генрі.

Нью-Йорк О'Генрі, хоча й міфологізований, не виходить за соціокультурні та етнічні рамки інших великих американських міст. Більше того, новеліст, із притаманним йому гуманізмом і вродженим прагненням справедливості, відстоює рівність американських міст, серед яких Нью-Йорк вирізняється лише масштабом і концентрацією населення. Снобістська прив'язаність до місця як замкненого простору існування – ось що критикує новеліст: «Але, любі мої родичі (кузени за Адамом і Євою)! Необачно вчинить той, хто, поклавши пальця на географіч-

ну карту, скаже: “У цьому місті немає нічого романтичного... Що може трапитися в такому місті?”» (новела «Муніципальний звіт») [14]. Відповідь, яку дає сам О’Генрі, – будь що.

Бібліографічні посилання

1. *Вайль П.* Геній места / Петр Вайль ; послесловие Льва Лосева. – М. : Астрель: CORPUS, 2011. – 448 с.
2. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Избр. статьи : в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 2. – С. 9–22.
3. *Степанова Г. А.* Місто на межах : естетичні грані образу в літературі перехідних епох / Г. А. Степанова // Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія «Лінгвістика і Літературознавство» : міжвуз. зб. наук. ст., присв. Міжнар. наук. конф. «Місто як текст: літературні проєкції», 10–11 верес. 2009 р. – Бердянськ : Вид-во БДПУ, 2009. – Вип. XXII. – С. 61–71.
4. *Уваров М. С.* Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры / М. С. Уваров. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011. – 252 с.
5. *Akkerman A.* Femininity and masculinity in city-form: Philosophical urbanism as a history of consciousness [Електронний ресурс] / A. Akkerman // Human Studies. – 29(2), 2006. – Р. 229 – 256. – Режим доступу: http://homepage.usask.ca/~akkerman/papers/humast_2006.pdf.
6. *Akkerman A.* Gender myth and the mind-city composite: from Plato’s Atlantis to Walter Benjamin’s philosophical urbanism [Електронний ресурс] / A. Akkerman // Springer Science+Business Media B.V., GeoJournal., 2012. – Режим доступу: <http://homepage.usask.ca/~akkerman/papers/geojournal.pdf>.
7. *Akkerman A.* Philosophical urbanism and deconstruction in city-form: an environmental ethos for the 21st century [Електронний ресурс] / A. Akkerman, The structurist 43/44. – 2003/2004. – Р. 48 – 53. – Режим доступу: https://homepage.usask.ca/~akkerman/geog346/struct04_48_53.pdf.
8. *Akkerman A.* Urban planning in the founding of Cartesian thought [Електронний ресурс] / A. Akkerman // Philosophy & Geography. – Saskatoon, 2001. – Vol. 4, No. 2. – Р. 141–167. – Режим доступу: http://homepage.usask.ca/~akkerman/papers/pandgeo_2001.pdf.
9. *Akkerman A.* Urban void and the deconstruction of neo-platonic city-form [Електронний ресурс] / A. Akkerman // Ethics, Place and Environment. – 2009. – 12(2). – Р. 205–218. – Режим доступу: http://homepage.usask.ca/~akkerman/papers/epe_2009.pdf.
10. *Castello L.* City & time and places: bridging the concept of place to urban conservation planning [Електронний ресурс] / L. Castello. – 2006. – Р. 59–69. – Режим доступу: <http://www.ct.ceci-br.org>.
11. *Certeau M. de.* The Practice of Everyday Life / M. de Certeau. – Berkeley : University of California Press, 1988. – 229 p.
12. *Lynch K.* The Image of the City / K. Lynch. – Cambridge : MA, MIT, 1960. – 201 p.
13. *Miles M.* Art, Space and the City. Public art and urban futures / M. Miles. – L. : Routledge, 1997. – 161 p.
14. *O’Henry.* Short Stories [Електронний ресурс]: Literature Collection / O’Henry. – Режим доступу: http://www.literaturecollection.com/a/o_henry/58/.
15. *Park R.E.* The City: suggestions for the investigation of human behaviour in the city environment / R. E. Park. – Chicago : University of Chicago Press, 1967. – Р. 577–612.
16. *Sennett R.* The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities / R. Sennett. – NY : Norton, 1992. – 288 p.
17. *Short J. R.* Imagined Country / J. R. Short. – L. : Routledge, 1991. – 253 p.
18. *Wolff K.* The Metropolis and Mental Life by Georg Simmel. The Sociology of Georg Simmel / K. Wolff. – NY: Free Press, 1950. – Р. 409–424.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

О. В. Григоренко

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**ТОПОС СКЛЯНОГО БУДИНКУ – ТОПОГРАФІЯ СКЛЯНОГО СВІТУ:
ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУЮВАННЯ ПРОСТОРУ В РОМАНІ
«СІРА СУКНЯ, ДЕСЯТЬ ВІДСОТКІВ БІЛОГО» П. ШЕЕРБАРТА**

Розглянуто особливості просторової організації роману П. Шеєрбарта «Сіра сукня, десять відсотків білого».

Ключові слова: топос, мотив, хронотоп, «скляна архітектура», утопія.

Рассмотрены особенности пространственной структуры романа П. Шеербарта «Серое платье, десять процентов белого».

Ключевые слова: топос, мотив, хронотоп, «стеклянная архитектура», утопия.

The article deals with the specific of spatial structure in the novel “Grey dress and ten percent of white” of P. Scheerbart.

Key words: topos, motif, chronotopos, “glass architecture”, utopia.

Роман «Сіра сукня, десять відсотків білого» і книга «Скляна архітектура», видані в 1914 р., були останніми творами П. Шеєрбарта, що побачили світ виданими за його життя. Роман став своєрідною кульмінацією архітектурних ідей автора, оскільки мотив будівель зі скла, які мають змінити світ і перевиховати людство, фрагментарно представлений у попередніх романах, розвинувся до основної теми в його останньому художньому тексті. Більш повно ця тема могла бути розкрита лише в тексті «прагматичному»: «Скляна архітектура» може розглядатися як маніфест нової ідеології будівництва, як інженерний проект і як архітектурна утопія. Роман, що передує цій книзі, принципово відрізняється від неї лише наявністю оповіді, повністю підпорядкованої «скляній ідеї».

Топос, яким відкривається роман, являє собою частину світу, де скляна архітектура вже перемогла, це Америка, місто Чикаго, береги озера Мічиган. Саме там знаходиться скляний павільйон для срібної скульптури, де й відбувається перша сцена роману. Аби детальніше окреслити прилеглу місцевість, автор вводить у сюжет фрагмент, де герої прогулюються пішки (далі в тексті вони пересуваються майже виключно на дирижаблях): поряд із павільйоном на берегах Мічигана розташовані численні скляні палаци, барвіста краса яких відбивається у воді.

Кожним описом скляної конструкції в романі П. Шеєрбарт ілюстрував свою тезу про необмежені можливості скла й залізобетону як будівельного матеріалу. Архітектура павільйону відзначається гігантськими розмірами – у ньому є підземні й наземні поверхи, міст і величезний орган. «Зал здавався тут величезним – а срібна скульптура здавалася дуже маленькою – жакливо маленькою» [2, с. 298], – головного творця скляної архітектури, архітектора Едгара Круга, зовсім не хвилює те, що його споруда яскравістю й розмірами затьмарила предмет виставки. На його глибоке переконання, скляна споруда має створювати естетичне враження масою кольорових стін і не може не затьмарювати інших мистецьких об'єктів, оскільки є виявом вершинної краси.

В одній зі скляних споруд поруч із виставковим павільйоном знаходилася Вавилонська вежа – тридцятиповерховий ресторан, на останньому поверсі якого був особливий зал із різнокольоровим освітленням і рухомими лампами. Саме в цьому залі архітектор Едгар Круг у дивний спосіб освідчується органістці Кларі Вебер та укладає з нею шлюбний контракт, згідно з яким дружина має носити сірі сукні з десятима відсотками білого кольору.

Цього ж дня розпочинається так звана весільна подорож, яка триватиме більше року. Із Чикаго Круг із дружиною вирушає до себе додому, проте дорогою він мусить відвідати численні будівництва або розпочати зведення нових скляних споруд, таким чином подружжя майже облітає навколо світу.

Перша зупинка відбувається на одному з британських островів Фіджі, де Круг має побудувати пансіонат для відставних льотчиків. Крім замовлених йому будинків архітектор зводить між пагорбами захисні щити від вітру, які не лише виконуватимуть свою функцію, але й візуально змінюватимуть краєвид. Інженери будівництва не відразу погодилися з цією ідеєю, але архітекторові вдалося наполягти на своєму. Ще більш складні переговори Едгар Круг мусив вести в наступному пункті своєї подорожі – у поселенні художників в Антарктиці. Для них архітектор вже будував зі скла, на момент цього візиту «у районі південного полюсу мали будувати ще більше – але склу там опиралися й хотіли будівель із дерева» [2, с. 330]. Будь-які аргументи на користь дерева Круг заперечував чи взагалі ігнорував, проте свої нові споруди пристосував до потреб і умов життя полярних художників: до їхніх будинків він добудував веранди з прозорими вікнами і звів скляні конструкції, призначені для освітлення.

Під час подорожі архітектор відвідує місця, де скляна архітектура процвітала, як і в Чикаго, і де йому навіть не доводилося нічого добудовувати. На острові Борнео гора Кінібало (*транслітерація автора*. – О. Г.) повністю була забудована скляними спорудами, які разом утворювали надзвичайно красивий і надзвичайно популярний у світі курорт. Однією з найбільших принад Кінібало був гірський ресторан, розміщений у печері. В Японії, де теж побував архітектор із дружиною, усередині гори було збудоване ціле «скляне королівство».

Епізоди на Фіджі, Борнео й у Японії розкривають особливості ідеї прекрасного в романі П. Шеєрбарта: красі скляної архітектури надається право без перешкод втручатися у природу. Захисні щити не спотворюють, а лише вдосконалюють ландшафт якогось із островів Фіджі; заради того, щоб нафантазувати свої скляні печери, автор нехтує нестабільністю гори Кінібало й сейсмографічними характеристиками Японського архіпелагу, його головний персонаж шкодує, що гори взагалі забудовуються так мало. Таким чином, краса скляної архітектури, попри свої позитивні конотації, постає як авторитарна й у багатьох сенсах догматична.

Масштабний проект Едгар Круг прагнув здійснити в Північній Індії, де біля підніжжя Гімалаїв знаходився величезний зоопарк. Територію зоопарку розділяли цегляні мури складної конструкції, якими навіть їздили електропоїзди. Архітектор запропонував удосконалити мури, проклавши по них доріжки для автомобілів і збудувавши систему ліфтів; по всій довжині мури, за задумом архітектора, потрібно було накрити скляним дахом (дахи передбачалися всіх можливих форм), але тут уперше в романі виникає проблема браку коштів і обирається компромісне рішення зводити дах лише над частиною мурів зоопарку. Крім того, саме в цьому епізоді розкривається протиставлення флори та неживої природи фауни: дивитися на тварин, переконаний Едгар, ніхто не приїде, лише перетворені на атракціон мури зможуть заохотити до відвідування зоопарку.

У Північній Індії архітектор залишає дружину і деякий час мандрує сам. Він летить на Цейлон будувати аеропорт на замовлення Міжнародного товариства атмосферних досліджень; на Аральське море, на дослідну станцію з вивчення морської архітектури, де програє конкурс на створення найкращого орнаменту для вікон кают-компанії, і нарешті прибуває на острови Курія-Мурія. Острови являють собою своєрідний апофеоз штучності, оскільки вся територія покрита барвистим паркетом із майоліки, і стають ідеальним місцем для втілення одного з найнеймовірніших проектів скляної архітектури. Правитель островів, багатий китаєць Лі-Тунг, будь-що прагне зберегти свій паркет, тому Круг проектує вулицю з рухомих підвісних будинків.

З островів Куріа-Муріа Круг уже разом із дружиною летить до Вавилону, де виготовляє скляні вікна для старих королівських барок, потім будує порт на Кіпрі («... кораблі, що припливали, мали входити відразу ж у велике скляне царство» [2, с. 399] і прибуває до Каїра на запрошення Товариства пірамід. Виявилося, що архітектору хотіли замовити спорудження скляних обелісків на вершинах пірамід, які могли б служити світловими вежами й приваблювати до Каїра туристів. Круг, у минулому археолог, сприйняв пропозицію як святотатство, – збереження цілісності великих архітектурних пам'яток минулих епох було одним із його головних принципів. Так окреслюються етичні межі скляної архітектури: барвисте скло має змінювати лише сучасні будівлі, воно поєднується з рослинами й ландшафтом, і йому майже байдуже існування тварин, – виняток становлять лише комахи з птахами, чиї форми може наслідувати скляна архітектура.

Саме принцип відтворення прекрасних природних форм реалізується в наступному проекті Едгара Круга. У будівлі музею старовинної зброї на Мальті має втілитися мотив велетенської квітки, скляні стіни споруди огортатимуть одна одну, як пелюстки (одна з другорядних сюжетних ліній у романі завершується тим, що цей музей, замість того, щоб бути музеєм старовинної зброї, стає музеєм скляної архітектури).

Останньою зупинкою подружжя перед поверненням додому стає острів Сардинія, де французи разом із китайцями створили великий ботанічний сад. У ботанічному саду займалися науковою роботою – під час візиту Круга там саме досліджували вплив кольорового скла на орхідеї. Ботанічний сад служить прикладом найбільш органічного поєднання природи зі скляною архітектурою, оскільки орхідеї, як визнавав архітектор, були найпрекраснішими з рослин.

Найбільш розкішною з описаних у романі скляних споруд передбачувано стає власне житло Едгара Круга. Архітектор жив у замку на острові, розташованому в північноіталійському озері; замок займав усю територію острова, мав численні тераси, балюстради, вежі дивних форм і барвисті стіни. Розпочавши роман у декораціях виставкового павільйону, тобто «парадної» скляної архітектури, П. Шеєрбарт закінчує його описом житла, пристосованого до щоденних потреб людини, але організованого відповідно до вимог скляної архітектури й скляної естетики. Кімната Клари була виконана в різних відтінках сірого з десятьма відсотками золота; Едгар мав дюжину робочих кабінетів, усі вони були невеликими, деякі – з видом на озеро, деякі – з вікнами лише у стелі й глухими залізобетонними стінами (прикрашеними, однак, мозаїкою, лінолеумом, вишитим шовком, хутром і пір'ям колібрі), оскільки людина має відпочивати і від яскравих кольорів, і від прозорих стін.

У заключній частині роману зображено щасливе життя подружжя серед скляної архітектури, і йдеться не лише про їхній будинок: за час відсутності архітектора на Монблані побудували численні світлові вежі, Альпи були прикрашені станціями спостереження за глетчерами, скляні санаторії спорудили над Кімзеє, тобто скляна архітектура поступово поширювалася на весь світ. Англійські службовці-пенсіонери замовили Едгару такий самий пансіонат, який він будував для відставних льотчиків на Фіджі. Свідченням єдиного відступу скляної архітектури було повідомлення з Цейлону, що спорудження аеропорту навряд чи буде завершено, оскільки там зібралось занадто багато науковців і гроші, швидше за все, витратять на дослідження.

Зображення скляної утопії постає як повністю позбавлене соціальних проблем, у ньому вербалізуються лише два типи негараздів: брак коштів на зведення скляних споруд і відмова сповідувати «скляну ідеологію». Перші вирішуються переважно завдяки втручання неймовірно багатих меценатів, другі мають зникнути самі собою, оскільки скляна архітектура, поширюючись, змінює людей, як свідчать приклади другорядних персонажів роману.

Проте автор досить детально окреслює в романі внутрішній конфлікт скляної архітектури – конфлікт між «правильними» й «неправильними» будівлями, який вирішить у «Скляній архітектурі». У Мешканця «неправильного» скляного міста Лі-Тунга виникає непереборне бажання мандрувати, водночас Клара й Едгар знаходяться у своєму будинку спокій. Ідеальний скляний будинок, за П. Шеєрбартом, має бути гармонійним, світлові й кольорові ефекти повинні не втомлювати, а зачаровувати його мешканців; красу «правильного» скляного будинку в теорії можна спостерігати нескінченно, унаслідок цього мандрівки мають цілковито змінити свою мету й призначення: людина скляної архітектури подорожуватиме лише для того, щоб помилуватися новими архітектурними формами.

Едгар Круг у романі лише розбудовує скляну архітектуру, тому його мандрівки мають цілком прагматичну мету. Роман «Сіра сукня, десять відсотків білого» може розглядатися як варіація роману мандрів, основною відмінністю якої є відсутність хронотопу дороги. Архітектор мандрує лише на власному дирижаблі. Його подорож постає як послідовність зустрічей, розмов і будівельних проєктів, долати шлях означає певний час перебувати в каюті літального апарата. Завдяки скупим описам перельотів зона антарктичних льодовиків і острови Фіджі, острів Борнео й африканський материк виявляються майже поряд. У світі, створеному в романі, зникають кордони, але водночас він звужується. У фінальній частині роману Едгар визнає, що для нього світ обмежується лише територіями, на які поширилася скляна архітектура: «Мої пілоти, прокладаючи маршрут, пильно стежать за тим, щоб оминати всі цегляні забудови. Мій дирижабль лише для того прямує кружним шляхом, аби ніщо не нагадувало мені про те, що досі є люди, які живуть у цеглі. Про цегляні будинки я навіть слухати не хочу» [2, с. 429].

Архітектор, як і автор роману, глибоко переконаний у тому, що скляна архітектура має змінити світ лише на краще. Новий світ завжди перевершує світ старий, навіть якщо він створений за його подобою: скляні палаци над озером Мічиган, які віддзеркалюються у воді, утворюють нову Венецію, Вавилонська вежа в Чикаго заново створює топос Вавилону. У Вавилонській вежі був укладений дивний шлюбний контракт: Клара, не розуміючи до кінця ідей Едгара, певний час навіть хотіла розлучення, – отже, новостворений Вавилон теж спричинив змішування мов. Однак до справжнього міста Вавилон, яке стало погано костюмованим історичним атракціоном, подружжя потрапляє вже після досягнення повної згоди. Дразливий пункт контракту скасовано, та Клара добровільно продовжує носити сірий із білим одяг, – отже, новий Вавилон зі скла перевершує Вавилон історичний.

Один із дослідників творчості П. Шеєрбарта Р. Музілескі констатує, що роман «Сіра сукня, десять відсотків білого» «вже формально наближається до поетичного збірника будівельних проєктів, що, зрештою, знайде кульмінацію й утілення в «Скляній архітектурі» [1, с. 27]. Р. Музілескі простежує трансформації будівельних мотивів у творчості письменника: «Із розмаїття <...> архітектурних ідей виникає не обов'язково прямолінійний розвиток нестримної фантазії до утопічного проєкту. Пронизаність творів Шеєрбарта то фантазіями, то конструктивністю постає з невимушеного комбінування позаземної планетної архітектури й поетично розв'язаних будівельних завдань. Шеєрбартове невимушене блукання між реалістичними, придатними для проживання скляними будинками й повністю фіктивними архітектурними забудовами постає як вільна гра із простором та архітектурними мотивами» [1, с. 27]. Час, коли було написано роман «Сіра сукня, десять відсотків білого» і «Скляну архітектуру», надає цій «вільній грі» досить трагічного звучання. Обидві книги постають як вияв чудернацького інженерно-мистецького ескапізму автора. Догматична краса мала перетворити політично нестабільний світ, відмінивши в ньому навіть землетруси. Експансію добра, втілену у скляній архітектурі, П. Шеєрбарт намагався протиставити наближенню Першої світової війни.

Бібліографічні посилання

1. *Musileski R.* Bau-Gespräche : Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der «Gläsernen Kette» / Ralph Musileski. – Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2003. – 224 S.
2. *Scheerbart P.* Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss / Paul Scheerbart // P. Scheerbart. Gesammelte Werke : in 4 Bänden / hrsg. von Th. Brück [u. a.]. – Linkenheim : Edition Fantasia, 1987. – Band 4. – S. 303 – 462.
3. *Scheerbart P.* Glasarchitektur & Glashausbriefe / Paul Scheerbart. – München : Verlag Klaus G. Renner, 1986. – 139 S.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111-РОЗЕНБЕРГ.09

Є. С. Чернокова

Харківський національний економічний університет

АЙЗЕК РОЗЕНБЕРГ: ЛІРИКА ПЕКЛА

Розглядаються деякі особливості семантики та поетики воєнної лірики Айзека Розенберга.

Ключові слова: Айзек Розенберг, «Безсмертні», «Полювання на вошей», георгіанство, модернізм, експресіонізм.

Рассматриваются некоторые особенности семантики и поэтики военной лирики Айзека Розенберга.

Ключові слова: Айзек Розенберг, «Бессмертные», «Охота на вшей», георгианство, модернизм, экспрессионизм.

The paper is focused on some peculiarities of semantics and poetics of Isaac Rosenberg's war lyrics.

Key words: Isaac Rosenberg, «Immortals», «Louse Hunting», Georgians, modernism, expressionism.

Найвідомішими англійськими поетами Великої війни заслужено вважаються З. Сассун і В. Овен: перший за відверто антивоєнну семантику віршів, другий – за радикальну зміну модальності ліричного висловлювання про війну, що асоціюється з його віршами. Проте останнім часом усе частіше звучить думка про те, що Айзек Розенберг – фігура такого ж, а можливо, й більшого масштабу (див., наприклад, книгу Дж. Сілкина [11]).

На думку Девіда Перкінса, один із кращих окопних поетів Айзек Розенберг (1890–1918) був «перехідною фігурою», у його поезії було багато схожого і з георгіанством, і з модернізмом [9, с. 285]. А Пол Фасселл та Бернард Бергонці називають «Світанок у траншеях» взагалі кращим віршем із будь-коли написаних про війну. Т.С. Еліот вважав Розенберга найбільш визначним із британських поетів, що загинули на війні [13, с. 3]. Воєнний поет Другої світової Кейт Дуглас у своєму вірші «Desert Flowers» написав: «Розенберг, я тільки повторюю, що говорив ти» («*Rosenberg, I only repeat what you were saying*»).

Але так було не завжди: Лоренс Бінйон, рекомендуючи вірші Розенберга до публікації, вважав за необхідне вибачитися за «складнощі» й «темноту» його поезії, причиною яких було те, «що він інстинктивно думав образами та недостатньо брав до уваги обмеження мови» («*because he instinctively thought in images and did not sufficiently appreciate the limitations of language*» (цит. за [13, с. 2]). На кінець ХХ ст. саме це стало головним предметом обговорення англомовної критики в по-

езії Розенберга. Б. Бергонці, говорячи про те, що окопні поети від Гренфелла до Сассуна та Овена і екзистенційно, і творчо знаходились у самому центрі головної кризи цивілізації, але на периферії (або взагалі поза) літературних та художніх трансформацій модернізму, робить «обережне виключення» для Розенберга: *«In rather different terms, the war poets were at the heart of a major crisis in civilization, but had nothing to do with the literary and artistic transformations of modernism, though I would make a tentative exception for Rosenberg»* [6, с. 23]. Тому творчість Розенберга є важливою складовою загальної картини англійської поезії початку століття, що заперечує (або, принаймні, розхитує) наріжну критичну дихотомію: Овен та Сассун – поети потужної гуманістичної місії та слабкої поетичної форми, у той час як Еліот і Павнд – метри модернізму, незважаючи на новаторську поетику, не тільки не прагнули (принаймні, спочатку), але й усіляко уникали того, що російський акмеїст М. С. Гумільов називав «пасти народи».

Автор низки новітніх робіт (2003, 2008) Джин Вілсон вважає Розенберга модерністом, що випередив свій час, винятком серед воєнних поетів, і ця винятковість стосується не тільки поетики його лірики, але й національності, класу, освіти, виховання та досвіду, вирізняючи його з-поміж інших відомих поетів його часу [13, с. 2–3].

Айзек Розенберг народився в бідній сім'ї єврейських емігрантів, що втекли з Двінська (тепер Даугавпілс) від російських погромів. Його вирізняла різнобічна обдарованість: він був не тільки поетом, але й талановитим художником. Вірші почав писати з чотирнадцяти років. Систематичної освіти Розенберг не одержав, а в одному з листів жалкував, що поряд із ним навіть не було нікого, хто б міг порекомендувати юнакові коло читання. Але Девід Перкінс пише, що йому подобалося багато і «різних» поетів, серед яких – Кітс, Д.Г. Россетті, Френсис Томсон, Вітмен, Донн, проте Біблія понад усе вплинула на його творчість. Згодом, вважає дослідник, «різночинець» Розенберг у всьому, що стосувалося літератури, виявляв набагато більшу проникливість, ніж будь-хто з георгіанців: так, наприклад, він побачив вторинність мови та ординарність почуття у «прославлених» воєнних сонетах Руперта Брука (*«secondhand phrases and undistinguished emotion in Rupert Brooke's «begloried» war sonnets»*) [9, с. 286].

До війни його встиг помітити та оцінити Едвард Марш¹, але це не були взаємини рівних (як у Марша та «золотого хлопчика» Брука): для успішного та багатого Марша Розенберг назавжди залишився *«poor little Rosenberg»*, хоча Марш опублікував фрагмент з його віршованої п'єси «Мойсей» в одному з випусків антології георгіанської поезії (1916–1917). Через Г'юма Розенберг познайомився з Езрою Павндо. Тому сподобалися вірші молодого поета, і він попросив Гарріет Монро, видавця впливового чикагського журналу «Поезія», їх надрукувати: *«I think you may as well give this poor devil a show. Yeats called him to my attention last winter, but I have waited... He has something in him, horribly rough...»* [14]. Вона вичікує деякий час, а потім у грудневому числі «Poetry» за 1916 рік друкує два вірші Розенберга – «Marching» і «Break of Day in the Trenches».

Розенберг так і залишиться до кінця простим солдатом, що взяв із собою на фронт збірник віршів Джона Донна. У листі до Едварда Марша він гранично відвертий із приводу своїх мотивів: «Я в жодному разі не пішов до армії з патріотичних мотивів. У війни не може бути виправдання. Я думаю, ми всі повинні битися, аби цю біду подолати» (*«Nothing can justify the war. I suppose we must all fight to get the trouble over»*) [13, с. 4].

Але Розенберг стоїть особіно серед багатьох «окопних поетів» не тільки тому, що він був солдатом, а не офіцером; бідним євреєм, а не аристократом чи спадко-

¹У 1912 р. Розенберг звернувся за порадою з приводу своїх віршів до Лоренса Біньона і в 1913 р. був представлений Едварду Маршу. Останній познайомив його з Т. Е. Г'юмом [14].

ємцем багатих або знаменитих батьків; самоуком, який не вивчав класичні мови та літературу. Він був ментально та емоційно міською людиною, «продуктом Іст-Енда», у нього не було ні досвіду «заміських вікендів», ні бажання їх уявити: він не міг заставити себе любити «сільську ідилію», навіть з кон'юктурних міркувань, аби стати «своїм» серед георгіанців. Ще й тому його «міська» воєнна поезія виглядає набагато більш «модерністською», ніж поезія більшості георгіанців. Поезія Розенберга, вважає Б. Бергонці, дуже нагадує роботи європейських художників-експресіоністів: «вона енергійна, щільна, навіть грудкувата за словесною структурою, емоційна і все ж дещо відсторонена в презентації предмета» [5, с. 418]. Д. Перкінс зазначає, що ліриці Розенберга притаманна більша складність та імплікативність, що досягається завдяки швидкій зміні та накладанню образів (*«a rapid succession and juxtaposition of images»*) [9, с. 285]. Динаміка, сила та неочікуваність ракурса, відсутність того, що можна назвати «художніми зобов'язаннями» перед будь-якою визначеною групою, – усе це давало можливість нового незалежного погляду. Це ж, мабуть, вирізняло не тільки Розенберга-художника, але й людину. Джин Вілсон пише: «Це був невпевнений, заїкуватий, низенький чоловік, майже клоун, що його люди, подібні до Марша, жаліли, однак це був також і сміливий, незалежний характер, що дивиться холодно з його численних автопортретів» [13, с. 6].

Війна для рядового Розенберга – це тимчасова зупинка для поета, головна мета якого спостерігати, розуміти, відчувати та зображувати. Він не герой, тому не обирає надзвичайне, значуще, масштабне або жахливе, – йому, поетові, цікаво усе. Тому його вірші – це картини життя траншей, щоденної боротьби «атлетів», звиклих до чистоти та «високого», з багнукою і фізичним приниженням навіть не від людей-ворогів, від паразитів. Два вірші Розенберга – «Безсмертні» (*«The Immortals»*) та «Полювання на вошей» (*«Louse Hunting»*) – показують зворотний бік героїчного: щоденну загрозу людському існуванню з боку незначного ворога – вошей. Проблема була настільки актуальною в окопах, що для цього полювання вигадали навіть евфемізм у дусі «найлітературнішої з воєн» – *«reading one's shirt»* (читання сорочки) [8, с. 164]. «Безсмертні» детально проаналізовані Михайлом Свердловим, який вважає цей вірш баладою, фінал якої («Диявол – воша») поріднює її з хрестоматійними «Чоботами» (1896) Кіплінга («Пекло – чоботи, що крокують») [3, с. 365–371].

Важко погодитися з тим, що перед нами балада, адже це – гібридний жанр, що поєднує не тільки ліричні, але й епічні (наявність фабули) і драматичні (діалоги, репліки персонажів) ознаки (чи, принаймні, дві з них). Тут же – ліричне висловлювання, монолог від першої особи, що не розповідає історію, а описує емоції ліричного героя в його нерівній боротьбі з ворогом, який залишається неназваним аж до останнього вірша (*«But now I call him, dirty louse»*). Ще одним доказом тому, на наш погляд, є близькість автора та героя цього вірша, що деякими дослідниками сприймається як тотожність. Так, наприклад, Пітер Чайлдс вважає, що «Безсмертні» малюють одвічну боротьбу добра і зла в людині, де не німці, а воші, яких **Розенберг** [виділено нами. – Є.Ч.] постійно вбиває, вертаються, аби мучити його» [7, с. 51]. Таким чином, ліричне «я» перетворюється на біографічного (емпіричного) автора, а семантика вірша у такій інтерпретації штучно обростає «споконвічними» абстракціями. Та ж центральна метафора вірша розгортається в напрямі прихованого порівняння паразита з дияволом, а не навпаки. «Безсмертя» комах (винищити їх в окопних умовах було неможливо) стає джерелом метафори, що має передати нестерпність фізичного свербежу, а не морального чи екзистенційного сумніву: *«I killed and killed with slaughter mad;/ I killed till all my strength was gone./ And still they rose to torture me,/ For Devils only die in fun//»* (Я бив і бив, збожеволівши від убивства;/ Я бив, поки моя сила не скінчилася./ Та вони все піднімалися, аби мучити мене,/ Адже чорти вмирають тільки не

насправді//) [10, с. 91]. Саме напівпритомний стан героя (повтори), вимушеного «бити й бити», не зупиняючись, перетворює цей процес у нав'язливе маячіння, пронизане іронією, і дає читачеві можливість побачити свідомість солдата зсередини. Там теж нічого героїчного, тільки «механічне»: вбити, щоб вижити. Тільки тут, на відміну від людини-багнета Герберта Ріда, все ще навіть менш героїчне, адже ворог нікчемний.

Ще більш другорядні ролі виконують «бог» та «демони» в «Полюванні на вошей», тому що не містичне, а чуттєве начало домінує в цьому вірші, що становить вербальне полотно експресіоніста. Вірш відкривається називним реченням, що підкріплене процесністю синтаксичною (тире), граматичною (дієприкметник теперішнього часу) та звуковою (алітерація «l-r»). **Зафіксована таким чином картина** підкріплюється справжнім, реальним рухом (whirl) фігур коло багаття на землі: *«Nudes—stark and glistening,/ Yelling in lurid glee. Grinning faces/ And raging limbs/ Whirl over the floor one fire./ For a shirt verminously busy/ Yon soldier tore from his throat, with oaths/ Godhead might shrink at, but not the lice./ And soon the shirt was aflare/ Over the candle he'd lit while we lay//»* (Голі – сильні та блискучі, /Що горляють у страшних веселощах. Обличчя, що усміхаються/ І несамовиті кінцівки/ Крутяться на підлозі навколо вогню. /Тому що сорочку, що кишить паразитами./ Ось той солдат розірвав від коміру, з прокляттями, /Від яких божество могло б зіщулитися, але не воші. /І скоро сорочка спалахнула/ Від свічки, що він запалив, поки ми лежали//).

Друга половина вірша тільки посилює створений на початку ефект цього спільного вогняного танцю, але не такого гармонійного, як у знаменитій картині Анрі Матісса². У Розенберга це «пантоміма демонів»: *«See the silhouettes agape,/ See the gibbering shadows/ Mixed with the battled arms on the wall./ See gargantuan hooked fingers/ Pluck in supreme flesh/ To smutch supreme littleness.»* (Бачиш силуети з роззявленими ротами/ Бачиш тіні, що бурмотять, / Змішані на стіні з руками, що б'ються. /Бачиш (як) гаргантюанські скорчені пальці /Смикають (щипають) чудову плоть/ Щоб залипати плями чудової малості). Звернення до читача «дивись» – абсолютно зайве: реальні фігури з плоті дублюються силуетами тіней на стінах, перетворюючись на гігантські (Гаргантюа) фантастичні сплави реального та уявного, і ця жива картина заворює. Але неодноразова анафора «бачиш» створює ритм, що підхоплюється іншим повтором («supreme»), щоб потім рух (зображення та вірша) перейшов у танець. Дикий танець, майже «фовізм» Матісса, асиметрія кола яскравих оголених фігур на майже чорному тлі («flesh – limbs»), коли рука жінки на передньому плані картини Матісса вислизає з чоловічої, і вона за інерцією майже падає. А танок Розенберга раптом переходить у тиху музику фіналу: *«See the merry limbs in hot Highland fling / Because some wizard vermin / Charmed from the quiet this revel/ When our ears were half lulled / By the dark music / Blown from Sleep's trumpet//»* (Бачиш моторні кінцівки у завзятому шотландському танку / Через те, що якийсь чарівник паразитів / Перетворив тишу у ці веселощі, / Коли наші вуха були майже заколисані / Темною музикою, / Що неслася з труби Сну //).

Чарівність танку людей та тіней, зображення без жодної «ідеї»? Адже нічого не нагадує війну, може, тільки темна музика (порівняння з темним тлом картини Матісса), але й вона не скорботна (як у Овена), а така, що несе спокій. Про що ж тоді цей вірш? Про те, що вирізняє воєнну лірику Розенберга, – зосередженість на собі, максимальна інтроспекція, дослідження внутрішнього «буття» поета, не замутилене ані патріотизмом, ані жалістю, ані гіркотою жахливої перспективи. Це не війна, побачена крізь призму свідомості поета, а вічне бажання пое-

²У 1910 р. Анрі Матісс закінчив роботу над двома великими панно «Танець» та «Музика» для інтер'єра московського будинку російського колекціонера С. І. Щукіна. Зараз експонуються в Ермітажі. Нещодавно широко відзначалося століття цієї події.

та відкритися самому. Але – немає «зізнань» романтика чи «прозрінь» вікторіанця. Є зображення, «переведення» внутрішнього на зовнішнє з максимально можливим динамізмом.

Українські дослідники останнім часом чимало зробили для того, щоб прояснити парадигматичні особливості феномена експресіонізму як складного художнього явища на матеріалі німецької літератури початку XX ст.³ Він з'явився та оформився в Німеччині напередодні, під час та після Першої світової війни, тобто, згідно з думкою більшості дослідників, був яскраво вираженим «німецьким явищем». Експресіонізм вислизає від дефініції вже на самому загальному рівні: важко сказати, чи це рух, напрям або течія: «Безсумнівним є лише одне, чи не найголовніше: вектор дії мистецького акту, скерований в експресіонізмі назовні. Ідеться не про що інше, як про пряму, безпосередню «експресію душі», яка прагне на повний голос, «із притиском» виразити себе за допомогою звукових, зорових чи мовних образів, розмаїття яких надзвичайно велике» [4, с. 138–139].

В Англії експресіонізм не став таким само яскравим художнім явищем. Ось приклад першої дефініції, що її дає англійський словник: *«style of painting in which the artist seeks to express emotional experience rather than impressions of physical world; hence a similar style or movement in literature, drama, music, etc.»* (стиль у живопису, в якому художник прагне виразити, скоріше, емоційний досвід, ніж враження від фізичного світу; звідси схожий стиль або рух у літературі, драмі, музиці і т. ін.), а сучасний словник підкреслює, що експресіонізм – це «протилежність реалізму» (цит. за [15, с. 313]). Мабуть, тому англійська поезія не дала скільки-небудь значущих прикладів «чистого» експресіонізму – у традиції англійської лірики зображення завжди первинне: зовнішній світ, фізичне не може повністю стати всього лише медіумом для внутрішнього, метафізичного. Про емпіризм як найважливішу рису англійської поезії неодноразово говорить Й. Бродський, великий поет «зі сторони». Якщо перефразувати один із головних естетичних принципів експресіонізму «Не камінь, що падає, а закон тяжіння» [2, с. 334], то для англійського поета пріоритет каменя не викликає сумнівів. У той же час відносини «конкретного» та «духовного» в англійській поезії не маргіналізовані, тому і «закон» падіння – все ж невіддільна частина самого «каменя».

Не так у німецьких експресіоністів⁴. Породивши поняття абсолютної метафори, експресіоністи «не віддзеркалювали реальність в образах, – вони творили другу реальність» [2, с. 335]. Як у Готфріда Бенна, наприклад. Йому простіше змоделювати у «Прекрасній юності» («Schöne Jugend») неможливу реальність з молодими пацюками у тілі молодої дівчини. Співіснування живого та мертвого як одна з важливих тем експресіонізму, здавалося б, природна тема і для воєнної лірики. Проте пацюк-космополіт Розенберга та пацюки-«сестрички» Бенна не просто різні, а, можна сказати, онтологічно протилежні, як запилений мак окопів

³Феноменові експресіонізму присвячено тритомне видання «Експресіонізм», що вийшло друком у львівському видавництві «ВНТЛ-Класика» протягом 2002 – 2005 рр. Статті К. Шахової, С. Фіської, П. Рихла, Т. Гавриліва, Л. Цибенко, С. Маценки та ін. висвітлюють експресіонізм як феномен культури доби модерну в цілому та широко ілюструють його художні особливості на матеріалі творів німецьких експресіоністів (про це докладніше в [1]).

⁴Тут можна було б послатися на особливості національного менталітету англіїців та німців, що найяскравіше проявляється у філософії цих великих народів. Але це тема окремої великої розмови. Вчені називають вортицизм «англосаксонською бічною гілкою експресіонізму», але підкреслюють суттєві відмінності та нетривалість його існування у порівнянні з німецьким експресіонізмом [12, с. 167, 180].

⁵Вірш з того самого циклу «Морг» (1912), що, за словами самого Бенна, був написаний за годину, опублікований за тиждень та забезпечив відомість назавжди.

та лілова айстрочка у грудній клітці-вазі іншого вірша Бенна («Айстрочка»). Вірші Бенна – це інсталяції, де морт/смерть може дати набагато більше варіантів, ніж пленер/життя, тому що їхнім автором/маніпулятором може бути сам поет, який робить це безпомилково-професійно. Несподіваний ракурс – альфа та омега цих маніпуляцій статичними предметами (до речі, пізній збірник вже класика Готфріда Бенна має назву «*Statische Gedichte*», «**Статичні поезії**», 1948) – дозволяє звести все життя до цього застиглого великого плану, «екстазу» (одне з улюблених слів експресіоністів) суб'єктивності. Різкість штучного світла анатомічного театру не потрібна окопному поетові Розенбергу: його цікавлять перетворення людей та речей, тіні та кольори в їхньому русі та розвитку, біль життя та смерті, і, головне, усвідомлення цього як тасмниці, до якої можна тільки наблизитися.

Бібліографічні посилання

1. Гаврилів Т. І. Феномен експресіонізму в німецькомовних літературах / Тимофій Гаврилів // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К., 2005. – №1 (19). – С. 151–153.
2. Павлова Н. С. Немецкая литература / Н. С. Павлова, Л. М. Юрьева // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 323–346.
3. Свердлов М. Ужасы войны «глазами жанра». Об английской военной поэзии XVIII – XX веков / Михаил Свердлов // Вопр. лит-ры. – 2009. – № 6. – С. 349–381.
4. Цибенко Л. Усвідомлення катастрофи у вимірах міту: відгомін експресіонізму в Австрії/ Лариса Цибенко // Експресіонізм: зб. наук. пр. – Львів: Класика, 2004. – С. 138–159.
5. Bergonzi B. Hero's Twilight. A Study of the Literature of the Great War/ Bernard Bergonzi. – NY, 1966.
6. Bergonzi B. Late Victorian to Modernist (1880-1930)/ Bernard Bergonzi // Rogers P. The Oxford Illustrated History of English Literature. – Oxford; NY: Oxford UP, 1990. – P. 379–430.
7. Childs P. The Twentieth Century in Poetry: A Critical Survey/ Peter Childs. – L.: Routledge, 1999. – 234 p.
8. Fussell P. The Great War and Modern Memory/ Paul Fussell. – L.: Oxford UP, 1979. – 363 p.
9. Perkins D. A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode/ David Perkins. – Cambridge; L: The Belknap Press of Harvard UP, 1976. – 624 p.
10. Selected Poetry of the First World War. – L.: Wordsworth Editions Ltd, 1995. – 140 p.
11. Silkin J. Out of Battle: The Poetry of the Great War/ Jon Silkin. – L.: Palgrave Macmillan, 1998. – 374 p.
12. Weisstein U. Expressionism as an International Literary Phenomenon: Twenty-one Essays and a Bibliography/ Ulrich Weisstein. – John Benjamin's Publishing Company, 1973. – 360 p.
13. Wilson J.M. Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet – A New Life /Jean Moorcroft Wilson. – L.: Weidenfeld & Nicolson, 2008. – 512 p.
14. Wilson J.M. Visions from the trenches/ Jean Moorcroft Wilson [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.guardian.co.uk/books/2003/nov/08/featuresreviews.guardianreview1.
15. The Wordsworth Companion to Literature in English. – Cambridge UP, 1992. – 1036 p.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

И. В. Дорогань

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ФРАНСУА КОППЕ О МАРИИ БАШКИРЦЕВОЙ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА С «НАТУРЫ»

Осмыслюється досвід Фр. Коппе щодо створення літературного портрета з «натури» знаної художниці і мемуаристки. Враження від єдиної зустрічі з М. Башкирцевою, що є значною цінністю для історії культури, переломилися в міфологізацію особистості, що і є предметом аналізу.

Ключові слова: міфологізація, живописна образність, андрогінність.

Осмысливается опыт Фр. Коппе по созданию литературного портрета с «натуры» именитой художницы и мемуаристки. Впечатления от единственной встречи с М. Башкирцевой, представляющие значительную ценность для истории культуры, преломились в мифологизацию личности, преломились в мифологизацию личности, что и является предметом анализа.

Ключевые слова: мифологизация, живописная образность, телесный образ, андрогинность.

Fr. Coppe's experience in creating the literary portrait of the famous artist and memories is under study in the thesis. The personality's mythologization, resulted from the only meeting with M. Bashkirtseva who was of great value for the culture history and made significant transformation in his consciousness, is under research here.

Key words: mythologization, painting imaginary, corporal image, androgyny.

Возрастающий в последние десятилетия интерес к личности и творчеству Марии Башкирцевой в отечественной и зарубежной научной среде сопровождался обозначением весьма актуальных проблем текстологического характера, связанных с упорядоченностью текста «Дневника», анализом его дневниковой специфики, осмыслением вопросов поликультурности мемуаристки и художницы, биографической слагаемой творчества и вплотную примыкающей к ней проблемы мифологизации именитой творческой личности. Этот процесс, обозначенный острой дискуссионностью, полемичностью в 80-е гг. прошлого века, был использован французской критикой как своеобразный исследовательский прием для достижения цели – «разнести в пух и прах предание и оживить настоящую Марию – женщину, одураченную рассеянной судьбой, наградившей ее жизнью на столетие раньше срока, узницу не своей эпохи, героиню нашего времени» [7, с. 14]. Такое решение французская исследовательница К. Коснье приняла после того, как познакомилась с полной рукописью «Дневника Марии Башкирцевой», хранящейся в Национальной библиотеке Франции. Тем не менее принималась Коснье за эту работу не без беспокойства, поскольку мучилась сомнениями: «...будет ли правдив этот портрет, за который я взялась... после стольких лживых портретов, сделанных с нее до меня?» [7, с. 15]. И беспокойство это было обоснованным, поскольку проделанный текстуальный анализ изданного и неизданного дневникового текста вылился в книгу «пронзительно-сочувственную и текстуально-дотошную», по меткому замечанию Л. Аннинского [3, с. 89]. Чрезмерная скрупулезность текстологических сравнений, попытки уличить всех, кто издавал Башкирцеву или писал о ней, в преднамеренном искажении судьбы личности и ее творчества обрели у Коснье свойство самоцели, а поэтому новый образ художницы и писательницы как «героини нашего времени» не получил своего воплощения. В своей монографии, в завершающем разделе

ле под названием «Что бы со мной ни случилось, я завещаю свой дневник публике», Коснье обозначила время активного создания легенды (мифа)¹ о Башкирцевой, ее основные этапы, слагаемые, именитых личностей, к тому причастных. В исследовании отмечено: «Едва Мария скончалась, как начала свое существование легенда о ней» [7, с. 262]. Ее истоки виделись Коснье в реакции общественного сознания на смерть Башкирцевой: «На кладбище в Пасси хоронят не женщину, а ребенка. 1 ноября 1884 г. в «Фигаро» оплакивают не художника, а светскую барышню, не дожившую до свадьбы» [7, с. 262]. Коснье сочла за необходимое привести объемную цитату из некролога, помещенного в газете «Фигаро» от 1 ноября 1884 г.² «Объявляем о кончине молодой девушки, снискавшей некоторую известность благодаря своим успехам на художественном поприще, - м-ль Башкирцевой. На последнем Салоне внимание публики привлекло ее полотно “Сходка”» [7, с. 263]. Этим, собственно, и ограничивается рассказ о ее творчестве. В целом текст выдержан в элегической тональности, переходящей в мелодраматическую историю. Именно так и истолковывался едва ли не самый важный шаг в ее жизни: «Она собиралась выйти замуж, но жених исчез. Безутешная, она попыталась сделать себе имя благодаря своему таланту» [7, с. 263]. Именно причудливые несочетания, выразившиеся в определениях *ребенок/женщина, светская барышня/художник*, некоторая загадочность судьбы, образ скорбящей матери, сдержанная оценка творчества и творческих устремлений попадают в поле зрения Коснье. В монографии она отмечает: “Et des ce moment, l’histoire de Marie Bashkirtseff la prendre les cjeuleurs de la legende” [13, p. 313]. «С этой минуты жизненный путь Марии Башкирцевой окрашивается в цвета легенды». Это выражение очень точно передает настроение общества видеть не реалии бытия, подчас очень сложные, но судьбу, особенно творческой личности, мифологизированную, не имеющую временных ограничений. И не отягощенной деталями повседневности. Исследуя то, как личность Марии Башкирцевой обрела легендарные черты, Коснье вынуждена была указать на сложившуюся ситуацию в связи с формирующейся легендой: «Чтобы объяснить все, что произойдет далее, начиная с 1885 года, мы вынуждены выдвигать предположения, почерпнув кое-какие факты в забытых статьях, кое-что додумав, кое о чем узнав из расспросов» (подчеркнуто нами – И.Д.) [7, с. 263], то есть пришла к необходимости создания артефактов, хотя, подчеркнем, преследовалась цель показать истинное лицо Башкирцевой.

На этом фоне особенное значение обретает имя Франсуа Коппе, написавшего «Предисловие к каталогу картин Марии Башкирцевой», которое, как и статью У. Гладстона, стихотворения А. Терье и М. Цветаевой, знали, цитировали, перечитывали. Сочинение Коппе несколько и не соответствует своему назначению, но его жанровая эклектика весьма привлекательна. Это, скорее, литературный портрет, в котором представлен «закатный» облик Марии Башкирцевой на фоне созданных ею живописных полотен, эскизов. Повествование Коппе отмечено беллетристичностью с акцентом на случайность, подарившей встречу с семьей Башкирцевых в Париже, знакомство с самой художницей. Ф. Коппе – поэт, драматург, писатель, представитель парнасской школы – явно не ставил перед собой цель создать литературный портрет – скорее, стремился прорисовать портретность, на смысл которой метко указал С.Аверинцев, связав его со статусом слова в статье, которое, «не переставая быть дискурсивным, одновременно служит чем-то вроде мазка, помогающего вылепить облик» [1, с. 8]. Очевид-

¹ К. Коснье в своих исследованиях оперирует понятиями «миф» и «легенда». Так, статье исследовательница дала название «Мария Башкирцева: миф конца века» // Избранница судьбы Мария Башкирцева / сост. Т. Швец. – М.: Вече, 2008. – С. 98–107; в названной монографии она употребляет термин «легенда».

²Дата указана по французскому изданию монографии, в котором представлена репродукция соответствующей страницы [13, p. 312–313].

но, не было стремления обозначить и философские истоки эстетики Башкирцевой. В рамках предисловия к каталогу картин даже такие обозначения было сделать сложно. Написанное имеет социально-филантропическую направленность, с привлечением романтической изобразительности (на эту особенность творчества Коппе указывала критика). Изобразительный ряд «Предисловия...» балансирует на этой грани социально-реалистического и романтического в полнейшем их соответствии. Истоки его видятся в особенностях романтической эстетики, отмеченных А. Михайловым: «Нередко романтиков привлекало и устраивало как раз нарочитое и недалекое смешивание и спутывание действительности материальной, жизненной, земной, обыденной и действительности духовной, идеальной» [9, с. 262]. Присущее Коппе внимание к повседневности берет свое начало с указания на место проживания Башкирцевых: улица Ампер – словно предсказание того, что вскоре это место, как и многие другие, где была и проживала художница (дома и улицы Парижа, Ниццы, многих европейских городов и стран), обретут статус значимых в духовной жизни европейской (и не только) общности, будут указаны в справочниках, зафиксированы на фото в научных исследованиях³.

Все это можно было бы ограничить рамками фактического материала, представляющего ценность лишь для биографов. Но сама Башкирцева придавала особенный смысл местам своего пребывания/проживания. Ее дневниковые описания европейского мира зачастую уходят от конкретной реальности, обретая фигуральный смысл, и соотносятся с ее метафорой судьбы, ею же прописанной. Как творческая натура, Коппе уловил эту значимость дома на улице Ампера, как и той среды, «где все дышало счастьем» [6, XIII]⁴. Несколькими легкими штрихами Коппе представил «симпатичную среду», «общество» дома Башкирцевых, которое «состояло исключительно из дам и молодых девушек, прекрасно говоривших по-французски с тем особенным акцентом, который придает нашему языку в устах русских какую-то нежность и мягкость» [6, XIII]. Чтобы уйти от поэтики повседневности, обретающей даже малейший оттенок мещанства («Я сел подле самовара с чашкой чая в руках»), Коппе стремительно переводит внимание на портрет «одной из присутствующих девушек», «поразительного сходства», «написанный широкою и свободною кистью истинного мастера» [6, XIII]. Картина, вызвавшая восторг Коппе, известна в истории живописи XIX в. под названием «Портрет Дины», кузины Башкирцевой (картина находится в музее Орсе, в Париже). Восхищение и изумление, с которым Коппе знакомился с картинами, расположенными в гостиной, было обоснованным, как и вывод, что все создано рукой «из ряда выходящего художника» [6, XIII]⁴. Сама конструкция фразы создает эффект открытия нового имени, нового Мастера живописи, материализуя мечты Башкирцевой об известности и славе.

Ощущение эффекта усиливается наличием ярко выраженного изобразительного начала, присущего Коппе, восходящего к сложному синтезу романтического живописания, реалистически-натуралистических тенденций как особенности личностного художественного метода. Расхожим стало опеределение Золя, видевшего в Коппе пионера «натурализма в поэзии», которое многие считают безосновательным. Но весьма важным представляется обоснование особеннос-

³«Предисловие к каталогу картин Марии Башкирцевой», написанное Фр. Коппе, ввиду своей популярности переводилось для дореволюционных русских изданий неоднократно, разными авторами с большей или меньшей долей соотносённости с оригиналом; в переводах очевидны разночтения в портретных характеристиках, анализе картин, деталях быта. Этим и обусловлена необходимость привлечения к анализу двух вариантов перевода к разным изданиям, что дает представление о тонкостях и нюансах восприятия Башкирцевой, формировании ее образа.

⁴*Cosnier Colette. Marie Bashkirtseff. Yn portraitsans retouches. Pierre Horay editeur, 1985. – S. 346.* Французское издание монографии оснащено множеством фото- и фотодокументальных материалов, которые в русском переводе, к сожалению, отсутствуют.

тей художественных течений второй половины XIX в. во французском искусстве, осуществленное известным искусствоведом В. Раздольской, отметившей: «Можно было анализировать современное общество с научной достоверностью и беспристрастной точностью – такова программа натурализма – ведущего течения в литературе того времени. Флобер, Гонкуры, Золя, Мопассан, Алексис и другие следуют этому принципу. Можно было противопоставить отталкивающей прозе буржуазной действительности мир поэтического вымысла, причудливые образы субъективных грез. Эта тенденция ведет от поздних романтиков к парнасцам и символистам. Впрочем, в литературе, как и в изобразительном искусстве, границы различных, часто даже противоположных тенденций оказывались весьма шаткими и допускали их взаимодействие» [10, с. 83].

Небольшое по объему «Предисловие к каталогу картин...», написанное поэтом, писателем, ощутившим и пережившим весь драматизм и напряженность культурно-художественного развития времени, по-своему преломило эстетическое столкновение времени. Это нашло выражение в литературно-живописном портрете Марии Башкирцевой, написанном с «натуры», наверное, единственным в своем роде, что придает ему особую значимость, как и «Предисловию...» в целом. «Я видел ее только раз, видел только в течение одного часа – и никогда не забуду ее. Двадцати трех лет, она казалась несравненно моложе. Почти маленького роста, пропорционально сложенная, с прекрасными чертами круглового лица, со светло-белокурыми волосами, с темными, как будто сжигаемыми мыслью, глазами, горевшими желанием все видеть и все знать, с прекрасным, твердо очерченным, мечтательным ртом, с дрожащими, как у дикого украинского скакуна, ноздрями – Башкирцева с первого взгляда производила так редко испытываемое впечатление: сочетание твердой воли с мягкостью и энергии с обаятельной наружностью. Все в этом милом ребенке обнаруживало выдающийся ум; под женским обаянием чувствовалась железная мощь, чисто мужская – и невольно вспоминалось о подарке Улисса юноше Ахиллесу: меч, спрятанный среди женских уборов» [5, с. 2].

Мало кто оставил без внимания созданный Коппе портрет Башкирцевой, в котором так естественно перемешалась эстетическая формула Золя: «природа, увиденная сквозь призму темперамента художника». Это портрет, сотканный из множества явных и скрытых смыслов, более красноречивых и многомерных, чем переданное содержание недолгой беседы. В нем скрыт «чистый смысл» Башкирцевой как знакового явления культуры Франции, явленного через живописно-литературные страты, предполагающие расшифровку и толкование. Этим вызвана целесообразность обращения к работе А. Лосева «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе», с универсальным смыслом ее методологических посылок: «Такие термины, как «поэзия», «живопись», «образ», мы оставляем в данной статье без окончательного определения и сознательно становимся в этом смысле на путь «некритического мышления» [8, с. 31]. Под этим углом зрения рассматривают «чрезвычайное разнообразие функционирующих в поэзии различных типов живописной образности» [8, с. 31], различая их «в порядке их нарастающей интенсивности и прогрессирующей насыщенности» [8, с. 32]. Весьма важным представляется мнение А. Лосева о том, что «живописная образность может иметь и всякое другое, неживописное, содержание, но только с условием перевода такого содержания на язык поверхностно-плоскостной образности» [8, с. 35]. «Прочтение» портрета, созданного Коппе, через призму лосевской живописной образности дает возможность раскрыть то, что так мастерски сложилось в качестве живописно-литературных страт, прорисованных на условной «поверхностно-плоскостной конструкции». Понятийная выраженность сюжета Коппе усматривается в его намерении создать трехмерно телесный образ. По Лосеву, такой прием характерен больше для скульптуры. И хотя между живописным

портретом Коппе и теоретизированиями Лосева временное расстояние, – но не противостояние. Если Коппе фиксировал литературно-искусствоведческую генетичность создаваемого образа творческой личности, то Лосев акцентировал проблему взаимодействия искусств, или «встречающихся искусств», как об этом говорил М. Алексеев [2, с. 421–422], витавшую в культурной сфере в ранние эпохи. «Разрисовка плоскости у Коппе представляет собой создание трехмерной телесности – «очаровательной девушки», «бедного дитя» с признаками приближающейся смерти, и скрытой «железной, чисто мужской силы» с мощными образно-литературными акцентами на андрогинной сущности образа. В зрительно-плоскостную живописную образность переводится духовная жизнь с ее мелочами и с ее возвышенными моментами – словом, вся внутренняя и недоступная непосредственному чувственному восприятию жизнь [8, с. 35], раскрывающаяся у Коппе в телесных акцентах: «золотистые волосы, темные глаза, светящиеся мыслью, горящие желанием все видеть и все знать, губы, выражающие одновременно твердость, доброту и мечтательность, вздрагивающие ноздри дикой лошади» [6, XIV].

В данном случае мы сочли необходимым сослаться на еще один перевод «Предисловия...», который нам представляется более профессиональным, более выразительным в передаче телесной специфики мысли Коппе. Это тройной сигнал, воплощенный в образах дитяти, девушки и символической «железной» «мужской силы» как жизненной, душевной, силы духа, то есть то, что с времен Аристотеля выходит за пределы физической сферы. И тогда акценты смещаются к редко употребляемому теперь выражению «живая сила», или «действующая сила – сила в состоянии действия, то есть на физическом языке – работа» [11, с. 403], в том числе и творческая. Следовательно, этот третий образ в плоскостной живописности самого творчества, который закрепляется в сознании через классический мифологический образ.

Но почему Коппе обратился именно к образу Ахилла? Ответ на этот вопрос как в «прорисованном» Коппе образе Башкирцевой, сочетающем женственность и силу мужского начала, так и в содержании мифологической истории Ахилла. Сравнение Башкирцевой с Ахиллом, которое представлено в своей естественности, как внезапное озарение, и поэтому также естественно и вписывается в живописную образность Коппе. Мифологическая образность явлена как особенность художественного сознания Коппе. Из мифа об Ахилле им выбрана наиболее яркая и живописная страница – момент распознавания мужской силы воина, до поры до времени скрытой за женскими одеждами. Трактую миф, Коппе говорит, что меч был подарком Одиссея, но, по мифу, это был *выбор* Ахилла: во дворце царя Ликомеда, где Ахилл жил одетый в женские одежды, Одиссей и его спутники, прибывшие туда под видом купцов, разложили женские украшения вперемешку с оружием (мечом, щитом). Одиссей велел сыграть сигнал тревоги. Испуганные девушки разбежались, но Ахилл схватил меч. Так он стал участником похода на Трои. Коппе, вероятно, обратился не непосредственно к тексту мифа, а к его художественному истолкованию в «Иллиаде», что было ему как поэту и писателю ближе. Коппе необходимо было ввести в образную живописность мифологически-эпосный акцент, чтобы придать особенную реальность бытию творческой личности. Напомним вывод А. Лосева о соотносительности в мифе естественного и сверхъестественного: «мифология всегда трактует о чем-то сверхъестественном. Но когда говорят просто о сверхъестественности мифа, здесь имеется в виду только бытовое и обыденное представление о естественном и сверхъестественном. Необходимо, однако, даже в условиях кратчайшего изложения теории мифа дать логически-смысловое определение естественности. Оно заключается в том, что все феноменально и условно трактованное в аллегории, метафоре и символе *«становится в мифе действительностью в буквальном смысле слова, т.е. действительными событиями и во всей своей реальности су-*

ществовыми субстанциями» [8, с. 58]. Коппе воспользовался этой особенностью мифа (известной в творческом мире, но фундаментально обоснованной только А. Лосевым), чтобы создать эстетически привлекательную реальность и доставляющий эстетическое удовольствие своим присутствием в мире образ юной художницы. И вместе с тем это и мастерски выполненная мифологизация лика Башкирцевой, которая живописно насыщается в тексте Коппе.

Мифологизацию образа Башкирцевой обогащают ассоциации с эпическимифологической историей Ахилла: вскормленный внутренностями диких зверей, обученный игре на сладкозвучной кифаре и пению, облаченный в женские одежды, жил среди дочерей Ликомеда в его дворце. Но в живописном образе Башкирцевой, созданном Коппе, доминирует соотносительность с эпическими характеристиками Ахилла: то, что он «является храбрейшим и сильнейшим из героев исключительно в силу своих личных качеств» [12, с. 79], а также то, что он знает, что ему суждена короткая жизнь, а поэтому стремится прожить ее так, чтобы слава о его доблести жила в веках. Эти характеристики Ахиллеса рассыпаны значительными деталями в образе-портрете Башкирцевой: в сравнении ее с диким скакуном (в одном варианте «с дрожащими, как у дикаго *украинского* скакуна, ноздрями» [5, с. 2], что предполагает необходимость сверки с оригиналом статьи), подчеркивающим естественность ее творческой генеалогии; «она уже намечена смертью» – то, что уловил взгляд поэта, зафиксировалось в его художественном сознании и откликнулось в реакции на художественные полотна Башкирцевой: «уголок тоскливого пейзажа замечательно передает уныние...» [6, XIV], «октябрьский туман на берегу реки, полуобнаженные деревья, большие желтые листья, усыпающие землю» [6, XV]. Заметим, туман Коппе обозначает как «октябрьский», соотнося с месяцем смерти Башкирцевой и тем самым создавая неразрывную связь всего со всем. При этом он вписывает созданное Башкирцевой с достижением мировой живописи: «В один час я пересмотрел здесь двадцать начатых холстов, сто проектов, рисунки, этюды, эскиз статуи, портреты, вызывавшие на уста имя Франса Хальса, сцены подмеченные среди улиц, полные жизни» [6, XV]. Сравнение с Хальсом (1582/1583 – 1666) – выдающимся портретистом Золотого века голландского искусства – не случайно. Как известно, Хальс создал портреты представителей простого народа, искрящиеся жизненной энергией («Шут с лютней», «Веселый собутыльник», «Цыганка», «Мальчик-рыбак»). Тем самым живописная изобразительность Коппе обретала и новые смыслы, и новые качества, поскольку придавалась особая выразительность облику Башкирцевой. По сути, речь идет о новой телесности, «становящемся теле», которое еще трудно поддается описанию. Оно собирается по крупицам и деталям в целостность под знаком чувствительности, отмеченной и У. Гладстоном, и А. Терье, и Фр. Коппе. Европейский мир еще пребывал в плену открытий Ницше, представившего концепцию «дионисийского тела» как экстатического. Коппе сделал попытку представить «тело чувственное», имеющее в отличие от дионисийского образное воплощение в лице Марии Башкирцевой. Этот образ имеет не только собственно телесное волощение («небольшого роста, при изящном сложении, лицо круглое безупречной правильности, золотистые волосы, темные глаза, светящиеся мыслью, горящие желанием все видеть и все знать, губы, выражающие одновременно твердость, доброту и мечтательность...») [6, XIV], но и легко обозначенные культурные страты разных эпох в причудливом переплетении русско-французско-украинского. К тому же это тело андрогинное, отношение к которому всегда было проблемным в плане адаптации. Тем не менее Коппе делает этот шаг, но акцентирует андрогинность лишь с одним аспектом – сугубо творческим, обретающим мифологическое имя – меч Ахилла, «скрытый между женскими уборами», то есть делает ее (андрогинность) словесно, литературно объяснимой, а поэтому сверхреальной.

Мифологизированный образ творческой личности предполагал необходимость раскрыть среду ее обитания, которая оказалась неожиданной даже для

Коппе, поскольку резко отличалась от тривиальных запросов. Поэтому мастерская художницы подчеркнуто абстрагирована от той части дома, в которой жила семья. Характерное для Коппе бытописание вытесняется образом творческого Дома: «вот где вполне сказывалась эта странная девушка» [5, с. 2]. Коппе дает подробное описание увиденного: «обширное “hall”» разделялось на две части: на мастерскую, в собственном смысле этого слова, куда огромное окно проливалось потоки света, на более темную часть, загроможденную бумагами и книгами. Там она работала, здесь читала» [5, с. 2]. Для того чтобы продемонстрировать, что это обиталище Мастера, Коппе обращает свой взор на картину «Митинг» – «так сильно привлекшую всеобщее внимание в последнем Салоне» [5, с. 2], получившую одобрение, «почетный отзыв» зрителей, но не жюри. «Она страдала от этой несправедливости и, благородное дитя, хотела отомстить за себя, удвоивши свои усилия» [5, с. 3]. То, что Коппе увидел в мастерской, соотносилось в его сознании с высоким искусством, с творчеством Франса Хальса, в контексте которого «все сильнее проявлялось понимание искусства, в высшей степени оригинальное и искреннее, талант, в высшей степени личный, своеобразный» [5, с. 3]. В мастерской Башкирцевой Коппе увидел внутренний мир личности, духовную обитель. Его привлекал «темный угол мастерской», «многочисленные тома книг». Политкультурность Башкирцевой открылась Коппе во всей полноте: «Это были лучшие произведения человеческого гения. Они все были собраны тут на их родном языке – французские, итальянские, английские, а также латинские и даже греческие, и это вовсе не были «библиотечные книги», книги для мебели, но настоящие, употребляемые книги, читанные и перечитанные» [5, с. 3]. Особенное внимание Коппе привлек том Платона, «раскрытый на одной из самых чудных страниц». О какой странице шла речь, Коппе не указывает. Возможно, это были размышления о человеческом совершенстве, возможно, о том, что искусство есть подражание вещам, а вещи – подражание идеям, а поэтому искусство – «подражание подражанию», или о вневременном совершенстве эстетических размышлений. К этим проблемам Башкирцева обращалась в своем дневнике, как и к Платону, вступая в диалог с античностью в поисках духовной опоры.

Образ Дома – мастерской Башкирцевой у Коппе явлены в двух вариантах: как осеннее полотно, состоящее из нескольких картин; еще яркое, хотя и угасающее, пространство, заполненное книгами, словно ворвавшимся миром. Иной образ мастерской создан уже после смерти художницы – весьма лаконичный, ограниченный в объеме, содержании, отсутствии энергии, от него исходившей: «Я вновь посетил застигнутый печалью дом. Убитая горем мать вторично показывала мне на тех же самых местах картины и книги» [5, с. 4]. Невольно напрашивается сравнение «из будущего», когда Пикассо создает два образа мастерской Матисса – в ярких цветах и черно-белых, в которых ощущается мотив значительной для общества утраты. Коппе столкнул эти два образа, развивая их элегическое содержание. Он раздвигает пространство Дома, создавая образ «девственной комнаты», но не обрывая связь с обозначенной им андрогинностью, дополненной новыми деталями – «маленькой железной кроватью, кроватью солдата, на которой уснула навсегда эта героическая девушка» [5, с. 4]. Смысл героического видится в том невероятно трудном внутреннем пути поисков, духовного роста. «Маленькая железная кровать» намеренно лишена, очищена от приземляющей конкретики, так свойственной Коппе. Фраза «кровать солдата» возвращает к образу Ахилла, к его ранней смерти, к деяниям, оставшимся в веках.

На этой высокой ноте Коппе завершает свой рассказ о встрече с именитой творческой личностью, не только мифологизируя, но и героизируя ее. А словесный портрет «с натуры», представляющий неопенимое значение для современности, усилен весьма тонким и чувствительным смыслом портретности, бытующим в культурной среде со времен Гоголя его высказыванием о Жуков-

ском – «атмосферическом присутствии личности и судьбы» теперь уже Марии Башкирцевой, которое вошло в сознание почитателей художницы и мемуаристки на волне повествования – *impression* Франсуа Коппе.

Библиографические ссылки

1. *Аверинцев С. С.* Немного личного / С. С. Аверинцев // Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 7–18.
2. *Алексеев М. П.* Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования / М. П. Алексеев. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960. – 499 с.
3. *Аннинский Л.* Горючие ступени. Феномен Марии Башкирцевой / Л. Аннинский // Избранница судьбы. Мария Башкирцева / сост. Т. Шве́ц. – М.: Вече, 2008. – С. 84–97.
4. *Башкирцева М.* Дневник / М. Башкирцева. – М.: Захаров, 2000. – 446 с.
5. Коппэ Франсуа о Марии Башкирцевой // Изъ дневника Маріи Башкирцевой (*Journal de Marie Bashhirtseff*). Съ приложением ст. Фр.Коппэ и отзывов французской печати. С фр. перевелъ К. Павлинский. – С.-Петербургъ: Типография М. М. Стасюлевича, 1889. – С. 1–4.
6. *Коппе Ф.* Картины Марии Башкирцевой / Ф. Коппе // Башкирцева М. Дневник. – 3-е изд., доп. – М.: Захаров, 2003. – 688 с. Печатается полностью соединенный текст двух книг: Дневник Марии Башкирцевой. – СПб: Издание редакции «Северного вестника», 1983; *Башкирцева Мария.* Неизданный дневник. Переписка с Ги де Мопассаном / Мария Башкирцева. – Ялта: Книгоиздательство «Джалима», 1904.
7. *Коснье К.* Мария Башкирцева: Портрет без ретуши / К Коснье; пер.с фр. Т. Чугуновой. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб. – 288 с.
8. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев // Литература и живопись / отв.ред. А. Н. Иезуитов. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 31–65.
9. *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля / А. В. Михайлов // Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 655–682.
10. *Раздольская В.* Искусство Франции второй половины XIX века / В. Раздольская. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 31–65.
11. *Сила* // Философский словарь: основан Г. Шмидтом / под ред. Г. Шишкоффа; пер. с нем. – М.: Республика, 2003. – 575 с.
12. *Ярхо В. Н.* Ахилл / В. Н. Ярхо // Мифологический словарь / гл.ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 672 с.
13. *Cosnier C.* Marie Baskirtseff. Un portrait sans retouches. – Pierre Horray Editeur, 1985. – 346 p. (exemplaire 078).

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111 МАККЕНЗИ

Л. В. Сапегина

Донецкий национальный университет

ПОЭТИКА ИГРЫ В РОМАНЕ КОМПТОНА МАККЕНЗИ «БЕГСТВО ВЛЮБЛЁННЫХ»

Розглянуто засоби художньої реалізації ігрового начала як основи наративної стратегії у сюжеті та композиції, структурі образів, концепції роману.

Ключові слова: «Театр молодості», гра, стилізація, театралізація, образ життя-театру.

Рассмотрены способы художественной реализации игрового начала как основы повествовательной стратегии в сюжете и композиции, структуре образов, концепции романа.

Ключевые слова: «Театр молодости», игра, стилизация, театрализация, образ жизни-театра.

The ways of the play realization in the narrative strategy, the plot and composition, the images structure and the novel's conception are considered.

Key words: «The Theatre of Youth», play, pastiche, theatricalization, the theatre of life.

Комптон Маккензи (Edward Montague Compton Mackenzie, 1883–1972) принадлежит к тому поколению английских писателей, которые, войдя в литературу на заре XX столетия, создают произведения, ставшие, по словам британского исследователя Джонсона, «*the literary expression of social revolt and moral scepticism*» [3, p. 5–6]. Английский писатель и критик Фрэнк Суиннертон включал Маккензи в «большую шестерку» («The Big Six» [6, p. 312]) перспективных молодых авторов наряду с Д. Г. Лоуренсом, Э. М. Форстером, Х. Уолполом, Д. Кэннаном и Д. Бересфордом, в которых видел преемников Уэллса, Беннета и Голсуорси. Проблемы «переходного» сознания нашли воплощение в раннем творчестве К. Маккензи 1910-х гг., включающем романы «Бегство влюбленных» (1911), «Карнавал» (1912), «Зловещая улица» (1913, 1914), «Гай и Полина» (1915), «Приключения Сильвии Скарлет» (1917, 1918), «Девушка из Вэнити» (1920). В 1914 г., во время работы над романом «Зловещая улица», у Маккензи возник замысел создания цикла «Театр молодости» («The Theatre of Youth»). По словам писателя, он должен был представлять «a complete survey of contemporary society in which the personages of a large and complicated series of books were to be shown in youth» [4, p. 186]. Реализации этого плана помешала Первая мировая, однако при внимательном рассмотрении оказывается, что вышеперечисленные романы уже были объединены рядом факторов, например приёмом «переходных» персонажей, который автор вводит начиная с романа «Карнавал». «Бегство влюблённых» выпадает из сюжетных связей, поскольку его действие отнесено к XVIII веку. Однако именно здесь «получат прописку» два важнейших лейтмотива всего раннего творчества Маккензи, указанные в названии цикла: культ молодости и игратеатрализация. Общность тематики и проблематики придаёт целостность всему раннему творчеству писателя, и, с нашей точки зрения, романы 1910-х гг. имеют основание рассматриваться как цикл.

События «Бегства влюблённых» («The Passionate Elopement») разворачиваются на водном курорте Кёртен Веллс (Curtain Wells), прототипом которого послужил знаменитый Бат. Свою игру автор начинает с заглавия произведения, отличающегося от тех моделей, что использовались в просветительском романе (зачастую дескриптивного характера (см. полное заглавие «Робинзона Крузо»), обычно с указанием имени героя, его социального статуса («История Тома Джонса, найдёныша»), часто моральной или философской проблематики: «Памела, или Вознаграждённая добродетель» и др.). В заглавие романа Маккензи выносит кульминационный момент действия, которое в то же время приобретает символическое значение бегства от действительности. Для читателя начала XX в. фраза «Passionate Elopement» должна была звучать претенциозно: *elopement* само по себе означает бегство с возлюбленным, эпитет *passionate* – пылкий, страстный – придаёт словосочетанию избыточно экспрессивное значение. Название, несомненно эмотивное, наверняка привлекало массового читателя. Подготовленному же читателю своей стилистикой, сближением с идеалом эскапизма должно было напомнить о романтически-декадантском отрицании пошлости, утилитаризма, приземлённости современной действительности. Название места действия, «Curtain Wells», являющееся вымышленным топонимом, содержит рецептивный код произведения: если *wells* – традиционное обозначение источников минеральных вод, то *curtain* – это занавес. Таким образом, установка на театрализацию заявлена уже здесь. Кто является режиссером, зрителями, как распределены роли, становится известно в самом начале. В качестве организатора действия и субъекта повествования в «Бегстве влюблённых» выступает всеведущий автор. С первых

страниц он напрямую обращается к читателю, предлагает познакомиться с действующими лицами, проводит по местам обитания персонажей, подглядывая за их утренним туалетом: “Here, then, is an excellent opportunity to catch a few of our fine characters unaware. Follow the guidance of my Muses and you will see hero and heroine, comedian, villain, and chorus stripped of all outward aids to beauty” [5, p. 2].

Используя местоимения *we, us, ours*, повествователь включает читателя в свой фокус зрения, который плавно, словно объектив кинокамеры, перемещается от объекта к объекту, исследуя окружающий мир. Таким образом читатель становится, по сути, зрителем, тем более что в применяемой технике (плывущий фокус, ориентация на визуализацию и сиюминутность изображаемого) угадывается знакомство с кинематографом, активно развивавшимся в начале XX в.

Итак, с самого начала романа заявляет о себе одна из главных составляющих игрового контекста произведения – авторская игра с предшествующей литературной традицией, художественными языками и стилями как основа повествовательной стратегии. Речь идёт прежде всего о литературе XVIII в., поскольку большая часть текста «Бегства влюблённых» представляет собой стилизацию английского просветительского романа, и в первую очередь «комических эпопей» Филдинга. В иронично-доброжелательном духе Филдинга выдержана общая интонация повествования, не лишенная сатирических модуляций. Пародийных интенций в отношении своих великих предшественников Маккензи не демонстрирует. Осмеянию подвергается непреходящий идеал английского обывателя; по Маккензи, это “monastic ideal of regularity” [5, p. 1], который в романе воплощён в строгом как часы ритуале повседневной жизни «водяного общества» Кёртен Веллса. На самом деле жизнь эта пуста и бесцельна, и регулярность процедур, постоянство обычаев и традиций придаёт ей осмысленность и наполняет содержанием.

Обращение к музам, множественные мифологические аллюзии, торжественный стиль в описании незначительных вещей, событий и людей зачастую создаёт, как и у Филдинга, героико-комический эффект, например при описании «Великого дома Великого маленького человека» Бо Риппла (**Beau Ripple**), председателя местного общества, которого в первой сцене «мы» застаём под кроватью в не соответствующей его «величию» позе (*we drop our eyes, do we behold two pink feet and the Circumference of the least austere portion of his anatomy*) [5, p. 3]. При этом повествователь сообщает, что Бо будет «председательствовать» в его истории [5, p. 4], но, судя по комическому снижению образа, в амплуа комика.

Так же как у Филдинга в «Томе Джонсе», повествователь в романе Маккензи знает всё о чувствах и помыслах своих героев. Следующая сцена, разворачивающаяся в меблированных комнатах миссис Чоук, знакомит читателя с мистером Фрэнсисом Верноном (**Francis Vernon**). Рассматривая прелестную мисс Филлиду Кортин (**Phyllida Courteen**) **на балконе дома напротив, Вернон подсчитывает, сколько он получит, если женится на ней.** С образом Вернона в роман входит тема денег и долгов, и становится понятно, что роль злодея в этом «спектакле» отведена ему.

Третья сцена разворачивается на улице и представляет Филлиду Кортин (*‘all swansdown and rosy cheeks’* [5, p. 4]), решившую подшутить над подругой, послав ей фальшивую валентинку, и молодого джентльмена Чарльза Лавли (**Lovely**), проходившего мимо. Филлида случайно роняет валентинку ему в манжету, и это обстоятельство служит причиной знакомства молодых людей. В результате Лавли выступает посыльным и становится соучастником любовного розыгрыша, что считалось плохой приметой в Валентинов день. С образами Филлиды и Чарльза в повествование входит тема весны, любви и поэзии, что становится маркировкой их амплуа – героя и героини.

Подобное «распределение ролей» определяет следующий игровой уровень – это игра персонажей, которые исполняют ту или иную роль в задуман-

ном автором представлении. Для большинства действующих лиц это игра в рамках определённого амплуа, маски или литературного канона. Показательно, что к персонажам романа применяются такие определения, как *puppets* [5, с. 154], *marionettes* [5, р. 157], *dolls* [5, р. 160]. Так же как и у Теккерея в «Ярмарке тщеславия», кукла у Маккензи – символ зависимости человека от морали и нравов, общественного мнения и представлений, ожиданий окружающих, ложных идолов и иллюзий, а порой и просто от прихотей судьбы.

Однако некоторые действующие лица «Бегства» способны вести в романе свою игру. Например, претензии на гегемонию свойственны Бо Рипплу, организующему всю социальную жизнь Кёртен Веллса, привыкшему контролировать каждый шаг своих «подданных». Среди «играющих» персонажей – Вернон, который выдаёт себя за другого, подрывает репутацию Лавли, организует похищение Филлиды, а также служанка Филлиды Бетти, устраивающая счастье своей госпожи. Их интриги также по-своему развивают игровой контекст произведения.

На проблемно-тематическом уровне игра направлена на создание образа мира-театра, что отсылает и к шекспировской традиции, и к декадентскому возвышению искусства над жизнью. Здесь игра реализуется посредством таких образов, как маскарад и карточная игра. Маскарад, традиционно являющийся метафорой человеческого лицедейства (см. «Историю Тома Джонса» Филдинга), имеет аналогичную функцию в «Бегстве влюбленных». Главы 16-я и 17-я, посвященные Китайскому маскараду, – самые театральные с точки зрения организации действия и используемых языковых средств. Мизансцены и декорации, костюмы и маски, постановочная чайная церемония и танцы, особенно большой китайский менуэт, создают эффект «спектакля в спектакле». Здесь участники менуэта – *blue and golden dolls* – кажутся Филлиде неживыми: «*Purged of all feelings save for correct gesture, the vizards seemed no more alive than their mirrored counterparts that moved with equal grace upside down in the polished floor of the parquet*» [5, р. 160]. У героини возникает ощущение, что она в театре теней, где недавно смотрела спектакль с участием Коломбины, Пьеро, Пульчинелло и Арлекина. Там Арлекин убивал Пьеро и надевал его маску, а Коломбина в финале проливала слёзы [5, р. 161]. Этот сюжет, разыгранный масками комедии дель арте, станет зловещей проекцией дальнейших событий романа, где Вернону придётся исполнить роль Пьеро, Лавли – надеть маску Арлекина и стать убийцей, Рипплу – выступить в маске Пульчинелло, а самой Филлиде – стать безутешной Коломбиной.

Большое внимание писатель уделяет созданию в романе убедительного антуража, декораций действия. Уже критика 10–20-х гг. обратила внимание на доподлинность атмосферы «галантного» века в «Бегстве». Маккензи точен в описании бытовых деталей, мод, гигиенических представлений того времени. Персонажи «Бегства» пользуются мушками, носят парики, нюхают табак и т.д. Автор живо воплощает характерные манеры эпохи, вкусы, пристрастия, развлечения, хорошо известные читателю по романам Филдинга, Смоллета, Стерна: утренний прием вод и кофейные вечера, ассамблеи и маскарады, петушинные бои, карточные игры. При этом на достаточно убедительном пространственно-временном фоне размещены откровенно-условные персонажи. «*The characters are as gracefully artificial as if they had walked out of an eighteenth century pastoral*» [1, р. 184–185], – пишет английский критик Эдкок. Лишь в 70-е гг. о преднамеренности такой концепции напишет американский исследователь Д. Дули. Он подчеркнет, что, используя шаблонные образы и давая им имена, акцентирующие их нереалистичность, Маккензи вряд ли мог ожидать, что его героев воспримут как-то иначе. По его мнению, основной интерес действующих лиц романа состоит в тех ассоциациях, которые их сопровождают [2, р. 30–31].

Например, образ главной героини «Бегства влюблённых» «нагружен» вполне определённым комплексом литературных ассоциаций. Имя Филлиды восходит к древнегреческому мифу, с ним связана история самоубийства фракийской царевны из-за любви к афинскому царевичу Демофону. Послание Филлиды к Демофону представлено в «Героинях» Овидия. С появлением в «Буколиках» Вергилия пастушки Филлиды имя станет традиционным для пасторальных жанров. К примеру, одна из пастушек «Астреи» Оноре д'Юрфе тоже зовётся Филлидой. В сюжете «Бегства» с Филлидой Кортин связана сентиментально-мелодраматическая линия: она «сирота» при живой матери, занятой своими поклонниками и проблемами. Она – центральная фигура любовного треугольника и последовавшей любовной трагедии.

В качестве главного злодея Френсис Вернон является ведущим интриганом в романе: он разоряет Чарльза Лавли и порочит его имя, он похищает Филлиду и намеревается её обесчестить, как некогда Ловлас Клариссу Гарлоу, однако во время погони, незадолго до своей гибели на дуэли, неожиданно перерождается. Он вдруг понимает, что действительно влюблён и отказывается от подлых замыслов. Помимо Ловласа, Вернон несомненно должен был напомнить читателю и о сквайре Б., преследователе Памелы, и о сквайре Торнхилле, герое романа Голдсмита «Векфильдский священник». А поскольку его имя и фамилия имеют явно французское происхождение, образ должен был ассоциироваться и с героями французских романов: например, с виконтом де Вальмоном из «Опасных связей», а возможно и с героями галантного французского века (Казанова, де Сад).

Чарльз Лавли, претендент на роль героя, – самый неоднозначный образ романа. В нём есть нечто родственное Тому Джонсу: он сирота, он беден, хотя и благородного рода. Он часто попадает впросак, даже когда совершает добрые поступки, становится жертвой клеветы и заговора. Однако образ Чарльза связан и с иными традициями. Он – поэт, а не просто молодой человек с благородным сердцем и чистой душой, как Том Джонс или Чарльз Серфес. Художник, не понятый толпой (а это ситуация Чарльза), – это уже «кровная» романтическая тема. Романтическую природу имеет и меланхолия Лавли, его неудовлетворённость реальностью.

Множественные ассоциации должен был вызывать и образ Бо Риппла. Похожие персонажи есть в романах Филдинга (Бо Нэш) и Смоллета, но там церемониймейстеры – фигуры эпизодические. В романе же Маккензи Риппл – одна из центральных фигур. Он перенимает на себя функции «добрых дядюшек», пекущихся о воспитанниках (см. Олверти у Филдинга, Брамбл у Смоллета, Питер Тизл у Шеридана). По сути, Риппл вообще единственный человек, кто проявляет искреннюю заботу о Чарльзе и Филлиде. Сам образ Бо зачастую подаётся в бурлескном ключе. Подобный эффект возникает, например, при сопоставлении кёртенского общества с монархией, а Бо – с Людовиком XIV. В истории этого персонажа есть горькая ирония: по сути, Риппл – это постаревший Лавли. Симптоматичен ряд совпадений в биографиях героев: в молодости Риппл тоже был поэтом, чьи «Эпиграммы» вызвали в своё время целую бурю в обществе. Он пережил драматическую историю любви, после чего покинул родные места и поселился в Кёртен Веллсе. Он сменил свою настоящую фамилию – Белладэйн – на Риппл («высокий» латинский корень *bella* составляет контраст с заурядным англосаксонским *ripple*).

Карнавально-игровая эстетика заложена и в композиции сюжета «Бегства влюблённых». Действие романа начинается февральским утром 14 февраля, в День влюблённых, и завершается 1 апреля – в британской традиции День дураков (All Fools' Day). По принципу перевёртыша любовный розыгрыш в Валентинов день обернётся трагедией в День смеха. На протяжении этого небольшого срока

разворачивается довольно традиционная интрига: борьба антагонистов Лавли и Вернона за сердце Филлиды, которая отдаст предпочтение Вернону; противостояние Лавли «водяному» обществу, которое он высмеивает в сатирической поэме «Кёртен Поллс»; побег Филлиды с Верноном, погоня, дуэль Лавли и Вернона, гибель последнего.

Показательно, что глава, содержащая развязку, называется «April Fools»: финал романа представлен как всеобщее «одурачивание». Благородный порыв Лавли в духе героев просветительского романа (спасти прекрасную Филлиду, наказать негодяя Вернона) оборачивается «утраченными иллюзиями» и разрушенными надеждами. Всё в финале «Бегства влюблённых» оказывается не на «своём» месте: меняются ролями герой (Лавли) и злодей (Вернон), героиня (Филлида) не полюбит «правильного» героя (Лавли). Обмануты и ожидания читателя, привыкшего к счастливым концовкам английских романов и драм XVIII в. (см. «Том Джонс» Филдинга, «Путешествие Хамфри Клинкера» Смоллета, «Памела» Ричардсона, «Вексфильдский священник» Голдсмита, «Школа злословия» Шеридана). Финал романа подводит к мысли, что главное зло – это вмешательство в судьбу другого человека, посягательство на свободу личности. Знаменательно, что после случившейся трагедии Бо Риппл, обращаясь к своим подданным, призывает их никогда не вмешиваться в дела других (глава XXXVII).

По принципу зеркального отражения связана с основным действием свёрнутая сюжетная линия, посвящённая событиям двадцатилетней давности. Сэр Джордж Репингтон, встретив на постоялом дворе испуганную Филлиду и догадавшись, что она – беглянка, рассказывает ей поучительную историю своей сестры, которая также некогда сбежала со своим возлюбленным. Тот убил на дуэли её жениха, но сделать её счастливой не смог. Имя её возлюбленного, как вскоре станет известно, – Валентин Лавли, то есть Репингтон излагает историю женитьбы родителей Чарльза. Любовный треугольник Лавли, Филлиды и Вернона практически повторяет эту драматическую историю, вплоть до времени действия, апреля, и портретного сходства Филлиды с мисс Репингтон. Приём сюжетного повтора переводит частное на уровень повторяемого, вечного и подводит к заключению, что любовь в этом мире неизбежно обречена на гибель, поэтому любить могут только те, кто об этом еще не знает, – молодые.

Таким образом, игра в «Бегстве влюблённых» реализуется на нескольких художественных уровнях: на уровне автора как повествовательная стратегия, выстраивающая диалог с целой культурной эпохой, Просвещением. Поставив перед героями из XVIII века «вечные» проблемы – взаимопонимания, свободы личности, соотношения реальности и воображения, добра и зла, – автор решает их в духе современности. Возникающая «нестыковка» между прошлым и настоящим порождает иронический эффект: вопросы, которые с точки зрения Просвещения казались решаемыми, в XX веке предстают принципиально неразрешимыми.

На уровне персонажей автор обыгрывает традиционные амплуа и литературные типажи. На сюжетно-композиционном уровне используются карнавално-игровые приёмы: логика перевёртыша и неожиданности, распространённые сюжетные ходы (похищение, погоня, дуэль). На проблемно-тематическом уровне игра реализуется как лейтмотив, символизирующий несвободу человека. Становясь элементом жанра, игровое начало наделяет «Бегство влюблённых» признаками пастыша. На концептуальном уровне возникает дуалистический образ жизни-театра, высокую сторону которого воплощает «театр молодости», где выстраивается неразрывная триада понятий: молодость – творчество – любовь, его низовым воплощением является лицедейство повседневной жизни, отражающее дегуманизацию мира, его механистичность и стилизованность.

Библиографические ссылки

1. *Adcock A. St. J. Gods of Modern Grub Street* / A. St. John Adcock. – L.: Sampson Low & Co., 1923. – 927 p.
2. *Dooley D. J. Compton Mackenzie* / D. J. Dooley. – NY: Twayne Publishers, Inc., 1974. – 171 p.
3. *Johnson R.B. Some Contemporary Novelists (Men)* / R. Brimley Johnson. – Treeport; NY: Books for Libraries Press, 1970. – 221 p.
4. *Mackenzie C. Literature In My Time* / Compton Mackenzie. – L.: Rich and Cowan, 1933. – 254 p.
5. *Mackenzie C. The Passionate Elopement* / C. Mackenzie. – L.: Martin Secker, 1911. – 343 p.
6. *Swinerton F. The Georgian Literary Scene. A Panorama* / Frank Swinerton. – L.; Toronto : William Heinemann Ltd., 1935. – 548 p.

Надійшла до редколегії 01.03.2013 р.

УДК 821.133.1 МАРТЕН ДЮ ГАР РОД. 09

В. Б. Боренко

ПВНЗ Буковинський університет

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ «СІМЕЙНОЇ ХРОНІКИ» В РОМАНІ РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА «РОДИНА ТІБО»

Досліджено жанрові новації Р. Мартен дю Гара в царині жанру «сімейна хроніка». Основну увагу приділено з'ясуванню особливостей «Родина Тібо» як «сімейного» різновиду «роману-ріки» («roman-fleuve»).

Ключові слова: «сімейна хроніка», сімейний роман, цикл романів, роман-ріка, «roman-fleuve».

Исследованы жанровые инновации Р. Мартен дю Гара в области жанра «семейная хроника». Основное внимание уделено выяснению особенностей «Семья Тибо» как «семейной» разновидности «романа-реки» («roman-fleuve»).

Ключевые слова: «семейная хроника», семейный роман, цикл романов, роман-река, «roman-fleuve».

In this paper R. Martin du Gar genre innovations in the realm of the genre «Family Chronicles» has been examined. Special attention is paid to clarifying the features of «Family Thibault» as «family» kind of «novel-river» («roman-fleuve»).

Key words: «Family Chronicle», family novel, a series of novels, novel-river, «roman-fleuve».

Кардинальні зміни онтології буття, якими означене ХХ ст., спричинили низку істотних новацій у царині художньої форми. Проявами цих новацій стало не лише виникнення цілком нових жанрів, а й оновлення вже існуючих. Одним із таких традиційних жанрів класичної літератури, що зазнав модернізації у процесі історико-культурного розвитку людства, став на помезжів'ї ХІХ і ХХ ст. жанр «сімейна хроніка», притаманний провідним європейським літературам, у тому числі й літературі Франції. У межах цієї розвідки у фокусі нашого дослідницького інтересу є один із найбільш характерних зразків цього жанру – роман-епопея Роже Мартен дю Гара «Родина Тібо» (1922–1940).

Актуальність теми пропонованої розвідки визначається недостатньою розробленістю окремих проблем творчості Р. Мартен дю Гара, передусім щодо жанрової природи його знакового доробку – «Родина Тібо».

Метою пропонованої розвідки є вивчення особливостей переосмислення традицій французького «сімейного роману» в епопеї Р. Мартен дю Гара «Родина Тібо».

Досягнення поставленої мети вимагає розв'язання таких **завдань**:

1) конкретизувати жанрологічні особливості «сімейної хроніки» як «сімейного» різновиду «roman-fleuve»;

2) уточнити особливості «сімейної хроніки» як жанрової матриці;

3) окреслити новачки Р. Мартен дю Гара у жанрі «сімейна хроніка».

Насамперед зазначимо, що жанрове визначення «сімейний роман»/«сімейна хроніка» («le roman-cycle familial») було «сконструйоване» французьким критиком А. Тібоде (Albert Thibaudet) і закріпилося надалі за чималою низкою творів французької та інших європейських літератур.

Початки зародження жанру «сімейна хроніка» спостерігаються вже у творчості Р. Шатобріана, Б. Констан, Ж. де Сталь і Ж. Санд, коли сім'я починає розумітися як спадковий надособистісний закон. Відтак герой – для того, щоб утвердитися як особистість, – повинен певним чином протиставити себе обставинам, що задані цим законом. Таким чином, вже в літературі доби романтизму було закладено ту парадигму взаємин особистості та родини, яка стала основою інтерпретацій у літературі ХХ ст.

Ми цілком погоджуємося й з тими дослідниками (зокрема, Л. О. Сімоною [2]), які стверджують, що особлива роль у розвитку сімейного роману належить Бальзаку і Золя, оскільки саме в їхній творчості сім'я стає віддзеркаленням соціальної історії і тих законів, які визначають не лише характер суспільного життя, а й свідомість кожного в його підпорядкуванні загальному. При цьому – з огляду на прагнення Бальзака зобразити сучасність як *рухому і незавершену* – сім'я починає відображати риси перехідного часу. Із творчістю Е. Золя у французькому сімейному романі з'являється тема спадковості. Важливо зазначити також, що саме Бальзак і Золя започатковують традицію організації романів у цикл, коли за основу береться духовне, соціальне, економічне життя родини. Але якщо в «Людській комедії» Бальзака життя буржуазно-аристократичної сім'ї становить лише фрагмент грандіозної соціально-історичної фрески, то в «Ругон-Маккарах» Золя саме сім'я в її біологічно-наслідкових і соціальних зв'язках стає основою для розгортання епічного полотна.

Таким чином, на початок ХХ ст. «сімейна хроніка» постає як цілком сформований різновид роману. Як певна жанрова матриця, він відображає насамперед драму особистості, яка перебуває в процесі становлення і, наполягаючи на своїй унікальності, прагне вирізнитися із середовища, у межах якого вона зростала, повстаючи проти влади встановленого порядку. Отже, суттєвою рисою сімейного роману є наявність *внутрішньородинного конфлікту*, а вирішальне значення має характер зв'язку особистості з іншими членами сім'ї, стосунки між якими будуються за принципом руху від органічної єдності до розриву. Особливого смислового навантаження в сімейному романі набувають проблеми взаємовпливу представників різних поколінь, які відрізняються своїм світорозумінням, ціннісними орієнтирами тощо, унаслідок чого сім'я може стати стримуючою і навіть ворожою людині силою.

У ХХ ст. французький сімейний роман виходить на обрії роману-епопеї, що видається цілком закономірним з огляду на ту низку соціальних потрясінь, які спіткали людину в ХХ ст. і спричинили кардинальні зміни у ставленні людини до світу і себе самої, а відтак, знову поставили перед літературою проблему окремого людського життя, захопленого ланкою традицій, але вже як такого, що – з огляду на свою природу – є частиною родового простору.

Саме в такій парадигмі розглядають «Родину Тібо» французькі літературознавці Х. Баті-Делялянд [3], О. Леблонд [6] та ін. Цієї ж точки зору на жанрову сутність «Родини Тібо» дотримуємося й ми. Через колізії особистого життя головних дійо-

вих осіб у романах, що утворюють цикл «Родина Тібо», розгортається панорама життя Європи в часи великої зміни двох світів напередодні Першої світової війни.

Своє головне завдання в «Родині Тібо» автор вбачав у «матеріалізації» єдності цілого і позиціонував свій твір як «компактну суміш роману (тобто історії особистості – В. Б.), сучасної історії та політичної ідеології» [5, р. 435]. Саме така концепція і така її реалізація, на думку Мартен дю Гара, відрізняла «Родину Тібо» від таких творів, як «Люди доброї волі», чи «Хроніки родини Паск'є» Дюамеля, чи навіть від «Жана-Крістофа», який служив головним орієнтиром при написанні «Родини Тібо». За твердженням митця, можна легко уявити собі читання романів Дюамеля чи Ромена як окремих книг, тоді як у «Родині Тібо» «усе сходиться і зливається і має сенс лише у цілісності. Як «Війна і мир», як «Знедолені», якщо не смішно орієнтуватися на такі високі реальні приклади» [5, р. 237].

Окрім цього між «Родиною Тібо» і «Жаном-Крістофом» існує й інша принципова відмінність, відзначена в дисертації О. Леблонд. Ця відмінність стосується саме ідентифікації «Родини Тібо» як «сімейної хроніки». Сутність цієї відмінності полягає в такому: якщо в епопеї Ромена Роллана, так само як і в романі-епопеї Жоржа Дюамеля «Життя і пригоди Салавена» (1920–1932), «допоміжну роль» в організації будови великомасштабного твору виконує *лише один герой*, на якому зосереджена домінантна увага письменника та «історія життя» якого визначає тривалість і художні межі твору, то в «Родині Тібо» «каркасом» для розгортання епічної «тканини» постають життєві долі *кількох* персонажів, представників однієї соціальної групи та/чи *однієї родини*.

Значення, якого Мартен дю Гар надавав такому принципу організації художнього матеріалу, стає зрозумілим із його коментаря до «Опівнічної сповіді», першого тому роману Ж. Дюамеля «Життя і пригоди Салавена»: «Тема Салавена добре подана, але вона тонка. Це непоправно. Ви маєте насправді дуже мало простору для реалізації Вашої мети; з такою структурою Вам знадобиться уся вправність художника при відтворенні часу година за годиною, і Ви зможете працювати тільки з окремими картинами, які є дуже обмеженими, і навіть щільно підігнані одна до одної, вони ніколи не дадуть реальної, складної і заплутаної картини життя» [6]. Вочевидь, саме внаслідок таких міркувань Мартен дю Гар і в продовження традицій Бальзака і Золя розгортання картини життя епохи в «Родині Тібо» відбувається навколо трьох центральних постатей – батька Тібо і двох його синів. У такий спосіб письменник намагається зміцнити підґрунтя свого роману, ущільнити його структуру. Водночас на прикладі долі кожного з членів родини Тібо автор виявляє сутність змін, що відбуваються в житті.

Таким чином, жанрова сутність «Родини Тібо» як «*le roman-cycle familial*» визначається зображеною у творі історією кількох поколінь однієї сім'ї, що є основою для об'єднання романів в єдине ціле. Відповідно, мету твору як «сімейної хроніки» становить осмислення взаємостосунків людини і сім'ї, традиції якої склалися впродовж не одного століття. Через зміну кількох генерацій родини Тібо в романі виявляється нерозривний зв'язок «родинного» та «історичного» часу.

Відповідно до традиції, яка була закладена ще «Людською комедією» Бальзака, у «Родині Тібо» характери та вчинки людей, що належать «минулому», визначаються через прикмети, які вказують на їхній соціально-майновий статус (гроші, заслуги, чини тощо). В епопеї Мартен дю Гара таким втіленням непорушності родинного світоустрою постає старий Тібо – затятий консерватор і ревний католик. Деспотизм і авторитарність батька у свідомості його молодшого сина Жака асоціюються з деспотизмом і непохитністю самої Системи.

Оскільки, як було наголошено вище, основний конфлікт, притаманний сімейній хроніці загалом і «Родині Тібо» зокрема, передбачає протиставлення героя сім'ї, твір Мартен дю Гара слід розглядати не стільки як історію родини, скільки як історію залучених до простору сім'ї особистостей – братів Антуана і, особли-

во, Жака, який презентує властивий «Родині Тібо» як «сімейному роману» тип героя, визначальним для якого є прагнення вирватися з кола обставин, у яких він опинився за фактом свого народження, і утвердити свою індивідуальність.

Таким чином, у романі Мартен дю Гара в центрі уваги опиняється особистість, становлення й утвердження якої відбувається спочатку в умовах жорстко регламентованого світоустрою, презентованого через концепти «родина» і «дім», надалі – як вихід за його межі в «інший», «зовнішній» часопростір, питомими ознаками якого є подієва рухомість, зумовлена глибинними соціальними зрушеннями. Як такий, цей динамічний і змінний «зовнішній простір» протистоїть інерції вікових традицій, запрограмованих на реалізацію «родового начала» [2, с. 149] (кожна людина – частина і продовження свого роду).

З точки зору активності «сімейної хроніки» як жанрової складової, епопея Мартен дю Гара розпадається на дві частини. Романи циклу, створені в 20-ті рр., становлять класичний реалістичний сімейний роман, у центрі якого «історія» двох братів Тібо – старшого, Антуана, який почувається абсолютно комфортно в часопросторі Дому і Сім'ї, і молодшого, Жака, який «задиhaється» у ньому. Наявність такого конфлікту не лише додає своєрідності роману як «сімейній хроніці», а й надає письменникові додаткові можливості для ширшого зображення життєвих явищ. Попри те, що письменник частіше оповідає про Антуана, стрижнем усієї проблематики твору є життєві колізії Жака: комфортне і впорядковане у відповідності з існуючим родинним регламентом життя старшого брата є тлом, на якому рельєфніше проступають властиві молодшому братові обурення й прихована ненависть до батька-Батька-Системи, що є не лише визначальним мотивом усіх його вчинків, а й жанротвірним чинником: втеча непокірного Жака Тібо з дому дає поштовх для розгортання «Родини Тібо» як епопеї, символізує початок руйнації світоустрою Тібо-Батька, Тібо-Патріарха, зарадити якій він не може попри всю респектабельність свого становища.

Завершальні томи «Родини Тібо» («Літо 1914» та «Епілог») характеризуються виходом за межі «сімейної хроніки». Під впливом реалій європейського життя 1930-х рр. рамки сімейної хроніки розсуваються, роман стає соціально-політичним і набуває, власне, тієї риси, яка дозволяє ідентифікувати його як роман-епопею. Письменник уводить своїх героїв у площину напруженого політичного життя літа 1914 р., робить їх учасниками епохальних історичних подій (Перша світова війна), унаслідок чого «сімейна хроніка» переростає, за влучним висловом Е. Гальперіної, у «хроніку століття» [1, с. 9]. У цих частинах «Родина Тібо» сягає справді епічного масштабу, коли політика й історія, владно заявляючи про себе в романі, не лише постають як яскраве тло, а й визначають долі героїв (загибель Жака, отруєння іпритом під час газової атаки і смерть Антуана), даючи всьому циклу широку соціально-історичну перспективу.

Основу епічності в романі «Родина Тібо» становлять також просторові переміщення героїв (насамперед Жака Тібо), які вважаються відмінною прикметою сімейного роману загалом, особливо ж – ХХ ст., оскільки стають засобом утвердження незалежності особи від родини, подолання усталеності родинного як «свого» світу й встановлення зв'язків із «чужим», зовнішнім світом. Водночас саме «мандри» героя, що як ефективний спосіб конструювання художнього простору яскраво виявилися вже в «Жані-Крістофі», стають засобом залучення сім'ї Тібо до широкого потоку Історії. У такий спосіб інерції замкнутого родинного простору протиставляється динамічність, рухомість, безкінечна змінюваність зовнішнього світу, зумовлена безупинним ходом Часу.

Особливість використання в «Родині Тібо» ключових елементів жанрової матриці «сімейної хроніки» (на противагу, скажімо, «Жану-Крістофу») слід убачати також у темі поступового виродження сім'ї. У цьому сенсі показовою прикметою «Родини Тібо» є зображення фізичної смерті всіх представників роду. Його Патрі-

арх, старий Тібо, йде з життя ще в романі «Смерть батька», створеному в 20-х рр.; Жак гине в «Літі 1914 року»; Антуан в останньому романі, «Епілозі». При цьому, розвиваючи традиції Е. Золя в «Ругон-Маккарах», де логічне завершення «історії» родини Ругон-Маккарів збігалося в часі із завершенням важливого етапу в історії Франції, Мартен дю Гар в останній частині своєї епопеї пише «епілог» не лише історії родини Тібо: у подіях 1914–1918 рр. письменник також побачив фінал цілої історичної епохи.

Водночас слід звернути увагу на таку особливість «Родини Тібо», як її виразна *зверненість до майбутнього*, яку на загал можна ідентифікувати як характерну прикмету романів-епопей ХХ ст. (і не лише французьких). Використання цього художньо-естетичного засобу дозволяє розширити часові рамки твору. Автор не ставить останньої крапки в оповіді, ніби поступаючись самому життю з усією широтою його можливостей і здатністю до вічного оновлення. Звідси й відкритий фінал багатьох романних циклів ХХ ст. Однак якщо, наприклад, у «Жані-Крістофі» проекція майбутнього реалізується шляхом використання біблійних образів (святий Христофор, що переносить дитину через бурхливий потік), то в «Родині Тібо» ця проекція розгортається через посередництво образу маленького Жан-Поля, сина Жака й онука Огюстена Тібо.

Образ Жан-Поля виникає наприкінці «Епілогу», у щоденнику помираючого Антуана, останні думки якого звернені саме до маленького сина Жака і Женні. У такий спосіб Мартен дю Гар висловлює ідею про те, що бунтівна натура Жака не зникла безслідно: маленький Жан-Поль успадкував характер свого батька, його завзятість, волю, яскраво виражену індивідуальність, врешті, непослух, у якому оточуючі вбачають прояви бунтівного духу Жака. Повертаючись до цінностей родового світогляду, Антуан, умираючи, мріє про те, що сила й енергія роду Тібо виллюються у Жан-Поля у справжню творчу силу, тоді як батько, Жак і він сам були лише його «провісниками». Ім'я Жан-Поля Антуан вписує до свого щоденника, вже увівши собі морфій. Жан-Поль, як слушно наголошувала Є. Гальперіна, – останнє слово «Епілогу», останнє слово величезного роману [1, с. 20]. Воно підкреслює логіку розвитку всього циклу «Родини Тібо», виражаючи ідею спадкоємності поколінь.

Таким чином, головний напрям переосмислення жанру «сімейна хроніка» в «Родині Тібо» Р. Мартен дю Гара визначається використанням у творі характерних елементів жанрової матриці «сімейного роману» і створенням особливого різновиду «roman-fleuve», для якого властиве розгортання широкомасштабного полотна епохи через відтворення колізії життя представників кількох генерацій однієї сім'ї.

Подальший напрям досліджень обраної проблематики пролягає в руслі вивчення традицій Р. Мартен дю Гара у французькому «сімейному романі» другої половини ХХ ст.

Бібліографічні посилання

1. Гальперіна Е. Семья Тибо / Е. Гальперіна; пер. с фр. М. Ваксмахера, Г. Худадовой, Н. Рыковой // Роже Мартен дю Гар. Семья Тибо. – М. : Правда, 1987. – Т. 1. – 640 с.
2. Симонова Л. А. Трилогия Э. Базена «Семья Резо» в контексте французского семейного романа : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / Л. А. Симонова. – М., 2005. – 268 с.
3. Baty-Delalande H. Canaliser le roman-fleuve : Les Thibault de Roger Martin du Gard / Hélène Baty-Delalande // Fabula. – 2007. – 30 oct.
4. Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard, 1935-1951 / introduction par Jean Delay. – P. : Gallimard, 1968. – Vol 1. – 732 p.; vol. 2. – 571 p.
5. Gard R. Martin du. Correspondance generale / Roger Martin du Gard. – T. VI. 1933-1936. – Gallimard, 1990. – 760 p.
6. Leblond A. Poétique du roman-fleuve. De Jean-Christophe à Maumort : Thèse de doctorat : Littérature française : Paris 3 : 2010 [Електронний pecype] / Aude Leblond ; sous la direction de Alain Schaffner. – Режим доступу: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00714>.

І. А. Сенчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка***АНТИНОМІЇ ЯК СМИСЛОТВОРЧІ КОНЦЕПТИ ЛІРИКИ
ВІЛЬЯМА Б. ЄЙТСА**

Досліджено фігури зіставлення опозиційних понять та образів як характерну рису поетики Вільяма Б. Єйтса (1865–1939). Здійснений аналіз віршів зі збірки «Вежа» (1928) доводить, що в творчості Єйтса бінарним опозиціям належить центральне місце поряд з іншими засобами творення образності. Особливу роль відіграють антиномії, в основі яких протиставлення таких понять, як життя і смерть, гармонія і хаос, прекрасне і жахливе, вічне і тимчасове. Фундаментальне значення мають антиномії, що на рівні історико-літературного контексту реалізуються як опозиції митця й оточуючої дійсності, мистецтва й природи, традиції й сучасного письменства, а на рівні соціокультурного дискурсу – як опозиції Ірландії й Англії.

Ключові слова: антиномії, бінарні опозиції, амбівалентність, дуальність, В. Б. Єйтс.

Исследованы фигуры сопоставления оппозиционных понятий и образов как характерная черта поэтики Уильяма Б. Йейтса (1865–1939). Проведенный анализ стихотворений из сборника «Башня» (1928) доказывает, что в творчестве Йейтса бинарным оппозициям принадлежит центральное место наряду с другими средствами конструирования образности. Особое место занимают антиномии, в основе которых противопоставление таких понятий, как жизнь и смерть, гармония и хаос, прекрасное и ужасное, вечное и быстротечное. Фундаментальное значение имеют антиномии, которые на уровне историко-литературного контекста реализуются как оппозиция художника и окружающей действительности, искусства и природы, традиции и современной литературы, а на уровне социокультурного дискурса – как оппозиция Ирландии и Англии.

Ключевые слова: антиномии, бинарные оппозиции, амбивалентность, дуальность, У. Б. Йейтс.

The article studies the figures of juxtaposition of opposing concepts and images as a characteristic feature of the poetics of William B. Yeats (1865–1939). The analysis of the poems from his collection «The Tower» (1928) proves that, alongside other means of imagery creating, binary oppositions play the main role in Yeats's oeuvre. Of primary importance are the antinomies which are based on such contrasting concepts as life and death, harmony and chaos, beauty and deformity, eternity and temporality. Of great significance are antinomies which on the level of historical and literary context are realized as the oppositions of artist and reality, art and nature, tradition and modern writing, while on the level of socio-cultural discourse – as the oppositions of Ireland and England.

Key words: antinomies, binary oppositions, ambivalence, duality, W.B. Yeats.

Важливу роль у житті людини відіграє її свідоме і несвідоме ставлення до протилежностей – як фундаментально-філософських (добро/зло, матерія/дух, Бог/диявол, інь/янь, світло/темрява, космос/хаос, рух/спокій, життя/смерть, ілюзія/реальність тощо), так і повсякденно-людських (кохання/ненависть, дружба/ворожнеча, свій/чужий, мрія/обов'язок тощо). Укорінена в особливостях людської психіки, категорія дуальності буття притаманна і сучасній філософії, і найдавнішим філософським вченням (ще грецькі філософи Емпедокл, Піфагор, Геракліт описували світ крізь низку антиномій), і міфопоетичній свідомості. «Міфологічна логіка широко оперує бінарними опозиціями чуттєвих якостей, долаючи в такий спосіб», за словами Є. Мелетинського, «неперервність сприйняття оточуючого світу шляхом виокремлення дискретних «кадрів» із протилежними знаками, <...> що служать різними способами вираження фундаментальних антиномій на зразок життя/смерть» [3, с. 168].

Система бінарних (двоїстих) розрізняльних ознак, що складається в глибинах міфопоетичної свідомості, є першоосновою будь-якої міфології: не мотиви, а «відношення у вигляді елементарних семантичних опозицій, що відповідають найпростішій просторовій та чуттєвій орієнтації людини (верх/низ, лівий/правий, близький/далекій, світлий/темний), які потім «об'єктивуються» й доповнюються найпростішими співвідношеннями в космічному просторово-часовому континуумі (небо/земля, земля/підземний світ, північ/південь, день/ніч тощо), у соціумі (свій/чужий, чоловічий/жіночий) або на межі соціуму і космосу, природи і культури (вода/вогонь, дім/ліс), а також фундаментальної антиномії життя/смерть і магістральної опозиції сакрального/мирського» [3, с. 230–231]. На основі цих двоїстих ознак і конструюються універсальні знакові комплекси, будучи засобом осмислення світу: бінарні опозиції становлять основу глибинних структур людського розуму і визначають універсальну структуру людського буття. Аналізуючи міфи і міфологію, К. Леві-Стросс першим здійснив широке оперування семантичними опозиціями: він акцентував увагу на «самому принципі бінарної логіки як інструменті міфологізування» [3, с. 231]. Операції первісного мислення, що спрямовані на вирішення первинної інваріантної опозиції, французький учений окреслив як «бриколаж» і «медіація» (див. [2]).

Будучи одним із виражальних засобів поетичної мови, антиномії беруть безпосередню участь у творенні художнього смислу. Широке розуміння антиномії дозволяє говорити про картину світу митця слова, про творчий підхід до відтворення зовнішнього світу. У творчості ірландського англومовного письменника Вільяма Б. Єйтса (1865–1939) бінарним опозиціям належить центральне місце поряд з іншими засобами творення образності. Як і В. Блейк, Єйтс вважав, що протилежності забезпечують життєву силу всесвіту: без динамічного конфлікту протилежностей неможливе життя. Особливу роль у поезії творів ірландського митця відіграють антиномії, в основі яких протиставлення таких аксіологічних понять, як життя і смерть, гармонія і хаос, прекрасне і жахливе, вічне і тимчасове, ідеальне й реальне (поетичне і прозаїчне), емоції і розум, уява і раціоналізм. Вони набувають яскравої емоційно-оцінювальної значеннєвості й виконують текстоорганізуючу роль, служать втіленням авторської інтенції. Про ключову роль антиномій у творчості В.Б. Єйтса писав й американський дослідник Дж. Антереккер: «всемогутність у Єйтса, як і Блейка, завжди має дві сторони: бог миру завжди веде боротьбу з богом люті; рай завжди протиставляється пеклу; час завжди розбивається об важкопрохідні ворота вічності; душа протистоїть тілу» [8, р. 79]. Цю постійну дуальність ми знаходимо не тільки в загальній композиції чи в тематичній структурі поезій В.Б. Єйтса, а й у назвах, утворених контрастним зіставленням: «Святий і горбань», «Юність і старість», «Леда і лебідь», «Він і вона» тощо.

Крім того, в Єйтсовій моделі світу фундаментальне значення мають антиномії, які на рівні історико-літературного контексту реалізуються як опозиції митця й оточуючої дійсності, мистецтва й природи, літературного канону (традиції) й сучасного письменства, а на рівні соціокультурного контексту – як опозиції Ірландії й Англії, а також Ірландії легендарної й Ірландії сучасної. Тобто принцип бінарності є не тільки структурно- і смислотворчою домінантою художнього методу В.Б. Єйтса, а й своєрідним висловленням художньої національної самосвідомості письменника, більшість творів якого звернені до минулого й сьогодення Ірландії.

Опис Єйтсового світу в рамках антиномій або бінарних опозицій дає змогу систематизувати авторську художню логіку, яка залучає низку міфологічних, психологічних, естетичних, філософсько-онтологічних факторів. Система антиномій (взаємоформуючих дихотомій) пронизує всю лірику В.Б. Єйтса. Значення (семантична) й структурна полярність визначають, зокрема, і вірші зі збірки «Вежа» (1928) – «Леда і лебідь», «Роздуми під час громадянської війни», «Пла-

вання до Візантії», – які представляють характерні для пізньої творчості поета три модуси письма: міфологічний, історичний, філософський.

Форма вірша «Леда і лебідь» («*Leda and the Swan*», 1924) традиційна, – це сонет, що складається з двох катренів із перехресним римуванням та двох терцетів. Проте тема його виступає антитезою до його форми, адже, на відміну від традиційного сонета, Єйтсовий є не ліричною сповіддю кохання, а описом акту насильства, наруги над коханням. Опозиційні елементи виявляють себе на різних рівнях структури вірша «Леда і лебідь», що може бути прочитаний, перш за все, як поетичний твір на міфологічний сюжет, а також як ілюстрація ідеї Ніцше про «волю до влади» і політичний вірш. Тобто його художній світ вибудовується на перетині міфологічних, філософських та історико-культурних опозицій, художня реалізація кожної з яких помітно ускладнює семантику іншої. Сюжетну основу твору становить міф про царівну Леду, яку Зевс спокусив у подобі лебедя; у Леди народилася дочка Єлена, яка стала причиною початку Троянської війни, інша її донька – Клітемнестра – вбила свого чоловіка Агамемнона. Зауважимо, що у вірші В.Б. Єйтс за допомогою різних фігур мови подає опис Леди (“*the staggering girl*”, “*her thighs*”, “*her nape*”, “*her helpless breast*”, “*her loosening thighs*”), але жодного разу не називає її на ім’я. Не згадано й імені Зевса, і навіть слово лебідь відсутнє у вірші, проте його опис є промовистим: “*great wings*”, “*dark webs*”, “*white rush*”, “*indifferent beak*”, “*feathered glory*”. (Насправді, єдиним, чие ім’я згадано в сонеті, є Агамемнон.)

Міфологічна вертикаль вірша конструюється з амбівалентно взаємопов’язаних опозицій міфічних Зевса і Леди, божественного і людського, хаотичного і космічного. Так, наруга лебедя над Ледою є виявом і поверненням до хаосу і водночас початком нового етапу, творенням космосу із народженням прекрасної Єлени і Клітемнестри (в інтерпретації Єйтса вони обидві народилися від цього союзу). Проте вбивство Агамемнона (“*Agamemnon dead*”) Клітемнестрою – це вияв хтоїчної суті жінки (у помсті вона, як хаос). Єлена, у свою чергу, стає причиною падіння Трої (“*The broken wall, the burning roof and tower*”) у війні з греками і водночас маркує новий космос – початок нової ери Греції, її культурного домінування (новий історичний цикл). Отже, космогонії передуює есхатологія, а есхатологія вже містить космогонію в зародку: бінарність міфологічної структури є відображенням амбівалентності самої природи всесвіту. Відтак вірш В. Б. Єйтса, в якому протистояння міфологічних Леди і лебедя (Зевса) є метафоричним втіленням деструкції як передумови впорядкування космосу, є однією з художньо-образних ілюстрацій авторської ідеї боротьби (війни) як необхідної умови існування всесвіту, тобто елемента, який забезпечує його життєву енергію.

Якщо сюжетна конструкція твору заснована на міфологічній вертикалі хаотичного/космічного, то смислова структура є розгорнутою горизонталлю, що поєднує філософську й культурно-історичну опозиції особистості/світу, Ірландії/Англії. Впродовж усього вірша за допомогою різних фігур мови – “*a sudden blow*”, “*the staggering girl*”, “*caught in his bill*”, “*mastered by the brute blood of the air*” – Єйтс акцентує домінування лебедя (Зевса) над Ледою. Позиції домінування (агресивної сили) та підпорядкування (пасивності) виражені і через форми дієслів активного і пасивного стану: активні дієслівні форми (“*holds*”, “*engenders*”) вживаються стосовно лебедя, а пасивні дієслівні форми (“*caressed*”, “*caught*”, “*mastered*”) переважають в описі Леди. Тож продуктивним видається і постколоніальне прочитання «Леди і лебедя», яке дозволяє інтерпретувати сонет як метафоричне відображення колоніального насильства та його наслідків для нової ірландської нації, як художній випад проти англійського засилля у відносинах з Ірландією (тобто як постколоніальний текст). Адже стосунки Леди і лебедя – це стосунки пригнобленого й гнобителя, колонізованого й колонізатора, тобто Ірландії та Англії. З такої саме перспективи пропонує розглядати цей вірш

В.Б. Єйтса й ірландський критик Д. Кіберд у дослідженні «Творення Ірландії: література нової нації» (*Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, 1995), інтерпретуючи «лебедя як англійського загарбника-окупанта, а дівчину як звалтовану Ірландію» [6, р. 315]. Тоді питання, яким закінчується сонет: “*Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?*” [10, р. 215], породжене переживаннями поета стосовно подальшого існування Ірландії вже в статусі постколоніальної держави (беручи до уваги дату написання) та здатності нової Ірландії правильно оцінити колоніальний досвід. Однією із стратегій постколоніального тексту є «заперечення авторитету домінуючого колоніального дискурсу через переписування колоніального наративу з позиції колонізованого» (Г.Ч. Співак). Руйнування англійського літературного дискурсу здійснюється В.Б. Єйтсом в інший спосіб: він використовує традиційну для англійської літератури поетичну форму – сонет, проте наповнює її злободенням для Ірландії змістом.

Біографічний ракурс у дослідженні вірша «Леда і лебідь» В. Б. Єйтса виявляє образну паралель між міфологічною Єленою і його коханою Мод Гонн. Очевидною ця паралель є у віршах «Жодної іншої Трої», «Серед школярів» тощо, де, зливаючись з образом прекрасної Єлени, Мод перетворюється на символ «фатальної героїчної пристрасності» (І. Мокровольська). Єйтс прагнув близькості з Мод, проте вона допускала лише платонічні стосунки. Застосування біографічного методу в аналізі «Леди і лебедя» дає змогу тлумачити сонет як метафоричне втілення Єйтсового бажання володіти коханою, саму Мод ідентифікувати з Ледою та інтерпретувати вірш як реалізацію опозиції платонічного/сексуального, мрії/реальності. Отже, міфологічне служить для В.Б. Єйтса способом осмислення не тільки загальнолюдського та вічного, а й особистого. Крім того, в інтерпретації Єйтса близькість – це містичний акт, що дарує містичне знання; підтвердженням є останні рядки вірша: “*Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?*” [10, р. 215].

Цикл віршів «Роздуми під час громадянської війни» (“*Meditations in Time of Civil War*”, 1923) у поетичній спадщині Єйтса є одним із яскравих прикладів історичного модусу, адже за основу тут взято події громадянської війни 1922–1923 рр. між урядом Фрі Стейта (Free State) і республіканцями, які не визнавали умов Англо-Ірландської угоди, підписаної 6 грудня 1922 р. в Лондоні. «Роздуми під час громадянської війни» відтворюють картину, де в одне ціле зібрані думки поета про минуле, сьогодення й майбутнє, роздуми про його власне життя і час, у який він живе, про предків і нащадків. Цей цикл із семи віршів має старанно продуману композицію, що утворена на основі низки опозицій: вічність/миттєвість, природа/цивілізація, минуле/сьогодення, традиція/виродження будь-якої традиції, стабільність/плинність, сердечність/байдужість, єдиноріг/яструб. Саме зіставлення контрастного й забезпечує єдність циклу.

У перших трьох віршах – «Предківські оселі», «Мій дім» та «Мій стіл» – постають символи вічності, краси, традиції, величного мистецтва минулого та культурної спадкоємності. Варто зауважити, що в першому вірші «Предківські оселі» переважають архетипні образи та символи вічного (мистецтва): «мушля», що береже таємницю світобудови, «водний потік» і «фонтан» як символи вічного плину буття й життєвої енергії, Гомер – символ стародавнього мистецтва, «родовий маєток» як вічний символ традиції; символічний рівень другого вірша «Мій дім» утворюють образи, наскрізні в поетичній творчості самого В.Б. Єйтса: «троянда» як символ вічної краси, відродження, бажання серця, довершеності, «предковична вежа» й «гвинтові сходи» як символи розвитку культури; центральним образом третього вірша «Мій стіл» стає «японський меч», що служить символом культурної спадкоємності, звитяги й благородства, нагадуючи про ті суспільства й часи, коли досконале мистецтво народжувалося саме собою і передавалося із покоління

ня в покоління (образ меча, загорнутого у вишиття, реалізує опозицію чоловічого й жіночого начал).

Далі від образів, що символізують благородство й велич культури минулого, Єйтс переходить до похмурої картини сьогодення (четвертий вірш «Мої нащадки»), символом якого постає «сова», що часто зустрічається в творчості самого поета як передвісник лихого, та до картин громадянського хаосу та розбрату (частини V і VI): *“A man is killed, or a house burned, / Yet no clear fact to be discerned: /.../ A barricade of stone or of wood;/ Some fourteen days of civil war; / Last night they trundled down the road / That dead young soldier in his blood /.../ The heart’s grown brutal from the fare”* [10, p. 205]. Якщо у первісних суспільствах, де людська жертва, з якою ідентифікувався добробут племені чи нації, була потрібна для відновлення родючості землі, то мертвий солдат у вірші – марна жертва жорстокості сучасного суспільства. Ненависть і зброя породжують лише насильство, порожнечу та байдужість натовпу, що, за словами поета, ще гірша за несамоовитість «усіх демонів помсти» (частина VII).

Отже, частини IV, V і VI – «Мої нащадки», «Дорога біля моїх дверей», «Гніздо шпачине в мене під вікном» – конструюються як антитеза до перших трьох частин. Ключовими образами тут є «війна», «солдат», «руїни вежі», що символізують сучасну цивілізацію, втрачається первісна «несамоовитість» і «гіркота», а з ними, на думку поета, – «велич», і «*тільки зелень тоскно зеленіє*»: *“But take our greatness with our violence /.../ But take our greatness with our bitterness”* [10, p. 201]. Ці слова-символи “*violence*” («несамоовитість», «лють», «шаленство») і “*bitterness*” («озлобленість», «гіркота») набувають у «Роздумах» дещо позитивного змісту, як необхідні імпульси творчості й споглядання, з яких народжується «краса», тобто та «енергія», що творить одночасно добро і зло (частина I). Таким чином, не «насильство» як таке, що спрямоване на досягнення якогось політичного чи економічного результату (частини V і VI), а «несамоовитість» як творчість, руйнація як феномен культури, що провіщає кінець старого світу і творення нового, як театр стихійного перевтілення світу. В.Б. Єйтс виправдовує «лють» і «гіркоту» життя, якщо вони здатні породжувати мистецтво, велике мистецтво: деструктивне розглядається ним як складова творчості. На підтвердження думки про те, що процес знищення є вихідним моментом відродження, звучать в кінці кожного рефрену шостої частини «Гніздо шпачине в мене під вікном» слова: *“Come build in the empty house of the stare”* [10, p. 204].

За принципом контрасту або опозиції «жахливого» і «прекрасного» будується композиція сьомого вірша циклу – «Бачу фантоми ненависті, сердечної повноти й грядущої пустки». Починається вірш «демонічними рядками»: *“The rage-driven, rage-tormented, and rage-hungry troop, / Trooper belabouring trooper, biting at arm or at face, / Plunges towards nothing, arms and fingers spreading wide / For the embrace of nothing”* [10, p. 205–206], що художньо-образно відображають характерний для тогочасної ірландської дійсності процес обернення героїзму на жадобу помсти й вияв гніву. Така неконтрольована лють може породити лише порожнечу, і саме солдати – позбавлений індивідуальності натовп – постають символами або «фантомами ненависті». Далі йде опис «райського саду», де «*єдинороги казкові, у них очі-аквамарины, на спинах паній несуть*» (*“Their legs long, delicate and slender, aquamarine their eyes, / Magical unicorns bear ladies on their backs”* [10, p. 206]). Це блаженний острів мрії, який ніби існує поза виміром часу, острів чистоти й спокою. Єйтс використовує тут кілька образів, що є архетиповим смисловим кодом невинності, первісної краси й родючості: єдиноріг, райський сад і діва – символи «сердечної повноти».

Особливу увагу привертає образ «єдинорога», що символізує душу, чистоту, творчу силу і є традиційною емблемою цнотливості. Значення цього символу розширюється за рахунок ще однієї конотації: в геральдиці «єдиноріг» уособлює мі-

сячне, тобто жіноче начало, а образ «єдинорогів, що на спинах паній несуть», ілюструє уявлення про те, що приборкати єдинорога може лише дівка, що також вказує на місячно-жіночу природу цього символу. Крім того, у християнській символіці «єдиноріг» – символ Ісуса Христа, проте покоління, змальоване В. Б. Єйтсом, відкидає Христа, це «байдужий, безлико-ніякий» натовп (*«indifferent multitude»*), який не знає ні кохання, ні ненависті – жодних пристрастей, це покоління, з яким приходять порожнеча. Символом порожнечі і самотності стає не тільки солдат, а й яструб, що закриває своїми крилами місяць: “...*brazen hawks. Nor self-delighting reverie, / Nor hate of what’s to come, nor pity for what’s gone, / Nothing but grip of claw, and the eye’s complacency, / The innumerable clanging wings that have put out the moon*” [10, р. 206]. Поет заворожений гордою природою хижого птаха, проте його жахає жорстока сила й байдужість, уособленням якої постає яструб. Сам поет вважав, що «окремі птахи, зокрема такі самотні, як яструб, ворон, орел або лебідь, є природними символами суб’єктивності, особливо коли вони ширяють самотньо в небі або сідають на озеро» (цит. за: [7, р. 49]). Крім того, через образи дівки і яструба (як і Леда і лебедя з однойменного вірша) реалізується опозиція жіночого та чоловічого начал, тоді як антитеза єдиноріг – яструб метафорично реалізує опозицію серця та холодного розуму. За Г. Вендлер, образи солдата, єдинорога, дівки та яструба, що з’являються в останній частині, можуть бути витлумачені як втілення чотирьох важливих для Єйтса тем – несамовитості, мистецтва, кохання й повного знищення [9, р. 87]. Отже, у «Роздумах під час громадянської війни» домінує не об’єктивізоване пізнання історії (історичних подій) Ірландії, а її візії (міфологізовані картини), поєднуючи «загальне» бачення доби з індивідуально-суб’єктивними переживаннями поета.

Вірш «Плавання до Візантії» (*“Sailing to Byzantium”*, 1926), яким відкривається збірка «Вежа», був написаний пізніше, аніж більшість творів, що ввійшли до неї, проте він продовжує її тематичну лінію: ідентичність, культура, мистецтво, мудрість, безсмертя – його ключові теми. У вірші надзвичайно відверто виражені дещо песимістичні настрої поета, якого гнітить думка про близьку старість, і ліричний герой одягає маску «трагічної радості» (Ф. Ніцше). Як поет, Єйтс, за Г. Блумом, «відправляється у плавання, щоб знайти нову віру; як людина, його квест – це радше втеча від старечої немочі» [5, р. 348]. З гіркотою і сумом Єйтс говорить у вірші: “*An aged man is but a paltry thing, / A tattered coat upon a stick*” [10, р. 193], порівнюючи старого з «городнім опудалом». Поет смертний, проте він творить вічність – мистецтво і через нього долучається до безсмертя, реалізуючи у своїй творчості спадкоємність культур.

Хаос навколишнього світу і тривога через наближення старості приводять поета до пошуку омріяної землі. Проте тепер уже не Ірландія, а стародавня Візантія є для нього хранителькою світової єдності та гармонії: лише в цій країні може здійснитися мрія про безсмертні, вічно прекрасні форми, про вічну молодість: “*That is no country for old men. The young / In one another’s arms, birds in the trees / ... / at their song*” [10, р. 193]. У праці «Візія» В.Б. Єйтс ідентифікує Візантію часів правління Юстиніана з 15-ю фазою на Великому Колесі, тобто «фазою довершеної краси»: «Мені здається, що у ранній Візантії, – писав він, – можливо, як ніколи раніше, та й потім, за всю історію, релігійне, естетичне і практичне життя було єдиним цілим; що архітектори і ремісники <...> промовляли однаково як до всіх, так і до вибраних» [1, с. 508]. Візантійські майстри зуміли у своїх витворах втілити не індивідуальний задум, а візію цілого народу, тобто досягнути єдності національного та естетичного. В їхній культурі було збалансовано сакральне (релігійне) мистецтво і профане (практичне) ремісництво: з одного боку, велична мозаїка соборів, а з іншого боку, золоті пташки для імператорського двору. Саме тому Візантія стає символом довершеного міста, протиставляючись сучасності.

У вірші поет звертається до стародавніх мудреців із проханням: “*Consume my heart away; sick with desire / And fastened to a dying animal / It knows not what it is;*

and gather me / Into the artifice of eternity" [10, p. 193]. У першому рядку він говорить про країну, з якої тікає, – це світ плоті, де все підвладне тлінню, смерті, тобто є тимчасовим. У заключному рядку виникає образ уявного світу, в якому поет хоче знайти притулок. Там він звільниться від свого єства (не тільки тілесної оболонки, а й тваринних пристрастей: *"sick with desire / And fastened to a dying animal"*) і стане безсмертним, досягне Єдності Буття в надчуттєвому й вічному царстві чистого духу, розчиниться у творінні мистецтва (*"the artifice of eternity"*). Мотив плавання (дороги) повертає читача до ідеї циклічності: щоб відбулося оновлення, треба прийти до кінця, завершити шлях; а категорії Тимчасового і Вічного (принципово важливі для міфологізуючої літератури ХХ ст.) стають основною опозицією і центром образності вірша В.Б. Єйтса.

Мотив плавання як подолання часової розірваності у вірші символізує «духовний поступ у напрямку до країни вищої духовності й мистецької досконалості» [4, с. 561], поступ культурний. Проте тут присутній не стільки опис Візантії, як, радше, «візія Міста Мистецтва», де «духовне життя і творення мистецтва – це єдине ціле» [5, р. 345]. Ця тенденція до творення візії міста мистецької досконалості простежується, за словами Г. Блума, в англійській романтичній традиції від Блейка і Шеллі аж до заключного етапу її розвитку, кульмінацією якого є творчість Єйтса (до цієї традиції американський учений долучає і Раскіна, Морріса та пре-рафаелітів) [5, р. 286]. Утім, на відміну від багатьох поетів-романтиків, Єйтс, як і Блейк, розглядає природу і мистецтво (уяву) як антиномії. У «Плаванні до Візантії» ліричний герой виголошує: *"I fly from nature to Byzantium"*, прагнучи поринути поза межі природи у непідвладний змінам світ духу або мистецтва. Отже, ключові образи «Плавання до Візантії» виструнчуються в низку антиномічних пар: сучасність/Візантія, смерть/безсмертя, природа/мистецтво, плоть/дух.

Бінарні опозиції стають домінантою художнього мислення В.Б. Єйтса. Вони є основою сконструйованої поетом художньої моделі світу, що розпадається на низку антиномій, художньою ілюстрацією ідеї бінарної природи світу, діалектичності досвіду як такого. Рецепція дійсності ірландського митця засновується на міфотворчих, містичних, суб'єктивних чинниках, які становлять основу його світоглядної парадигми і визначають своєрідність його творчого висловлювання.

Бібліографічні посилання

1. *Йейтс У. Б.* Видение: поэтическое, драматическое, магическое / Уильям Батлер Йейтс ; пер. с англ. ; сост. и предисл. К. Голубович. – М. : Логос, 2000. – 768 с.
2. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление / Клод Леви-Стросс ; пер. с фр. ; вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – М. : Республика, 1994. – 384 с.
3. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
4. *Мокровольська І.* Система символів у творчості Єйтса / І. Мокровольська // В. Б. Єйтс. Вибрані твори : поезії, поеми та драми ; пер. з англ. О. Мокровольського ; передм. С. Павличко ; післямова І. Мокровольської. – К. : Юніверс, 2004. – С. 524–569.
5. *Bloom H.* Yeats / Harold Bloom. – NY: Oxford University Press, 1972. – 500 p.
6. *Kiberd D.* Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation / Declan Kiberd. – Cambridge; Mass. : Harvard University Press, 1997. – 719 p.
7. *Ross D. A.* Critical Companion to William Butler Yeats : A Literary Reference to His Life and Work / David A. Ross. – NY : Infobase Publishing, 2009. – 652 p.
8. *Unterecker J. E.* A Reader's Guide to William Butler Yeats / John Eugene Unterecker. – Syracuse : Syracuse University Press, 1996. – 310 p.
9. *Vendler H.* The Later Poetry / Helen Vendler // The Cambridge Companion to W. B. Yeats; ed. by Marjorie Elizabeth Howes and John S. Kelly. – NY : Cambridge University Press, 2006. – P. 77–100.
10. *Yeats W. B.* The Collected Poems / William Butler Yeats ; ed. by Richard J. Finneran. – NY : Simon and Schuster Inc., 1996. – 544 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

А. А. Степанова

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля***МОНТАЖ КАК ГЕШТАЛЬТ-ИДЕЯ ГОРОДА-ЛАБИРИНТА
В РОМАНЕ ДЖ. ДОС ПАССОСА «МАНХЭТТЕН»**

Досліджено специфіку монтажу як форми художнього втілення образу міста-лабіринту в романі Д. Дос Пассоса «Манхеттен». Монтаж розглянуто як форму культурного синтезу різних видів мистецтва – літератури та кіно.

Ключові слова: місто-лабіринт, монтаж, художній образ, композиція, мотив руху, література, живопис, кіно.

Исследована специфика монтажа как формы художественного воплощения образа города-лабиринта в романе Д. Дос Пассоса «Манхэттен». Монтаж рассматривается как форма культурного синтеза разных видов искусств – литературы и кино.

Ключевые слова: город-лабиринт, монтаж, художественный образ, композиция, мотив движения, литература, живопись, кино.

The present article is dedicated to the analysis of montage as an art form of incarnation of city-labyrinth in Dos Passos' novel «Manhattan transfer». Montage is regarded as a form of cultural synthesis of different arts – literature and cinema.

Key words: city-labyrinth, montage, art image, composition, motif of the move.

Интерес к творчеству Джона Дос Пассоса как со стороны читателей, так и со стороны исследователей зачастую был обусловлен эволюцией его общественно-политических взглядов и гражданской позиции. Духовные искания писателя, выбор социальных приоритетов нередко характеризовались острой радикальностью его гражданского мировоззрения, проявившейся в перемене политических ориентаций – от симпатиков коммунистов к сторонникам правого толка, что дало критике повод обвинить Дос Пассоса в ренегатстве, политической близорукости и конформизме. Идеологическая установка обусловила и тональность литературоведческого подхода к оценке творчества Дос Пассоса – восторженной в 20–30-е гг. [22] и гневно-пренебрежительной в 50–60-е [8]. И только в 80-е гг. подход к изучению творчества писателя стал более взвешенным, направленным в основном на исследование поэтики его произведений. Об этом свидетельствуют работы А.М. Зверева [5], Б.А. Гиленсона [2; 3], Е. Салмановой [19; 20], О. Несмеловой [15], А. Леоновец [12] и др. В зарубежном литературоведении наблюдалась та же тенденция [30].

Тем не менее и сторонниками, и противниками Дос Пассоса неоднократно подчеркивалось то огромное влияние, которое оказало творчество писателя на устроения современников. Как отмечает Б. Гиленсон, плодотворно выступая в разных жанрах как романист, драматург, эссеист, публицист, культуролог, историк, Дос Пассос в 20–30-е гг. пользовался популярностью и авторитетом не только в США, но и в других странах мира, прежде всего как новатор, «авангардист», создатель «экспериментального» романа [2, с. 1].

Думается, что творчество Дос Пассоса, его новаторство в развитии литературной формы было столь восторженно принято современниками во многом потому, что в нем преломились ключевые культурно-эстетические концепции, связанные с художественным постижением пространства, – наработки кубизма и развивающегося кинематографа, представляющие монтаж как новый способ художественного мышления, урбанистические теории и новации архитектурных сти-

лей и т. д. – все то, что отражало новый виток в развитии человеческого сознания начала XX века и что Дос Пассосу удалось передать в развитии темы города в своих произведениях.

Образ города в литературе прошел сложную эволюцию. Семантический объем этого образа и его функции в нарративной структуре литературного произведения обретали новое наполнение и возрастали в соответствии с тем, как возрастала роль города в бытии человека и усложнялось его восприятие в человеческом сознании.

В этой связи нам представляется актуальным обратиться к исследованию образа Нью-Йорка в романе «Манхэттен» и поэтики монтажа как ключевого композиционного концепта в воплощении образа города-лабиринта.

Исследователями неоднократно отмечено, что лабиринт – одна из наиболее распространенных мифологических моделей, метафор, символов, осмысленных и интерпретированных художественным сознанием модернизма [14]. Будучи изначально символом непостижимого мира, запутанного пространства, безвыходной ситуации, вселенского препятствия, лабиринт представал ярким воплощением характерного для литературы модернизма образа несчастного сознания, состояния безысходности, бесцельного круговращения в мире (Джойс). Лабиринт представлял собой образ человеческой жизни как таковой. «Блуждания в лабиринте, – отмечают исследователи, – извечное состояние человека, акцентирующее необходимость постоянно принимать решения, выбирать свой путь» [11, с. 403-404]. Как «отражение состояния сознания человека» [13, с. 251], метафора сознания, лабиринт предстает воплощением обряда инициации, символом поиска собственной идентичности. Заключая в себе идею вечного движения, лабиринт часто ассоциируется с «образом направленного потока» [29, с. 53] и в то же время соотносим с пространством, где происходит движение, то есть с определенным местом. «Лабиринт, – отмечает М. Ямпольский, – создает место, но постепенно само место становится лабиринтным, оно теперь предполагает, вписывает определенный принцип поведения в пребывающее в нем тело, оно деформирует его, но уже не физической принудительностью единственно возможного пути» [28, с. 11].

Приведенный М. Ямпольским образ «лабиринтного места» точно накладывается на образ города как пространства, задающего ритм, движение, образ жизни и мыслей, пространства, подчиняющего себе человека, места поиска своей идентичности. Схема лабиринта, таким образом, проецируется на городское пространство, рождая образ *города-лабиринта*, где город и лабиринт «как способы организации жизненного пространства изоморфны друг другу». «Это подобие, – указывает Ю. Разинов, – заключается в том, что и тот и другой представляют собой сложно артикулированные топосы, а именно: являются местами *удлинения* и *усложнения* пути и вместе с тем *структурами мобилизации*... Мегаполис создает невероятные возможности для быстрой перемены мест, ставя его обитателей в ситуацию постоянного выбора судьбы» [17, с. 120]. Мифологема города-лабиринта берет свое начало в античности и значительно трансформируется в последующие эпохи. Известно, что слово «Троя» представляет собой и название города, и обозначение лабиринта. Графическое изображение лабиринта было одновременно и знаком Трои, где «лабиринт символизировал город как оберегаемый священный мир» [17, с. 121].

В эпоху модернизма мифологема города-лабиринта заключает в себе и образ пространства, и образ сознания, сформированного этим пространством. Город предстает как чрезвычайно разветвленный, запутанный лабиринт со множеством переходов, ведущих в тупик. По мнению В. Разинова, такой город представляет собой «тупиковый лабиринт-апорию», «пространство блуждающего перехода..., топос затерянности и одиночества» [17, с. 123, 126]. Это космос, транс-

формировавшийся в хаос, порядок, провоцирующий душевный дисбаланс, духовную энтропию, воплощенную в образе отчужденного сознания.

В художественном произведении образ города-лабиринта находит свое воплощение в мотивах перехода, путаницы, безвыходных ситуаций, бесконечных блужданий, в описаниях городских топосов – улиц и переулков, каналов, тупиков и т. п., в указанном уже образе несчастного, отчужденного сознания. Однако наиболее ярким его художественным воплощением предстает *монтаж* как целостная композиционная форма, гештальт-идея, способная наиболее адекватно передать заключенные в образе города-лабиринта и смысл вечного движения, и момент «превращения внутреннего во внешнее, а внешнего во внутреннее, превращения по существу и являющегося обменом между человеком и местом» [28, с. 14].

1920-е годы были периодом глобальных экспериментов в искусстве, тяготеющих к синтезу (и взаимопроникновению) художественных форм музыки, литературы, кинематографа, театра, живописи и архитектуры. Условно мы бы выделили два параллельных направления, составляющих основу этих экспериментов, – *трансформация пространства* и *создание эффекта движения*. Начало эксперимента ознаменовалось возникновением новых направлений в искусстве, в первую очередь – кубизма. В основе ключевых принципов кубизма, изложенных в концепциях Ж. Брака и П. Пикассо, лежал постулат о том, что единственно подлинной реальностью является реальность картины (полотна), обладающей собственным бытием, «истинным» и «достоверным». С целью «воплощения» данной реальности предпринимались попытки создания *нового пространства*, велись поиски «четвертого измерения», проявившиеся в разложении объема на геометрические плоскости, отказе от перспективы и светотени, изображении предметов в виде комбинаций и коллажей геометрических тел и фигур (Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис, Ф. Леже и др.), а также в обращении к технике цвета и «круговых» композиций с целью преодоления статичности изображения и достижения ощущения *движения* (опыты Р. Делоне). Жорж Брак писал: «... когда разложенные предметы появились в моей живописи около 1909 г., это было для меня способом в наибольшей степени приблизиться к предмету в той мере, в какой это мне позволяла живопись. Разложение на части служило мне для того, чтобы установить пространство и движение в пространстве, и я не мог ввести предмет до тех пор, пока я не создал пространства». Таким образом, уже в работах кубистов намечается «соотношение между разложением предмета и созданием движения в пространстве» [26, с. 121].

Возникнув в 10-е годы XX в. в живописи и тотчас же став в авангарде модернистского искусства, к концу десятилетия кубизм утрачивает былую популярность, однако принципы его, переосмысленные в иных течениях, по-прежнему несут в себе идею нового искусства. О. Краснова отмечает, что создание кубизма было важнейшей эпохой в истории искусства и привело к радикальному переосмыслению взаимоотношений формы и пространства. Период кубизма навсегда изменил развитие западного искусства: начиная с кубизма творчество перестало быть простой имитацией окружающего мира [10, с. 136].

Под влиянием кубизма процесс поиска новых форм затронул и другие виды искусства, например литературу (творчество Б. Сандрара, Г. Аполлинера, В. Маяковского), музыку (композиции Э. Сати, А. Скрябина, М. Равеля, Б. Бартока), театр (балет С. Дягилева). Однако свою эстетическую завершенность идея кубизма обрела в кинематографе (где направления поиска нового пространства и движения пересеклись, обретая возможность воплощения *пространства в движении*) и в архитектуре (когда реальным пространством движения стал осмысливаться город). С этими видами искусства связан новый этап творчества бывших кубистов – обращение живописца Ф. Леже и поэта Б. Сандрара к кинематографу и художника Ш.Э. Жаннера (Ле Корбюзье) – к архитектуре и градостроительству.

Искусство кинематографа открыло новые средства и принципы создания реальности и пространства, важнейшим из которых стал монтаж. Возникнув с появлением кинематографа как технический термин, обозначающий процесс склейки кадров и эпизодов, отснятых на киноплёнку, монтаж в 20-е годы XX в. получает теоретическое обоснование в работах С. Эйзенштейна и позднее трактуется им как целостный принцип построения любых используемых в культуре искусственных сообщений. Исследователи отмечают, что Эйзенштейн «рассматривал кино прежде всего как искусство монтажа, при этом понимая его совершенно в духе гештальт-теории: кадры не составляют смысла кинопроизведения как стена составлена из кирпичей, но столкновение контрастных по содержанию или форме монтажных фраз “выбивает” из киноткани новые содержания, которых нет в элементарных кадрах. “Произведение, а не сумма”» [21].

Основываясь на подходе С. Эйзенштейна, Вяч. Вс. Иванов определяет монтаж как принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом случае обычно опредмечиваемых) [7, с. 119]. Таким образом, уже в начале 20-х гг. определение монтажа выходит за рамки технического термина, заключая в себе обоснование как особую форму художественного мышления. Эта форма выкристаллизовывалась сквозь призму восприятия окружающего мира, бытие которого определялось движением, все более ускорявшимся прогрессом цивилизации. Фактор движения определил специфику человеческого восприятия пространства и пространственных изображений, которое, по мнению П. Флоренского, всегда осуществляется во времени, всегда дискретно (прерывно) и имеет определенный ритм. Искусный художник облегчает визуальное восприятие, обозначая на своей картине, в ее интуитивно нами воспринимаемой пространственной структуре, те временные «швы» – границы, в соответствии с которыми членится, организуется во времени на отдельные ритмические такты (шаги) наше восприятие. В таком широком смысле любое произведение воспринимается и строится монтажно [24]. По мнению Вяч. Вс. Иванова, Флоренскому удалось показать, что ритм при восприятии произведений искусства образуется благодаря наличию в них элементов покоя (раздробленной материи произведения), на которых глаз останавливается, и формальных элементов («швов»), разделяющих два смежных элемента покоя. «Таким образом, – полагает Флоренский, – время вводится в произведение приемом кинематографическим, т. е. расчленением его на отдельные моменты покоя» [7, с. 121].

Итак, в метафизическом смысле монтаж как форма художественного мышления включает в себя два взаимообусловленных процесса, реализующихся одномоментно: деление реальности на статические фрагменты (на уровне пространства художественного текста¹ – дискретное воспроизведение (описание) реальности) и соединение этих фрагментов в завершённый целостный образ *живого*, движущегося пространства, в котором движение делает время *явленным*, придавая ему «зримые» очертания материи (в архитектонике художественного текста – процесс «склейки» фрагментов, эпизодов и т. п., обуславливающий специфику хронотопа)². Направленность этих процессов обусловлена индивидуальным вос-

¹В данном случае под художественным текстом понимается ткань произведения искусства – партитура музыкального произведения, картина, литературный текст и т. д.

²Мысль М. Бахтина о том, что в литературном тексте «время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, стягивается в движение времени, сюжета, истории» (см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 235), определяет специфику пространственно-временных отношений художественного текста как такового.

приятієм реальності. «Временные швы», о которых упоминает П.Флоренский, не фиксированы, их природа являет момент субъективного «видения», представляющего начало становления иной реальности, *другого* пространства. В данном случае возможность существования этой «*друговости*» лежит в основе эффекта движения, делая пространство *событием* художественного текста.

Показательно, что подобный экспериментальный подход к осмыслению пространства-времени в искусстве начала XX в. сложился под влиянием научных воззрений и опытов в области физики. Функционирование взаимообратных процессов дробления-склейки, составляющих сущность монтажа, проецируется на физические процессы в сфере динамики и научные эксперименты, целью которых являлось возвращение молекул в исходное состояние, что отрицало существование стрелы времени и доказывало его обратимость [16]. В монтажном построении процесс склейки и создания целостного образа реальности повторяет на уровне художественной культуры момент возвращения в исходное состояние пространства и времени.

Выступая как композиционный принцип построения искусственных сообщений в культуре, монтаж, таким образом, решал три актуальные задачи:

- изображение пространства в движении;
- создание эффекта обратимости времени;
- выход за пределы реальности и создание иного пространства – пространства культурного текста.

Последняя выделенная нами функция является показательной, поскольку отражает потребность человеческого сознания начала века, знаменующую уход от объективной реальности и выражающую тем самым отношение к окружающему миру, вскрывая его противоречия и отчужденность в нем человека.

В романе «Манхэттен» монтаж является основным принципом, организующим нарративную структуру произведения. Повествование в романе выстраивается по принципу киноленты и представляет собой череду быстро сменяющих друг друга отдельных эпизодов-событий, выхваченных в динамике единого потока жизни мегаполиса и скрепленных тремя основными сюжетными линиями, фиксирующими судьбы ключевых персонажей романа – Джимми Херфа, Эллен Тэтчер и Джорджа Болдуина. Композиция романа, структура образов, мотивов, коллизий подчинены единой цели – передать ритм полной противоречий жизни Нью-Йорка, «показать в причудливом калейдоскопе человеческих лиц, эпизодов и сцен судьбу его жителей» [12, с. 157], которые вершатся огромным городом-лабиринтом. Подчеркнем, образ города в «Манхэттене» предстает смыслообразующей доминантой и центральным узлом композиции, замыкающем на себе все сквозные мотивы романа, из которых ключевым выступает заявленный уже в поэтике заглавия мотив обмана³.

Напомним, что в оригинале роман Дос Пассоса называется “*Manhattan Transfer*” и как вариант перевода может звучать как «Манхэттенский поток», что включает в себе семантику движения и коррелирует с обозначенным Винсентом Скалли восприятием лабиринта как «образа направленного потока» [29, р. 53].

³Согласно мифу, Манхэттен был продан индейцами голландским предпринимателям в 1626 г. за горсть стеклянных бус и безделушек общей стоимостью в 60 гульденов (25 \$). Когда индейцы поняли, что полученный товар ничего не стоит, они воскликнули: «Манна хат!», что в переводе с индейского наречия означало «Нас обманули!» (см. об этом: Мазлова Н. Донбасс + Аризона = любовь // Город / www.ya-online.com/content/view). Так за островом закрепилось название Маннахат, впоследствии трансформировавшееся в английское «Манхэттен». (Интересно отметить, что момент обмана в процессе сделки имел место с обеих сторон, поскольку индейцы продавали землю, принадлежавшую другому племени.) Историки, тем не менее, утверждают, что Manhattan (Маннахата) переводится с языка индейцев как «холмистый остров».

Таким образом, уже в заглавии романа выявляется момент обманного движения, фиксирующий тщетность устремлений персонажей, призрачность их надежд, крушащихся под напором города-лабиринта. В этом смысле семантическое поле мотива обманного движения обнаруживает некоторую реминисценцию с образом ярмарки житейской суеты в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», традируя классическую традицию в ее модернистской модификации.

Джимми Херфу, Эллен Тэтчер и Джорджу Болдуину Нью-Йорк представляется городом неограниченных возможностей, локусом успеха, славы и богатства, достижимых, как кажется, для каждого. Однако по мере развития действия обманчивость этой мечты становится очевидной.

В нарративном пространстве романа мотив обмана реализуется в монтажной стыковке эпиграфов, предпосланных главам, топосов Нью-Йорка, эпизодов и портретов персонажей.

Анализируя «Манхэттен», А. Зверев отмечал: «Когда на смену монотонности осколочных фрагментов почти анонимного существования множества людей, утративших свою индивидуальность, приходит поэтическая насыщенность эпиграфов, возникает резкий перебив, органично вводится ощущение... бесцельности жизни, конечной обреченности Нью-Йорка» [5, с. 181]. Явленный в эпиграфах поэтический образ величественного города – оплота цивилизации заметно снижается эпизодами безликой жизни персонажей, полной обманутых надежд и потерпевших крушение иллюзий. Так, в 3-й главе I части романа ключевая фраза эпиграфа «Америка – страна больших возможностей» [4, с. 51] перебивается сценой отчаяния молодого адвоката Джорджа Болдуина, доказывающей полное отсутствие какой-либо возможности: «Какая польза от того, что я кончил университет и имею право выступать в суде, если я не могу найти ни одного клиента?» (51)⁴.

Тщетность усилий персонажей в поисках своего места в мире создает ситуацию безысходности, в которой жизнь напоминает бессмысленное круговращение по городским лабиринтам, символически выраженное в лейтмотивах кружения, поворота, вращения: «Джимми весь горит. “Целовать землю, целовать землю!” – звенит у него в голове. Кругами по палубе...» (68); «Анна уже на ногах, кружится по комнате, отбивается руками от горящего вокруг нее тюля» (375); «Все кружилось перед ним в медленном тумане» (170); «Все вращалось в болезненном удушье» (368) и т. п. «Телесное» кружение по городу-лабиринту провоцирует кризис духовно-душевного состояния героев, усиливающийся мотивами головокружения, отчаяния и тоски: «Здесь у кого хотите закружится голова!» (32); «Чувствуя головокружение и спотыкаясь, Болдуин спустился по лестнице» (55); «Вдруг – такое головокружение, что на минуту прислоняется к стене» (237); «Она начинала падать <...> в холодные пропасти отчаяния» (146). Внутреннее состояние персонажей в романе отчетливо передают два символических образа, семантически связанных с мотивом бесцельного кружения, – образ чайки, кружащей над заливом и жалобно кричащей как символ души, которая не в состоянии найти покоя: «Три дикие чайки кружатся над разбитыми ящиками» (10); «С криком кружились чайки» (234); «Три дикие чайки с жалобными стонами кружились над ней» (239); «Дикие чайки кружились с жалобным криком» (274); и образ свернувшегося клубочком тела, «позы зародыша» как символа отчуждения, свидетельствующей, по мнению психологов, о стремлении человека отгородиться от внешнего мира, неуверенности в себе, отсутствии чувства защищенности: «Конго стащил сапоги, носки, брюки и свернулся клубком на кровати» (43); «Она лежала, подняв колени к подбородку, туго стянув ночную рубашку у пяток» (46); «Спала, свернувшись клубком» (334); «Кровать казалась ей плотом, на ко-

⁴Здесь и далее цит. по [4], в круглых скобках указаны номера страниц.

тором она, покинутая, одинокая, навсегда одинокая, плыла по бурному океану. По ее спине пробежала дрожь. Она крепче прижала колени к подбородку» (161).

Город как оплот цивилизации, гармонии и порядка, воплощение фаустовского духа в восприятии персонажей трансформируется в запутанное пространство города-лабиринта. Контраст двух планов изображения Нью-Йорка – топографического и эйдетического – предельно усиливает звучание мотива фальши, обмана, связанного как с мечтой о городе, так и с американской мечтой в целом. Топографически разделенный прямыми улицами, подобный шахматной доске Манхэттен предстает для персонажей обманным лабиринтом, затрудняющим их путь, запутывающим в бесконечном круговороте, где, по точному замечанию Е. Салмановой, «переплелись воедино судьбы, улицы и желания, трущобы, площади и рухнувшие надежды» [19, с. 12]. Сложность, а порой и невозможность прохождения города-лабиринта, символически выражена в романе сквозным мотивом путаницы, вскрывающим момент обманного движения как в повседневных буднях персонажей, так и в их внутреннем состоянии: *«Мои финансовые дела ужасно запутаны. Я впутался в кое-какие довольно рискованные предприятия, и Бог знает, как я из них выкручусь»* (246); *«Она шла на ощупь в путанице пыльного, иззубренного, ломкого шума»* (130); *«Он шел на север, через город спутанных алфавитов»* (331).

Интересно отметить, что в первоначальном мотиве путаницы выделяется его семантический инвариант, обозначенный А.Л. Бемом как «привходящий» [1, с. 227] – мотив спутанных волос, вводящий в текст романа образ пещеры как подземного лабиринта *«Его спутанные волосы падали на глаза»* (186); *«Он чувствовал острый запах ее спутанных волос»* (58); *«Его курчавые, спутанные волосы, падавшие на лоб»* (72); *«Херф бежит сквозь пещерный мрак на укутанную туманом улицу»* (381) и т. д.

В. Топоров акцентирует внимание на том, что «внутреннему пространству пещеры присущи бесструктурность, аморфность, спутанность (иногда обитающее в пещере существо имеет спутанные волосы, перепутанную шерсть и т. д.)» [23, с. 311]. Актуализация в романе образа пещеры усиливает звучание мотива обманного движения – путь персонажей к вожделенному благополучию будущего оборачивается путем к первобытному состоянию прошлого. В этой связи путь инициации, знаменующий таинство лабиринта, оказался для персонажей непосильным – движение к центру города-лабиринта оказалось чреватым гибелью физической (Стэн, Бэд) и духовной (Эллен, Болдуин). Найти выход из лабиринта Манхэттена, выдержать мучительное испытание инициации удалось лишь Джимми Херфу. «Чтобы выйти из лабиринта, – указывает Г. Керн, – человек должен повернуться и возвращаться назад по своим же следам... Между двумя этими дорогами, однако, лежит ключевой, основополагающий опыт. И поэтому поворот в противоположную сторону – это не просто отрицание предшествующего опыта, это еще и новое начало. Человек, выходящий из лабиринта, совсем не тот, кто входил в этот лабиринт, – это человек, переродившийся для нового этапа, нового уровня существования» [9, с. 20]. Принятое Джимми решение покинуть Нью-Йорк, указывающее на то, что город-лабиринт – пройденный этап, является свидетельством завершения обряда инициации, процесса перерождения и готовности к новым испытаниям.

Важную роль в реализации мотива обмана в романе играют городские топосы как слагаемые нью-йоркского пейзажа. Топосы Манхэттена в романе продуцируют целую сферу смыслов, включающих основную идею нью-йоркского текста Дос Пассоса. В романе в основном встречаются две категории манхэттенских топосов. Условно обозначим их как *сенсорные* (включающие звуки, запахи и цвета в обрисовке городского пейзажа) и *культурные* (представляющие непосредственно топосы города, которые складываются из образов улиц, площадей, парков, –

Бродвей, 5-я Авеню, Уолл Стрит, Риверсайд Драйв; городских сооружений – Статуя Свободы, Бруклинский мост; Нью-Йоркская гавань и т. д.). Композиционная расстановка топосов – монтаж – организует психологический фон романа, создавая ту атмосферу быстрой смены впечатлений, событий, сцен, которая, по мнению Г. Зиммеля, приводит жителя мегаполиса в состояние повышенной нервозности и разочарованности, следствием чего является полная атрофия чувств [6, с. 25–30].

Композиционно мотив обманного движения усиливается в монтажных стыках пейзажных зарисовок города, перебивающих эпизоды и отделяющих один эпизод от другого. Таким образом используется прием параллелизма в изображении пейзажа и психологических состояний персонажей: Бродвей глазами безработного и ослабевшего от голода Бэда – *«Бэд плелся по Бродвею... мимо пустырей, на которых в траве среди крапивы и бессмертника блестели консервные банки, мимо рекламных щитов и вывесок, мимо лачуг и брошенных будок, мимо канав, полных щебня и раздавленных колесами отбросов, мимо серых каменных холмов...»* (28) и Бродвей глазами Болдуина – *«Деревья распростерли на фоне серо-синеватого неба хрупкие багряные ветки. Великолепные здания с широкими окнами пылали розово, беззаботно, богато»* (52); свежий запах моря в квартире Олафсонов на Риверсайд Драйв перебивается *«запахом помоев и горячей мыльной пены»* (44–45) в убогой закуской, где работает Бэд; светлые, пастельные, жизнеутверждающие тона портового пейзажа, замыкающие эпизод прогулки юной, полной надежд Эллен: *«Океанский пароход, влекомый буксиром, который окутывал его нос белым дымом, возвышался прямо перед ними... Солнце лило **кремовые** лучи на верхние палубы и на большую, **желтую** с черной крышкой, трубу»* (65) – и тот же пейзаж в кричащих, подчеркнуто контрастных тонах в сцене, где Бэд теряет сознание от голода: *«Заходящее солнце... вспыхивало в иллюминаторах буксиров, сверкало **оранжевыми** курчавыми пятнами на **коричнево-зеленой** воде, горело на изогнутых парусах медленно плывущей вверх по течению шхуны»* (67); китайская прачечная, *«издающая острый, кислый, влажный запах»* (82), сменяется кондитерской Хьюлера, где *«из дверей – уютный запах никеля и хорошо вымытого мрамора, а из-под решетки... вьется теплый аромат варящегося шоколада»* (83); *«коричневые болота, грязные улицы, ржавый пароход в канале, сараи, вывески»* (112) перебиваются *«свежим воздухом, пахнущим устрицами»* (113) в следующем эпизоде; покой ночного неба, *«мерцающего золотой пылью электрических реклам»* (183), нарушается звуковой дисгармонией: *«задыхающийся вой паромной сирены врывался с реки в комнату. С улицы доносились гудки такси и ноющий визг трамваев»* (184); *«мягкий запах кедрового дерева»* (187) и *«жалобный воскресный скрежет граммофонов»* (188) и т. д.

В данной ситуации монтажный стык предстает как временной шов в пространственной структуре произведения, являющий в процессе склейки эпизодов момент контрастности в образе города, и обнаруживает разрыв между кажущейся видимостью и реальной действительностью. Город надежд оборачивается иллюзией, обманом.

В этом смысле у Дос Пассоса является весьма выразительным заключенное в монтаже то единство логики и пластики, о котором, исследуя монтаж, упоминал А. Раппапорт [18, с. 16–17]. Монтажная композиция романа «Манхэттен» воспроизводит облик города в пестром соединении домов, улиц, рекламных столбов, автомобилей, толпы, запахов, звуков, цветов и т. д. Такой монтаж производит впечатление стилистической однородности, поскольку с помощью монтажа происходит пластическое преодоление «разнородности» свойств и внутренних характеристик компонентов, происходит органичный сплав цвета и звука, звука и запаха, камня и воздуха, синтез состояний вещества: *вода – газ – твердое тело* про-

ещируется на синтез слагаемых города: *манхэттенский залив – смог – каменное тело города* и т. д.

Город в романе представляет собой конгломерат живой и неживой природы/культуры в ее бесконечном многообразии и, таким образом, является созданной человеком моделью мира. Город предстает как мир, каким он видится человеку и каким человек может его создать. Принцип монтажа, таким образом, открывает в романе тему «город – мир».

В тексте романа довольно часто имеет место ситуация, когда в качестве монтажного стыка выступает описание рекламы или отрывок газетного текста. В этом случае, как нам представляется, Дос Пассос наследует распространенный у кубистов прием коллажа, разделяя таким образом мир условный (поэтический) и мир реальный. Так подчеркивается несовместимость устремлений персонажей с прозаическими монотонными буднями города, побуждающая их к возвращению в реальность: *«Сейчас начинается театральный разъезд: мужчины – во фраках, женщины – в открытых платьях; мужчины едут домой к своим женам и любовницам; город ложится спать... Сегал и Хайнз воздвигнут на этом участке современное двадцатичетырехэтажное здание, предназначенное специально для контор и магазинов...»* (183); или наоборот, описание душевного состояния персонажа вступает в контраст с описанием картины праздничного города, что отчетливо видно в 1-й главе II раздела, где праздничный образ города вступает в диссонанс с настроением Эллен: *«В тяжелом зное улицы, магазины, люди в воскресных костюмах, соломенные шляпы, зонтики, трамваи, таксомоторы мчались на нее, ослепляя ее острым, режущим блеском, точно она проходила мимо кучи металлических отбросов. Она шла на ощупь в путанице пыльного, иззубренного, ломкого шума.*

По Линкольн-Сквер в уличной толчее медленно ехала девушка верхом на белой лошади. Ее каштановые волосы ниспадали ровными, поддельными волнами на белый конский круп и на золоченое седло, на котором зелеными и красными буквами было написано: А н т и п е р х о т и н» (130–131).

Введение в повествовательную структуру романа рекламных вставок, их монтажная композиция делает «Манхэттен» произведением с «открытой формой» (тезис А. Раппапорта [18, с. 20]). Художественная ткань романа становится «проницаемой», поскольку граница между миром романа и реальным миром становится условной. Во временной структуре произведения аккумулируется «историческое время и время субъективного переживания» [18, с. 21]. Открытая форма романа размыкает границы эстетической заданности и нормативности данного вида искусства, «приспосабливая» к себе, синтезируя каноны и формы других его видов: литература – живопись – кино, поскольку все они подчинены одной эстетической идее. Монтаж у Дос Пассоса, таким образом, выступает как «средство культурного синтеза» [18, с. 21].

Монтажный принцип композиции романа, воспроизводящий по принципу С. Эйзенштейна «от конкретного изображения – к обобщенному образу» [27, с. 38] единую картину жизни Нью-Йорка, обуславливает специфику обрисовки портретов персонажей. Важно подчеркнуть, что портреты персонажей в их традиционном изображении в романе отсутствуют. У Дос Пассоса они являют собой череду точно схваченных деталей, характеризующих, скорее, не индивидуальный образ, а безликий тип или образ толпы, часто создающийся метонимически: *«Они почтительно поклонились бриллиантовой запонке»* (36); *«они танцуют... мягкий синий джемпер льнет к гладкому черному пиджаку, обесцвеченные перекисью завитки – к гладкому черному пробору»* (138); *«перекрестные взгляды, подрагивающие бедра, тяжелые челюсти, жующие сигары, худые, вогнутые лица, плоские тела... – все течет, толкаясь, шаркая, через вращающиеся двери на Бродвей, с Бродвея, двумя бесконечными потоками»* (116); или с помощью сравнений: «бу-

фетчик с лицом, похожим на кочан цветной капусты» (40); *«сморщенное, как грецкий орех, лицо и мертвые, рыбы глаза лакея»* (232) и т. д. Подобный способ обрисовки портрета – через штрих, мазок, деталь, – во-первых, создает эффект толпы в движении, а во-вторых, обнаруживает ту же фрагментарность, которой характеризуется специфика создания образа города и монтажная композиция романа в целом. Выстраивая образы города и человека по одному и тому же принципу, Дос Пассос подчеркивает впечатление оживотворенности города, его уподобленности живому существу, которое достигается введением в текст метафорических параллелей: Эллен дышала – *«тротуары и стены домов дышали зноем»* (198); красновато-коричневое лицо Стэна – *«темнолицые дома кирпичного цвета; глаз человека – электрический глаз города»* и т. п. Фрагментация города и фрагментация человека наводят на мысль об эквивалентности их функций, о тождестве в составе и устройстве макрокосма и микрокосма, что Ю. Цивьян называет «изоморфностью человека и города» [25, с. 84], то есть их однородностью.

Таким образом, круг причинно-следственных связей замыкается: созданный человеком город-оплот цивилизации вырастает в самостоятельный организм, живущий по своим собственным законам и поглощающий человека, разрушая его мечты о счастье и благополучии. Мотив обмана достигает кульминационного звучания. Монтаж контрастных эпизодов реализует момент превращения надежды в иллюзию, гармонии в хаос: подобный шахматной доске, упорядоченный город предстает, по выражению А. Зверева, миром хаотичным, бессвязным, сместившимся с оси, распавшимся на осколки [5, с. 179]. Город-мираж, взлелеянный «американской мечтой», превращается в Вавилон и движет человека к гибели.

Быстрая смена эпизодов в романе, изображающих историю Нью-Йорка на протяжении четверти века, представляет стремительно несущийся поток жизни. Таким образом достигается цель монтажной композиции – воплотить целостный образ города-лабиринта, отобразить ритм повествования и обеспечить эффект движения образа в пространстве текста.

Библиографические ссылки

1. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий / А. Бем // Изв. Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. – СПб., 1919. – Т. 23, кн. 1. – С. 225–245.
2. Гиленсон Б. А. Джон Дос Пассос: эволюция политической философии / Б. А. Гиленсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.amstud.msu.ru/full_text/texts/conf1995/gilenson33.htm.
3. Гиленсон Б. А. История литературы США / Б. А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
4. Пассос Дос Д. Манхэттен / Дос Пассос Д. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1992. – 384 с.
5. Зверев А. М. Американский роман 20-30-х годов / А. М. Зверев. – М.: Худож. лит., 1982. – 257 с.
6. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель // ЛогоС. – 2002. – № 3–4. – С. 25–38.
7. Иванов В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / В. В. Иванов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–148.
8. История американской литературы: в 2 т. / под ред. Н.И. Самохвалова. – М.: Просвещение, 1971. – Т. 2. – 319 с.; Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература : сб. ст. / АН СССР. Отд-ние лит. и яз.; Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1970. – 551 с.
9. Керн Г. Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации / Герман Керн // Лабиринты мира; пер. с англ. А. Рудаковой, Л.Шведовой. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 7–33.

10. *Краснова О. Б.* Кубизм / О. Б. Краснова // Искусство XX века. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 352 с.
11. *Куклев В.* Лабиринт / В. Куклев // Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егзаров. – М.: Астрель; АСТ, 2007. – 723 с.
12. *Леоновець А. С.* Експериментальна проза Д. Дос Пассоса та її рецепція у літературній критиці 30-х років XX століття / А. С. Леоновець // Наук. вісн. Ізмаїл. пед. ін-ту. – Ізмаїл: Ізмаїл. держ. гуманіт. ун-т, 2001. – Вип. 10. – С. 156–160.
13. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.
14. *Маньковская Н. Б.* Модернизм – постмодернизм – постпостмодернизм / Н. Б. Маньковская // Двадцатый век и пути европейской культуры. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – С. 207–222; *Климов В. В.* Выбраться в лабиринт / В. В. Климов // Человек. – М., 1993. – Вып. 6. – С. 56–73; *Едошина И. А.* Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы / И. А. Едошина. – М.: РГГУ, 2002. – 250 с.; *Романова Н. Л.* Минотавр и лабиринты Я. Проекция мотива одиночества в литературе / Н. Л. Романова // Актуальные проблемы германистики и романистики. – Смоленск: Принт-Экспресс, 2006. – Вып. 10, ч. 2. – С. 162–168.
15. *Несмелова О. О.* О литературоведческих приоритетах. Джон Дос Пассос / О. О. Несмелова // Американские исследования: ежегодник. – Минск: Изд-во БГУ, 2001. – С. 122–128.
16. *Пригожин И.* Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 240 с.
17. *Разинов Ю. А.* Город-лабиринт / Ю. А. Разинов // *Mixtura verborum* 2009: боли нашего времени: ежегодник. Юбил. вып. – Самара: Самар. гуманит. акад., 2009. – С. 120–129.
18. *Раппапорт А. Г.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А. Г. Раппапорт // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 14–22.
19. *Салманова Е. М.* Романы Джона Дос Пассоса / Е. М. Салманова // Дос Пассос Дж. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2001. – Т. 1. – С. 5–20.
20. *Салманова Е. М.* Джон Дос Пассос и Россия: дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 1997. – 185 с.
21. *Сергей Эйзенштейн.* За кадром / Сергей Эйзенштейн // Метафорические чтения: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://metaphor.nsu.ru/readings.htm>.
22. *Старцев А. И.* Джон Дос Пассос / А. И. Старцев. – М.: Худож. лит-ра, 1934. – 152 с.; *Миллер-Будницкая Р.* Творческий путь Д. Дос Пассоса / Р. Миллер-Будницкая // Литературная учеба. – 1932. – № 9–10. – С. 76–88; *Сельдер Ф.* От бунтарства к пролетарской революции. О творчестве Джона Дос Пассоса / Ф. Сельдер // Резец. – 1932. – № 7. – С. 111–118.
23. *Топоров В. Н.* Пещера / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – С. 311–312.
24. *Флоренский П.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях / П. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 321 с.
25. *Цивьян Ю. Г.* «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста / Ю. Г. Цивьян // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 78–98.
26. *Иванов В. В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / В. В. Иванов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–148.
27. *Эйзенштейн С.* Монтаж / С. Эйзенштейн. – М.: Музей кино, 1997. – 590 с.
28. *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 337 с.
29. *Scully Vincent.* The Earth, the Temple, and the Gods. Greek Sacred Architecture / Vincent Scully. – NY: Praeger, 1969. – 271 p.
30. *Wagner L. W.* Dos Passos: Artist As American / L. W. Wagner. – Austin: University of Texas Press, 1979. – 244 p.; *John Rohr Kemper.* John Dos Passos. A Reference Guide / John Rohr Kemper. – Boston: Hall, 1980. – 300 p.; *Carr W. S.* Dos Passos. A Life / W. S. Carr. – NY.:

Doubleday, 1984. – 624 p.; *Geismar M. Writers in Crisis. The American Novel between Two Wars* / M. Geismar. – Boston: Houghton Mifflin, Co: Cambridge. The Riverside Press 1942. – 299 p.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

УДК 821.111-31 «19»

Е. И. Мудрак

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

БИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «ВОЛНЫ»

Розглянуто особливості включення біографічних мотивів у романі В. Вулф «Хвилі».

Ключові слова: модерністська біографія, ліризована проза, драматизація розповіді, «потік свідомості», внутрішній монолог.

Рассмотрены особенности включения биографических мотивов в романе В. Вулф «Волны».

Ключевые слова: модернистская биография, лиризованная проза, драматизация повествования, «поток сознания», внутренний монолог.

The article deals with the peculiarities of biographical motives and themes in «The Waves» by V. Woolf.

Key words: modernist biography, lyrical prose, dramatization of narration, «stream of consciousness», interior monologue.

В 1931 г. В. Вулф публикует роман «Волны», ставший, по признанию критиков, кульминацией ее экспериментальной художественной деятельности. Среди восторженных почитателей – Э. М. Форстера, Х. Уолпола, Г. Николсона, Э. Мюира – «*The Waves*» приобрели характеристику «литературной сенсации», «подлинного шедевра», «книги откровений», текста, где писательница «воплотила труднопостижимую загадку времени и его бесконечных превращений» [16, р. 23, 281]. Для современников В. Вулф «Волны», наряду с текстами Джойса и Элиота, стали воплощением модернистского канона, где автору удалось передать в уникальной форме «вулфианского романа» (*Woolfian novel*) **особое видение мира в его бесконечной изменчивости, удивительное подобие/нетождественность духовных и природных ритмов индивидуального бытия** (Г. Николсон) [16, р. 267].

В конце XX ст. роман В. Вулф был назван «модернистским образцом чистого эстетизма» (К. Фруола), «абсолютной технической инновацией», «сочинением, беспрецедентным по своей сложности» (Дж. Бэчелор), «самым оригинальным экспериментом своего времени» (К. Болдик), «отразившим смену перспективы в искусстве XX века» (С. Дик) [3, р. 165; 4, р. 114; 9, р. 66; 10, р. 211]. Дж. Бриггс, Дж. Голдман, Г. Ли полагают, что «*The Waves*» несут на себе печать авторских концепций творчества и нового художественного языка, о которых писательница неоднократно упоминала в своих дневниках и эссеистике [7, р. 240; 11, р. 69; 12, р. 609, 639–640]. Это произведение и по сей день остается загадкой, интригуя специалистов вариативностью литературных интерпретаций и жанровой неопределенностью [3, р. 165; 9, р. 65; 10, р. 175; 11, р. 69, 71]. Поэтика «Волн», казалось бы, полностью соотнесена с иной картиной восприятия действительности, где причудливо соединяются имперсональный взгляд на мир и субъективное видение,

насыщенное индивидуально окрашенными образами, впечатлениями и воспоминаниями. Фрагментарность, импрессионистичность повествования, размытость образов героев, расплывчатость формы, – связаны с поэтологией «вулфианского романа», с представлением художника о жизни как драматическом действе «постижения истины или приближения к ней, вечно ускользающей, непроясненной, неокончательной и неизбежно субъективной» [1, с. 102].

По мнению феминистской литературной критики (Дж. Маркус, С. Рудик, К. Фруола), «Волны» представляют особый женский тип письма, где автор стремится воссоздать образ мира, воспринятый андрогинным сознанием, и передать многообразие жизни, не ограниченной пределами субъективного человеческого «я» (“world seen without self”) [10, p. 177]. Дж. Голдман определяет роман как «импрессионистическую фреску о женщине», указывая, что “The Waves” – это феминистский текст-квест, поиск аутентичного женского голоса в искусстве [11, p. 71]. Джейн де Гей характеризует «Волны» как метароман, полифоническое, интертекстуальное произведение, построенное как серия драматических монологов шести героев, составляющих «коллаж различных интерпретаций бытия» («collage of different interpretations of creation») с включенными в них интерлюдиями, воплощающими авторский миф о возникновении мира [8, p. 160, 172]. Дж. Бригс (2005) считает, что “The Waves” становятся важной вехой и открывают новую стадию в творчестве писательницы, которую специалистам еще только предстоит понять и оценить по достоинству [3, p. 88; 4, p. 238].

Своей поэтикой, оригинальной художественной концепцией и экспериментальностью «Волны» предвосхищают многие открытия «нового романа». Цельность и связность произведения достигается за счет особой концепции внутрисюжетных связей, подчиняющихся не принципу логики и причинности, а собственным внутренним законам художественного текста. Сквозная пейзажная зарисовка (десять интерлюдий, графически отличных от основных эпизодов) разделяет роман на девять фрагментов. Эти интерлюдии образуют отдельный сюжет (движение солнца по небосводу), отражающий ритм рождения и постепенного угасания дня, в них заложены ведущие мотивы и образы, обретающие дополнительные значения в развитии основного повествования, сценой которого становится пространство сознания шести героев¹. Автор воссоздает лишенную индивидуальности, метафорически насыщенную, лирическую картину, мгновенный единичный образ мира, который становится особым ощущением, символом самой жизни. Связанные между собой последовательностью природного цикла, интерлюдии имеют определенное структурное единообразие: сначала фиксируется положение солнца, состояние неба и моря, а затем повествовательный фокус, словно следуя за движением солнечного луча, перемещается на побережье, омываемое волнами, и в сад (утраченное идиллическое место в воспоминаниях героев); постепенно проступает фасад дома и, осторожно «заглядывая» в комнату через окно, камера повествователя фиксирует отдельные детали ее внутренней обстановки. Общую картину вновь завершает образ волн, накатывающих на пустынный берег [18].

Каждая интерлюдия обладает своим внутренним сюжетом, собственными ключевыми образами и выдержана в определенном музыкальном темпе. Дж. Бригс отмечает, что композиция романа, подобно морской стихии, подвижна, изменчива и трудноуловима; предваряемые дескриптивными пассажами, эпизоды основной части образуют подобие пирамиды, напоминающее изображение

¹В своих комментариях к роману В. Вулф писала, что интерлюдии должны восприниматься как «неотъемлемая часть» повествования: они соединяют драматические монологи героев, образуя «некий мост», создают фон безличной природы – «бесконечное море» [13, p. 285].

волны, где начальные и заключительные части представляют собой парные главы с повторяющимися образами и лейтмотивами [5, р. 109]. Сквозные темы имеют несколько вариаций, они то расходятся, то вновь пересекаются на протяжении всего повествования, образуя особую систему символов, и таким образом придают целостность повествованию и четкость структуре романа, скрепляя его [5, р. 109–110]. Изменчивый пейзаж интерлюдий представляет собой символический камертон к мистерии невидимых голосов, которые звучат, перебивая друг друга, создавая эффект драматического многоголосья, разделенного на мерные отрывки безучастными репликами автора, поданными в форме имперсонального грамматического ритуала («...сказала Сьюзан...», «...сказал Бернард...», «...сказал Льюис...»), и становится как бы рождением границ темпорально-пространственного индивидуального речевого образа.

Девять основных частей романа соотносятся с разными периодами жизни Бернарда, Невилла, Льюиса, Роды, Сьюзан, Джинни – детство, отрочество, юность, зрелость – и составляют основное эпическое повествование, прорастающее сквозь все лирические и драматические деформации от истока (первых детских ассоциаций героев) до заключительного монолога Бернарда («summing up»), где он подводит итоги собственной жизни и связывает воедино все шесть речевых потоков. В драматических фрагментах «Волн» В. Вулф передает важные моменты жизненного опыта героев, их душевные состояния, чувства, воспоминания, объединяя их в хор поколенческих взаимоотражений «я»-сознаний, показывает их включенность в ритм жизни мира. Герои романа – бестелесные голоса, «тени», которым писательница даст имя, наделит каждого из них личными переживаниями, связанными с возрастным опытом вживания в мир. Это пространство «я», словно сосуд, будет постепенно заполняться речью, памятью, драматизмом жизни. Линия каждого персонажа то вспыхивает, то исчезает на протяжении всего романа, освещая отдельные мгновения его/ее жизненного пути (учеба в школе, поступление в колледж, работа в университете, поездки в Лондон, совместные встречи, расставания, переживания утрат близких людей) [18]. «Истории» жизни героев целостно и линейно не присутствуют в романе: они наложены, сотканы из маленьких эпизодов, сцен и реплик и восстанавливаются читателем через их внутреннюю речь.

Картины детства Бернарда, Невилла, Льюиса, Роды, Сьюзан, Джинни воссозданы из эмоционально и метафорически наполненных визуальных образов: сознание получает ядро первичных зарисовок, на которое с течением времени наслаиваются новые впечатления и ощущения, постепенно оттесняя идиллические образы в область воспоминаний. В первом фрагменте романа доминирует визуально-звуковое восприятие – сознание ребенка воспринимает мир целостно как нескончаемый поток зрительных впечатлений и открытий [19]². Природные пейзажи **рождают в сознании детей собственные ассоциативные рисунки, привлекающие и пугающие** («a crimson tassel twisted with gold threads», «islands of light are swimming on the grass», «the great brute on the beach», «a great beast's foot is chained») [19]. Многие из этих ярких ранних впечатлений укоренятся в памяти, станут основой их мироощущения и мировосприятия, невидимой нитью соединят жизни героев. Из этих непосредственных детских образов и ощущений сплетается сложный и неповторимый узор индивидуальности персонажа. По мере развертывания сюжета ритм повествования становится более динамичным, и хотя линейность и хронология событий сохраняется, начиная со второй части (отъезд из дома и пребывание в школе) художественное время в романе постепен-

²Лишь несколько лет спустя, в автобиографическом очерке «A Sketch of the Past» (1939), В. Вулф откроет тайну возникновения многих образов, вошедших в роман «The Waves» (образ волн, мотыльков, «плавника, рассекающего морскую гладь», фигуры главных героев), большинство из которых будут связаны с личным опытом писательницы, ее ранними детскими воспоминаниями и впечатлениями [18, р. 64–65].

но сжимается до небольших темпоральных отрезков (утро, вечер одного дня Бернарда, Роды, Луиса и др.), которые пересекаются, наплывают друг на друга, создавая эффект симультанной работы нескольких сознаний [18]. Эти фрагменты являются отражением событий внешней реальности в сознании персонажа, убедительно передают его психологическое состояние, складываясь в подлинную историю его жизни.

Следующие один за другим периоды отрочества и юности персонажей, когда время разъединяет друзей, отдаляя их друг от друга, открывают в героях иной опыт переживания мира, связанный уже во многом с размышлением, анализом и рефлексией. Сосуд их памяти продолжает наполняться, накапливая новые ощущения и чувства (восторга, страдания, ревности, отчаяния, переживания одиночества), постепенно меняется сама речь персонажей, важную роль теперь играет их социальный опыт: поток их мыслей более упорядочен, менее визуален, большую часть их внутреннего монолога занимают рассуждения и поиск собственной идентичности [19]. Ассоциации и образы, рожденные воображением героев, в дальнейшем обретают важные семантические оттенки, становятся все более развернутыми, получают новое звучание и постепенно преобразуются в образ-символ того или иного персонажа. Герои постепенно обретают собственную индивидуальность и наделяются особенностями мировидения: уже во второй части романа детские образы и впечатления постепенно уступают место более сложной ассоциативной форме, основанной на пережитых ощущениях, сотканной из воспоминаний и литературных аллюзий. Сознание Бернарда, Невилла, Луиса словно окутывается культурным плащом слов и рождает собственный узнаваемый образный строй – по мере взросления шестеро протагонистов все более погружаются в поток воспоминаний и идиллических образов прошлого. Внешний мир и социальная жизнь героев восстанавливается читателем по крупницам из потока внутренней речи сознаний Бернарда, Сьюзан, Невилла, Роды, Льюиса и Джинни: в случайно оброненных фразах, «выхваченных» образах, пережитых впечатлениях узнаются исторические приметы эпохи (портрет королевы, телефон, телеграф, омнибусы, метро и пр.); по незначительным деталям, которые улавливает взгляд героя, воссоздается интерьер его дома, сада, комнаты (письменный стол, беспорядочно разложенные книги, нераспечатанные письма, открытое окно, незакрытая калитка, клубничные грядки, кусты штокроз) [19]. Социальный мир, в котором «живут» персонажи «Волн», существует лишь опосредованно в их сознании, его образ складывается из мелких, незначительных на первый взгляд деталей, «ничтожных» событий, важных, однако, для понимания уникальной природы восприятия каждого из шести героев. Их сознания не отражают, а конструируют собственную реальность в соответствии с особенностями их мироощущения. Внешние образы, впечатления, настойчиво возвращающиеся воспоминания, наслаивающиеся друг на друга, объединяют сознания героев, создают эффект стереоскопичности повествования и ощущение особого ритма и пульса жизни. В. Вулф выстраивает роман как образ-переживание жизни целым поколением, как поток времени жизни героев от начала ее разбега до постепенного замедления и стихания.

“The Waves” представляют собой многослойную структуру, состоящую из нескольких семантически значимых текстов, которые могут быть прочитаны на разных уровнях: рама интерлюдий образует обособленное повествование с собственной фабулой, роман раскладывается на шесть отдельных историй, которые в свою очередь стягиваются в два нарративных пласта – мужской и женский типы восприятия³. Истории, сотканые сознанием, связываются в маленькие

³ Мужское сознание в “The Waves” не столько противостоит женскому, сколько дополняет и оттеняет его: природная образность и чистая перцептивность, органичная детскому восприятию, по мере взросления героев (Бернарда, Невилла, Луиса) вытесняется рассудочностью и логикой, важное место занимают рефлексия и анализ.

сюжеты, для которых очевидным становится новое мерило времени, ощущение его непрерывного движения. Прошлое и воспоминания нарастают постепенно – в сознание проникает знание, речь героев разрастается, насыщается культурными аллюзиями и художественными образами (герои примеряют на себя различные литературные маски, отражающие их увлеченность античной поэзией, средневековьем, романтизмом (Вергилия, Катулла, Байрона, Шелли) [18]. В сознании Бернарда, выделяющегося в основную повествовательную линию (его монологи открывают семь из девяти эпизодов романа), особую роль играет синестетичность ощущений: его отклики на образы и звуки внешней реальности сливаются с ассоциациями и воспоминаниями детства и юности, перетекают друг в друга и образуют неразъемный комок впечатлений, весьма сложно поддающийся интерпретации. Однако все же можно выделить ключевые для героя темы и мотивы – тайна жизни, многоликость и непроницаемость человеческого «я», неизбежность хода времени [18]. Тревожные мотивы незаметно вплетаются в общий повествовательный рисунок, внося определенный диссонанс уже в начале первого фрагмента (Рода, Луис), и заметно усиливаются в пятой главе (смерть Персиваля), становясь контрмелодией к лирическим пассажам интерлюдий [18].

В «Волнах» важную роль играют анахронизмы – реальное время повествования охватывает период длиной в полвека, однако «подсказки», оставленные героями (портрет королевы Александры, висающий в классной комнате девочек, упоминание о царствующем тогда монархе Георге VI), предполагают темпоральный отрезок не более чем в тридцать лет (с 1900 по 1931) [19]. Эта сознательная неопределенность, с одной стороны, может быть связана с особым состоянием психики героя – его эмоциональными переживаниями, спецификой восприятия «внешних» событий, а с другой, – подобные «несовпадения», возможно, акцентированы автором для того, чтобы уйти от традиционных рамок, создать некую художественную условность, ускользающую от однозначной интерпретации.

В «Волнах» невероятно возрастает конструктивность роли автора – здесь почти отсутствует повествовательность, трансформируется сама идея эпического как целого – протеестичная, подвижная структура произведения уподоблена «сознанию человека, где мысль никогда не замирает», а фокусом, скрепляющим повествование, который объединяет потоки жизней «персонажей», выступают лирические пассажи, отражающие общечеловеческий имперсонально-нейтральный взгляд на коловорот природных циклов [8, р. 131, 230]⁴. Здесь нет привычных характеристик и образов персонажей – автор сознательно развоплощает своих героев, лишает их телесной оболочки, сохраняя лишь звучащие голоса. Перед читателем проходят образы сознаний, существующих в пространстве внутреннего монолога, в потоке бесконечной речевой самореализации, потаенной, неявленной жизни, облеченной в текст, который, кроме читателей и автора, никто не услышит. По мнению Джулии Бригс, в «Волнах» В. Вулф создает эффект фотографического негатива, в котором то, что «сказано» героями, на самом деле является тем, что они чувствуют и думают, а их действительная речь остается вне пределов слышимости [7, р. 238]. Кажется, что автор непричастен к действию и максималь-

Женский тип восприятия отличает большая эмоциональность, склонность к метафоризации окружающей действительности, особое внимание к звукам и запахам [19]. В сознании Сьюзан, Джинни и Роды образы действительности более всего связаны с природным миром (Сьюзан), насыщены яркими красками и окутаны неким романтическим ореолом (Джинни).

⁴По мысли Дж. Бригс, В. Вулф выстраивает сюжет пейзажных зарисовок, опираясь на 60-й и 73-й сонеты Шекспира («Как движется к земле морской прибой...», «То время года видишь ты во мне...»), в которых так же очевидна взаимосвязь между этапами человеческой жизни и постепенным угасанием дня [7, р. 262].

но обезличен (“I-less”, пользуясь терминологией В. Вулф), он выступает в роли некоего сознания-проводника, передающего речевые портреты героев, его взгляд прикован к морскому пейзажу, выполненному в импрессионистической манере, и эти картины природы становятся условной декорацией, символической рамой произведения [6, р. 75, 76]. Хор голосов, рождающийся из шума и плеска волн, складывается в сознании автора в особый сюжет, в неповторимую картину реальности. Дж. Голдман отмечает особую роль читателя в «Волнах»: его голос имплицитно включен в повествование, которое, активизируя память, провоцирует его воображение к созданию собственных аллюзий и образов, помогая автору в создании нового текста (“encourage the reader to participate in the narrative with his/her own recollections”) [11, р. 69].

В. Вулф в «Волнах» прибегает к пейзажно-символической живописности, стремясь в то же время создать особый эффект проекции кинематографических образов, быстро сменяющих друг друга на экране. С каждым новым пейзажем имперсональный взгляд повествующего сознания, в фокусе которого движутся и оживают картины природы, меняет угол обзора, расставляет иные акценты переживаний, по-разному видит мир: сначала рассвет сменяет редеющий сумрак наступающего утра, наполняющего жизнью побережье, сад и дом у моря, а затем, перевалив за полдень, день понемногу начинает таять и иссыкаться, сменяясь вечерней прохладой, тишиной сумерек и ночным покоем [18].

Исследователи Д. Джилспай, Дж. Фишер, П. Якобс неоднократно упоминают изобилие художественных средств, заимствованных В. Вулф у других видов искусства (пластика визуальных образов, кадрирование, монтаж, остановленное мгновение, художническая перспектива, форма, музыкальный ритм), и говорят о многообразии муз, влиявших на писательницу [14, р. 108, 137, 230, 248]. Необходимость выразить свое уникальное видение, передать сложность и глубину собственного восприятия мира побуждало В. Вулф к постоянным инновациям – синтезу, экспериментам с жанром, художественной формой и литературной техникой, к непрекращающемуся поиску авторского голоса и собственного стиля. «Волны», по признанию самой В. Вулф, – «первая книга, написанная в ее собственном стиле», в которой она «разбивает шаблоны» романного жанра, произведение, где нашли свое воплощение многие нереализованные ранее идеи писательницы. Художественный язык романа наиболее адекватен ее мироощущению, способен передать объем и глубину ее вчувствования в мгновения жизни [13, р. 53]. В. Вулф удалось **переплавить свои эмоции, переживания, воспоминания и ассоциации в неповторимый узор, уникальный художественный текст, который стал ее собственным ответом на требования эпохи.**

Опираясь на дневниковые заметки писательницы и предложенную ею авторскую концепцию «Волн» («Автобиография»), литературоведы К. Фруола, Дж. Бригс, Дж. Голдман видят в «Волнах» модернистский *Künstlerroman*, «завершающий серию автопортретов В. Вулф», состоящую из четырех произведений («На маяк», 1927; «Орландо», 1928; «Своя комната», 1928; «Волны», 1931), где она отказывается от «конвенциональной идеи подобия между образом и объектом исследования, замещая его объемным и более абстрактным концептом бытия, жизни человеческого «я» [10, р. 176; 11, р. 69; 13, р. 230]. По определению К. Фруолы и Дж. Бригс, **“The Waves” являются духовной автобиографией художника, в которой автор запечатлел хронику жизни собственного сознания со свойственными ему «важными событиями и циклами» («great events and revolutions»)** [7, р. 240; 10, р. 176–177].

Биографическая тональность интерпретации романа появляется и в свидетельствах друзей В. Вулф, ее духовных и литературных единомышленников Л. Вулфа, В. Белл, Э. М. Форстера; позднее у исследователей возникнут предположения о том, что «Волны» – это одновременно и творческая биография, и авто-

биография, и роман о художнике. Г. Ли и Дж. Бригс видят в “The Waves” элегию, поэтический реквием Блумсбери, а сама концепция сплетенных между собой жизней героев, которые движутся во времени, в водовороте страстей и даже, разъединяясь по жизни, сохраняют внутри себя чувство круга и близости, позволяет филологам уподобить образы романа характерам близких В. Вулф людей, которые входили в ее окружение [7, р. 250–251; 12, р. 115]. По признанию друзей писательницы, К. Белла и Дж. Лемана, вероятными прототипами героев романа были Томас Стернз Элиот – Луис, Джайлз Литтон Стречи – Невилл, Ванесса Белл – Сьюзан, в то время как в образах Джинни, Роды и Бернарда угадываются многие черты самой романистки. Леонард Вулф справедливо полагал, что “The Waves” представляют собой не что иное, как сознание-текст художника, ставший универсальным именно из-за пронзительности и глубины переживания мира автором. В романе В. Вулф предпринимает исследование человеческой природы, создает «правдивый портрет души в ее странствиях по жизни»; в своих дневниках она писала о необходимости вести «хронику странного состояния сознания» (a curious state of mind) и проследить, как некая идея впервые овладевает умом человека и как этот процесс протекает в его сознании» [13, р. 113].

Концепция модернистской биографии, изложенная В. Вулф в двух очерках – “The Art of Biography”, (1923) и “The New Biography” (1932), – отчасти представляет собой открытую полемику В. Вулф с отцом Лесли Стивенсом, авторитетным критиком и биографом своего времени, главным редактором многотомного словаря национальной биографии (“Dictionary of National Biography”), и включает в себя многие ключевые положения, значимые для понимания эссеистики и художественной прозы писательницы. В. Вулф настаивала на необходимости отсеивать события и впечатления особой важности от «мелочей», имеющих особую ценность для биографа, что вызвано хроническим недоверием романистки к масштабным событиям и жизнеописаниям «великих людей» [16, р. 146–155]. Вся проза В. Вулф вырастает из мелких, часто ничем не примечательных воспоминаний и образов, которые гнездятся в ее сознании художника и ждут своего часа. Так, импульсом к романам «Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй» и «На маяк» послужили ранние детские воспоминания о каникулах Стивенсов в Сент Иве, тогда как в «Годах» и «Между актов» биографические линии, которые, на первый взгляд, менее очевидны, восходят к идиллическим картинам детства и элегическому чувству утраты прошлых лет (потеря матери и сестры, болезнь и смерть отца, гибель брата Тоби). Когда в конце 1930-х гг. В. Вулф обращается к автобиографическим наброскам (“A Sketch of the Past”, “The Memoir Club Contributions”, “22 Hyde Park Gate”), она приоткрывает завесу создания своих лучших образов – Джейкоба Фландерса, Клариссы Дэллоуэй, миссис Рэмзи, героев «Волн», Люси Суизин, – с каждым из них она делит часть своих детских и юношеских ощущений, наиболее ярких воспоминаний и оживляет их, вдыхая в них жизнь, обогащая образы героев собственным прошлым, наделяет их сознание памятью [18, р. 61–137; 140–157].

Биографизм В. Вулф раскрывает себя в “The Waves” как воплощение поколенческого единства и культурной памяти: сознания шести героев романа отражают стремительный поток времени и драму жизни, которая разыгрывается с помощью воспоминаний и образов, рожденных воображением автора. В то же время внешняя действительность, выступающая в романе лишь фоном, на котором разворачивается «подлинная» история героя, часто складывается из мимолетных картин и неприметных событий повседневной жизни самой В. Вулф. Подобное включение биографических мотивов в полотно романа оказывается свойственным поэтике В. Вулф 1930-х гг. и близко ее пониманию биографии не как пересказа непреложных фактов и реалий («truth in its hardest»), а как воссоздания атмосферы внутренней жизни “self” (“rainbow-like intangibility”), его культурной памяти, мгновений прозрения («moments of vision»), благодаря которым мы можем уловить подлин-

ную сутність і індивідуальність людського «я» [16, р. 149, 153]. «Волни» розкривають перед читачем оригінальність і магію своєї поезії в багатьох «живих» біографічних контекстах, надаючи твору В. Вулф особливу глибину і колорит. Наряду з неповторними авторськими експериментами – «Орландо», «Флаш», «Роджер Фрай – «Волни» можуть, навіть умовно, претендувати на схоже жанрове визначення модерністської біографії унікальної хроніки життя цілого покоління, літературної біографії Блумсбері.

Бібліографічні посилання

1. Зверев А. М. Вулф Вирджинія / А. М. Зверев // Енциклопедичний словар англійської літератури ХХ століття / під ред. А.П. Саруханян. – М., 2005. – С. 102.
2. Любарець Н. О. Ритм художньої прози Вирджинії Вулф: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н. О. Любарець. – К., 2007
3. Batchelor J. Virginia Woolf. The Major Novels / J. Batchelor. – Cambridge, 1991.
4. Baldick Ch. The Oxford English Literary History. Vol. 10: 1910 – 1940: The Modern Movement / Ch. Baldick. – Oxford, 2005.
5. Briggs J. Reading Virginia Woolf / J. Briggs. – Edinburgh, 2006.
6. Briggs J. The novels of the 1930s. / J. Briggs // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / ed. by S. Roe and S. Sellers. – Cambridge, 2000. – P. 72–90.
7. Briggs J. Virginia Woolf. An Inner Life / J. Briggs. – NY, 2005.
8. De Gay J. Virginia Woolf's Novels and the Literary Past / J. de Gay. – Edinburgh, 2007.
9. Dick S. Literary Realism in *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves* / S. Dick // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / ed. by S. Roe and S. Sellers. – Cambridge, 2000. – P. 50–71.
10. Froula Ch. Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde: War, Civilization, Modernity / Ch. Froula. – Columbia, 2005.
11. Goldman J. The Cambridge Introduction to Virginia Woolf / J. Goldman. – Cambridge, 2006.
12. Lee H. Virginia Woolf / H. Lee. – L., 1997.
13. The Diary of Virginia Woolf / ed. by A. Olivier Bell and A. McNeillie in 5 vols. – NY; L., 1977 – 1985.
14. The Multiple Muses of Virginia Woolf / ed. by D. F. Gillespie. – Missouri, 1993.
15. Woolf V. Granite and Rainbow. Essays / V. Woolf. – NY; L., 1958.
16. Virginia Woolf: The Critical Heritage / ed. by R. Majumdar. – L., 1999.
17. Woolf V. Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings / ed. by J. Schalk. – NY; L., 1976.
18. Woolf V. The Waves [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91w/complete.html>.

Надійшла до редакції 08.02.2013 р.

УДК 821.111–31 «19»

И. Ю. Потоцкая

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА ОЧЕРКА В. ВУЛФ «ТРИ ГИНЕИ»

Розглянуто риси поезії та семантики есе В. Вулф «Три гінєї», що є частиною феміністичної полеміки письменниці. Особливу увагу приділено тому, як автор вказує на взаємозв'язок між відсутністю певних свобод у жінок та зростаючою агресією у суспільстві, що призводить до війн.

Ключові слова: В. Вулф, модернізм, феміністична полеміка, «Три гінєї», есе, поезія, семантика.

Рассмотрены черты поэтики и семантики очерка В. Вулф «Три гинеи», который является частью феминистической полемики писательницы. Особое внимание уделено тому, как автор показывает взаимосвязь между отсутствием определенных свобод у женщин и нарастающей агрессией в обществе, приводящей к возникновению войны.

Ключевые слова: В. Вулф, модернизм, феминистическая полемика, «Три гинеи», эссе, поэтика, семантика.

This article deals with analysis of poetics and semantics of the essay «Three Guineas» by V. Woolf, which is an essential part of her feminist polemics. Major attention is paid to the idea of inner connection that (according to the author's opinion) exists between certain lack of freedom that women experience and gradual increase of aggression in the society, which leads to war.

Key words: V. Woolf, modernism, feminist polemics, «Three guineas», essay, poetics, semantics.

Очерк Вирджинии Вулф «Три гинеи» был опубликован в июне 1938 г. По своему содержанию он является неотъемлемой частью «феминистической полемики» Вулф, логически и последовательно развивая идеи её более раннего эссе «Собственная комната».

Основные вопросы, которыми задается автор в данном произведении, сводятся к двум темам, чрезвычайно актуальным для общества того периода: возможным способам предотвращения войны и отсутствием у женщин определенных свобод, например возможности получить образование и профессию, а также распоряжаться собственными финансами.

Слово «гинея», вынесенное в название эссе, олицетворяет эту финансовую независимость, но не только её: здесь, как и в «Собственной комнате», обладание материальными вещами (деньгами, личным пространством в доме) выступает как символ свободы в современном мире. Три гинеи – три ответа на три письма, три беседы с разными людьми, вклад женщины в попытки изменить мир к лучшему [4, p. 15].

Черта, отличающая «Три гинеи» от эссе предыдущих годов, – это пацифизм данного очерка. Проблемы социума в «Собственной комнате» – это в первую очередь проблемы консервативного общества, которое не приемлет изменений и тем самым ограничивает свободу некоторых людей, а вместе с ней и собственное развитие [1, p. 85].

Однако предчувствие надвигающейся катастрофы, осознание, что европейские страны не сумели сделать вывода из уроков первой мировой, отражается и в дневниках Вирджинии Вулф, и в её эссеистике этого периода [3, p. 224].

Поэтому в «Трёх гинеях» Вирджиния Вулф примечательным образом объединяет две волнующие её проблемы, задаваясь вопросом: была бы возможной сама идея подобной войны в стране, где женщинам предоставлены равные права с мужчинами?

С первых же строк эссе Вулф связывает агрессию, захватывающую мир, с нежеланием мужчин допустить женщин до равноправного участия в судьбе этого мира.

Очерк имеет форму ответа Вирджинии Вулф на письма нескольких людей (адвоката, представительниц женского колледжа и женской лиги), что обуславливает его стиливую разнородность. «Звучание» голоса автора может меняться, но это не разрушает гармоничности произведения в целом.

Очерк выстроен в форме своеобразного диалога с каждым из написавших ей. Подобная композиция создает ощущение искреннего разговора между друзьями, вызывая ассоциации с английскими эссеистами XIX в., «лондонскими романтиками». Подобным образом писали Чарльз Лэм и Уильям Хэзлитт, о которых Вирджиния Вулф упоминает в других своих очерках, говоря об авторах, у которых она «училась писать».

И всё же доверительные интонации этой «беседы» и ироничность Вулф не скрывают горечь, с которой она говорит о том, как мало она может сделать для того, чтобы помочь миру, оказавшемуся на пороге невиданной ранее войны.

Она замечает, что её удивляет письмо, в котором один из образованных мужчин интересуется её мнением о том, как можно предотвратить войну («a letter perhaps unique in the history of human correspondence, since when before has an educated man asked a woman how in her opinion war can be prevented?») [5].

И вновь Вулф возвращается к теме недоступности образования для женщин, потому что, с её точки зрения, недостаток информации не позволяет верно оценивать происходящие в обществе процессы, тем самым эффективно устраняя женщин от попыток спасти это общество от надвигающейся беды («Some knowledge of politics, of international relations of economics, is obviously necessary in order to understand the causes which lead to war») [5].

Вместе с тем автор отмечает, что всё же есть причины, которые заставляют мужчин обратиться за советом к женщине. В первую очередь это женское понимание человеческой природы, умение разглядеть причину конфликта, примирить враждующие стороны. В этой сфере женщины намного опытнее мужчин, поскольку замужество научило их пониманию человеческой психологии.

Согласно мнению Вулф, агрессивность и стремление убивать является неотъемлемой частью мужской природы, и поэтому женщинам порой сложно судить об эмоциях и порывах, которые им не свойственны.

Цитируя отрывки из биографий солдат, Вулф привлекает внимание к точке зрения мужчин: война естественна для человеческого рода, война дает выход агрессии, война мобилизует силы и умения. Выходит, что война – своего рода необходимость. И именно подсознательная убежденность мужчин в этом не позволяет им прекратить вооруженные конфликты. Голос автора приобретает здесь особую страстность, что отличает его от более спокойного лирического тона, характерного для «Собственной комнаты». Это уже не только рассуждение, но и обвинение, выдвигаемое в адрес всех тех, кто бездействует на пороге катастрофы.

Вулф говорит о том, что даже такое понятие, как патриотизм, имеет для мужчин и женщин разное значение («Therefore her interpretation of the word 'patriotism' may well differ from his. And that difference may make it extremely difficult for her to understand his definition of patriotism and the duties it imposes») [5]. Патриотизм как стремление защищать родину с оружием в руках в её представлении противопоставляется пацифизму, который говорит, что лучше сложить оружие и погибнуть, чем отвечать на насилие насилием и множить войну. Она пытается отыскать истину, обращаясь за мнением к церкви, но и здесь царит несогласованность мнений: хотя один из епископов говорит о необходимости христианского смирения, церковь как социальный институт поддерживает государство, а государство – это мужчины.

Далее Вулф отмечает, что женщины могут внести свою лепту в пацифистское движение, посещая митинги либо пожертвовав определенную сумму в фонд одной из общественных организаций (здесь опять появляется сумма в одну гинею – максимум, которым женщина может распоряжаться в подобного рода ситуациях). Но этого недостаточно. Тем не менее все остальные пути закрыты: женщины не могут служить в армии, не могут занимать государственные должности, не могут читать проповеди в церкви. Чтобы изменить подобное положение вещей, нужно изменить систему образования, которая должна дать женщинам равные права с мужчинами. Именно поэтому в конце своего ответа на первое из трех писем Вулф говорит о том, что вклад в образование женщин – первый шаг к предотвращению войны.

Представляется целесообразным рассматривать «Три гинеи» как часть цикла, как логическое продолжение идей «Собственной комнаты». И вместе с тем сле-

дуєт розуміти, що ці есеї, написані в різний час, взаємно доповнюють одна одну, роблячи акцент на різних аспектах однієї й тієї ж проблеми.

Критики відзначають пацифістські, феміністичні та антифашистські настрої, які обумовили популярність даної роботи в період сразу після її публікації [2, с. 205]. Однак саме художня форма і, в певному сенсі, дотримання традиції англійського есеїзму дозволили Вирджинії Вулф в черговий раз об'єднати риси публіцистичного та літературного, створивши твір, який використовує засоби художньої виразності для освітлення і, можливо, вирішення суспільних конфліктів та проблем.

Бібліографічні посилання

1. *Goldman J.* The Cambridge introduction to V. Woolf / J. Goldman. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – 85 p.
2. *Lee H.* Virginia Woolf / H. Lee. – Berkshire : Cox and Wyman Ltd., 1997. – 205 p.
3. *Rosenbaum S. R.* The Bloomsbury group: a collection of memoirs, commentary and criticism. / S. R. Rosenbaum. – Toronto : University of Toronto, 1975. – 224 p.
4. *Woolf V.* A Room of One's Own / V. Woolf. – L. : Penguin Books, 2003. – 15 p.
5. *Woolf V.* Collection of Essays / V. Woolf / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.net.ua/ebooks02/0200931h.html>.

Надійшла до редакції 07.02.2013 р.

УДК 821.111 – 3.09

Н. С. Сирнік

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

НАЗВИ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ (НА МАТЕРІАЛІ Оповідань Д. Г. ЛОУРЕНСА)

Розглянуто деякі особливості перекладу назв художніх творів, які постають перед перекладачем, а також проаналізовано варіативність перекладу назв оповідань Д. Г. Лоуренса.

Ключові слова: художній переклад, художні твори, оповідання, Д. Г. Лоуренс, семантичні розбіжності.

Рассмотрены некоторые особенности перевода названий художественных произведений, с которыми сталкивается переводчик, а также проанализовано вариативность переводов названий рассказов Д. Г. Лоуренса.

Ключевые слова: художественный перевод, художественные произведения, рассказы, Д. Г. Лоуренс, семантические несоответствия.

Certain peculiarities of the titles' translation of the fiction works are under consideration; the variation of D.H. Lawrence's short stories' titles translation are also analyzed.

Key words: artistic translation, works of art, short stories, D.H. Lawrence, semantic disparity.

Переклад назв не тільки художніх творів, а й будь-який переклад у будь-якій галузі – чи то наука, чи мистецтво – являє собою певну проблему. Серед перекладознавців, і не тільки, точаться гострі суперечки щодо правильності та відповідності будь-якого перекладу. Адже семантичні розбіжності, які існують між оригінальним текстом та його перекладом, зумовлюються й різними мовними особливостями та різними культурами, представниками яких є і автор тексту,

і автор перекладу. Для перекладача важливим є досягнення максимальної семантичної відповідності на рівні тексту. А коли мова ще йде про переклад художньої літератури, то в цьому випадку особливе значення має переклад не тільки тексту твору, але й його назви. «Назва є визначенням художнього задуму автора до того, як читач розкриє книжку. Ось чому важливим вважається, щоб у процесі перекладу назва зберегла свою художню значущість» [4, с. 300].

Звернемося до творчості Д. Г. Лоуренса. Так, наприклад, назву роману письменника «Aaron's Rod» російський перекладач М. В. Шик переклав як «Флейта Аарона» (1925 р.), а потім роман було надруковано під цією ж назвою в 1992 р. Більше цей роман не перекладали, але переклад назви постійно змінювався: «Жезл Аарона», «Посох Аарона» [9]. Наразі ще немає українського перекладу роману «Aaron's Rod», але українські перекладачі Уляна Потятиник та Петро Тарашук, працюючи над перекладом книги Кейт Мілет «Сексуальна політика», переклали назву роману Д. Г. Лоуренса «Aaron's Rod» українською як «Ааронів скіпетр» [3, с. 383].

Цілком природно, що назвою твору автор прагне привернути увагу читача, адже в ній закладено ідею твору, так званий мегаконцепт [8], тобто назвою твору автор намагається окреслити головну його тему. Іноді назви є об'єктом не тільки лінгвістичних, стилістичних, граматичних досліджень, але й навіть комерційних. Так, свою першу збірку оповідань Д. Г. Лоуренс назвав «The Fighting Line» – «Поле битви» (1914), але заповзятливий видавець письменника Е. Гарнетт вирішив здобути фінансову користь (адже це період Першої світової війни) і змінив назву збірки «The Fighting Line» – «Поле битви» на «Prussian Officer» – «Прусський офіцер». А зміна Е. Гарнеттом назви самого оповідання «Honour and Arms» («Честь та зброя») на «Prussian Officer» («Прусський офіцер») навіть розлютила Лоуренса.

Роль назви художнього твору важко переоцінити, оскільки вона постає, за визначенням В. А. Кухаренко, «актуалізатором практично всіх текстових категорій, серед яких спостерігається категорія інформативності, модальності, перспекції, ретроспекції, прагматичності та інше» [1, с. 105]. На думку дослідника, заголовки може виконувати різні функції відносно тексту твору: називати тему або ідею («Англіє, моє Англіє», «Хрестини» Д. Г. Лоуренса), повідомляти про головну дійову особу («Фанні та Енні», «Спокусниця» Д. Г. Лоуренса), виконувати символічну функцію («Біла панчоха», «Сонце» Д. Г. Лоуренса).

Особливостям функціонування назв та заголовку в художньому тексті присвячено численні дослідження таких відомих літературознавців, як Р. Барт, Л. Ф. Грицюк, Л. С. Каніболоцька, С. Л. Козлов, Б. Стасюк, М. Ю. Нікітіна та ін. Спостереження дослідників доводять, що переклад назв художніх творів є досить важливим і, водночас, непростим завданням для перекладача. Суголосною є також точка зору і Б. Стасюка, який стверджує, що «невід'ємні риси заголовка встановлюють високі критерії еквівалентності, недосягнення яких перекладачем відчуватиметься особливо гостро, тоді як інтерпретація, а з нею і досягнення належного рівня еквівалентності перекладу заголовка інколи стає певною проблемою» [5, с. 319–320]. Коли мова йде про переклад художньої літератури, ми часто згадуємо вислів К. І. Чуковського: «Художній переклад – це мистецтво. Мистецтво – це плід творчості» [6]. І з цим неможливо не погодитися. Художній переклад не припускає дослівності, а переклад назв художніх творів – ще більш складне завдання. Справа загострюється ще й тому, що в художніх творах, навіть якщо вони невеличкі за обсягом, спостерігається наявність декількох, і навіть багатьох тем. Труднощі у процесі перекладу назв оповідань письменника можуть також виникати і через те, що англійська мова належить до германської групи мов, а українська – до слов'янської. В англійській мові граматичні відношення передаються граматичними морфемами, а в українській – за допомогою флек-

сій. Якщо мова йде про правильний переклад, то перекладачеві слід досконало знати не тільки іноземну мову та рідну мову, але й культуру країни, з мови якої він перекладає. Певні труднощі виникають і в процесі перекладу реалій іншомовної країни. Слід мати на увазі також і складнощі сприйняття та перекладу фразеологічних зворотів.

Отже, щоби вдало перекласти назву твору, насамперед треба уважно прочитати його. Так, назву оповідання Д.Г. Лоуренса «*Second Best*» спочатку можна було б перекласти як «Другий найкращий» або «Другосортний». Адже слово «second» має кілька значень, а саме: «другий», «другосортний», «другорядний», «best» – як «найкращий» або «найліпший», тобто відображає найвищий ступінь до «гарний», «добрий», «хороший». Але після уважного прочитування оповіді у перекладача може з'явитися декілька варіантів, які якнайкраще передадуть задум письменника. В оповіданні «*Second Best*» йдеться про кохання. Окремо додамо, що тема кохання – це наскрізна тема більшості творів Д.Г. Лоуренса. Чи навряд ми можемо назвати хоча б один твір письменника, в якому б не йшлося про кохання. Молода дівчина на ім'я Френсіс закохана в юнака Джиммі Баррасса, але протягом п'яти років юнак не звертав увагу на почуття дівчини, «йому було байдуже»¹ [7, р. 291]. Розмовляючи зі своєю сестрою Анною, Френсіс дізнається, що він одружується; вона вдає, що їй байдуже, але читач може здогадатися, що насправді коїться в її душі. Як тільки-но Анна не намагалася відволікти сестру: вона пропонувала Френсіс і на кролячу нору подивитись, і кротом здивувати. Френсіс увесь час була не в гуморі, її молодша сестра не могла зрозуміти, що це було не через втому після довгої подорожі: «Справа не в дорозі», – досадувала Френсіс на нетямущість сестри» [6, с. 293]. Коли Анна бавилася з кротом, Френсіс байдуже відповіла: «...так вбий ти його», – й відвернулася, її нічого не турбувало [6, с. 295]. У селищі, де вона мешкає, в неї є шанувальник, Том Смедлі, «який тільки трохи хвилював її, Том був готовий любити її, тільки-но вона дозволить йому» [6, с. 296]. Том – ніби-то й красень, але не такий, як Джиммі Баррасс, спритний, але не настільки, як Джиммі, працьовитий, але не такий, як Джиммі, кмітливий, але все ж таки не такий. Наче він досконалий, але все ж таки не такий для неї. У читача складається враження, що, які б позитивні риси не мав Том, Френсіс було байдуже, адже «тепер, коли вона не могла бути з Джиммі, вона все-таки повинна мати що-небудь. Якщо вона не отримала найліпшого – Джиммі, ...вона могла б отримати другого найкращого – Тома» [7, с. 296]. Джиммі Баррасс – перше кохання Френсіс, справжнє, чисте, щире, але він одружується. Том Смедлі – другий, друге кохання Френсіс – нещире, немов би кохання та жених «про запас». Він тільки злегка хвилює її. Він потрібний Френсіс лише для соціального статусу. Ось чому оповідання «*Second Best*» було перекладено як «Жених про запас». Переклад виконаний автором статті та опублікований у журналі «Всесвіт» [2, с. 187–194].

Наступне оповідання Д.Г. Лоуренса – «*The Witch a la Mode*» – у своїй назві має французькі слова. І це не дивно, бо Д.Г. Лоуренс був освіченою людиною. Із 1919 р. й до кінця свого життя письменник рідко приїжджав до Англії; багато подорожуючи, мешкав у різних куточках світу, лікувався в Італії, був обізнаний з культурами та традиціями багатьох країн. Так, «witch» з англійської на українську перекладається як «відьма, чаклунка тощо», «a la mode» – як «модний», «новомодний», «фешенебельний». Тобто, якщо не знати зміст оповідання, назву можна перекласти як «Модна відьма». І тільки після уважного прочитування тексту розуміємо задум письменника. В оповіданні йдеться про любовний трикутник. Так, Бернард Куттс повертається до Лондона, де на нього чекає дівчина Конні. Увечері він проїжджає через Д'єпп, селище, де мешкає його колишнє кохання – Уніфред. Він був надто втомлений, але, коли наближався до знайомих, де

¹Переклад всюди наш – Н. Стирнік.

невдовзі мала була з'явитися Уїніфред, «кинувшись схилом угору, він забув про втому» [7, р. 59]. Уїніфред викликала несамовите бажання в юнака, але кожен з них мав своє власне життя і, незважаючи на це, все ще «завдавав болю іншому» [7, р. 61]. Він пригадував, як вони разом проводили вечори; пригадував квіти, які їй подобались, розмови, які вони вели, – він згадував все, що їх пов'язувало в минулому. З Конні у Бернарда були стосунки без пристрасті, він «почувався старим, він також любив її, жалісливим, викликаючим співчуття, ніжним коханням» [7, р. 60]. Уїніфред манила його, то була палка пристрасть, тваринний інстинкт, «вона захоплювала його. Вони дійсно грали з вогнем» [7, р. 61]. Бернард метушився, він ще і кохав, і ненавидів Уїніфред; розлютившись, він думав про неї: «як я ненавиджу її, як я ненавиджу її», забуваючи про те, що «це саме він, він летів до неї, немов метелик на вогник» [7, р. 60–61]. Чаклунка – це не тільки та людина, яка займається чаклунством, але й казковий персонаж, який впливає своїми магічними діями на природу, людей, це чарівниця. Ось і в цьому оповіданні Уїніфред наче володіє якимись чарами, приваблює, спокушає, приманює Бернарда своїми діями, чарівними рухами, наче спокусниця. Ця пристрасть навіть не піддається розуму, їх стосунки (які то спалахували, як вогнище, то згасали) можна порівняти з полум'ям раптово скинутої Бернардом лампи: «...полум'я у кімнаті то розгорталося, то затухало» [7, р. 70]. Він ніби обпікся коханням та пристрастю до Уїніфред у прямому та переносному значенні: «його лице було обпалене. Дивлячись на Уїніфред, він ледве міг її бачити. Наче сліпий, він біг вулицею з простягнутими вперед обпаленими руками» [7, р. 70]. Ось чому, на наш погляд, назву цього оповідання можна перекласти як «Спокусниця».

Слід зазначити, що є й такі оповідання Д. Г. Лоуренса, назви яких не викликають труднощів при перекладі, а деякі навіть мають символічне значення. Саме до таких можна віднести й оповідання «*Odour of Chrysanthemums*» – «Запах хризантем». Хризантеми – квіти, які в оповіданні символізують смерть і загибель головного героя – чоловіка та батька – в копальні.

У процесі перекладу оповідань Д. Г. Лоуренса з англійської мови на українську порушуються важливі питання: як влучно та досконало, глибоко й майстерно відтворити й донести до українського читача всі почуття та внутрішній світ героїв (їхні емоції, прихований зміст слів, жестів), які автор висловлював мовою оригіналу. Адже в оповіданнях письменника кожна стежинка та квіточка, навіть подих вітерця мають ледве помітний на перший погляд зміст.

Підсумовуючи вищезазначене, звертаємо увагу, що назва є важливою складовою художнього твору. Ось чому у процесі перекладу назв творів перекладачеві необхідно якнайліпше та правильніше відтворити задум, який мав на меті автор оригінального тексту. Разом із тим слід ураховувати, що автор твору і перекладач не тільки говорять різними мовами і знаходяться в різних культурних площинах, але й можуть бути віддаленими один від одного в часі. Ось чому проблема відтворення тотожності між текстом оригіналу та перекладом залишається складною й актуальною.

Бібліографічні посилання

1. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. – 3-е изд. / В. А. Кухаренко. – Одеса: Латстар, 2002. – 292 с.
2. Лоуренс Д. Г. Жених про запас / Д. Г. Лоуренс; пер. з англ. Н. С. Стирнік // Всесвіт. – 2010. – № 7–8. – С. 187–194.
3. Мілет К. Сексуальна політика / К. С Мілет; пер. з англ. У. Потятиник, П. Тарашук. – К.: Основи, 1998. – 619 с.
4. Никитина М. Ю. Трудности перевода названий произведений художественной литературы (на материале русского, английского и греческого языков) / М. Ю. Никитина // Тр. Высш. шк. перевода (ф-тета) Моск. ун-та. Кн. I. 2005–2010 гг. – М.: Изд-во Высш. шк. перевода МГУ. ИПО «У Никитинских ворот», 2010. – С. 300–303.

5. Стасюк Б. Труднощі перекладу заголовків і проблема неповноеквівалентності / Б. Стасюк // Наук. зап. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»: у 4 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Вінниченка, 2009. – Вип. 81 (4). – С. 319–324.
6. Чуковский К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – СПб.: ИД «Авалонь»; Азбука-классика, 2008. – 448 с.
7. Lawrence D. H. Collected Stories / D. H. Lawrence. – Campbell Publishers Ltd., – 1994. – 1397 p.
8. Електронний ресурс. – Режим доступу: // <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=539096>.
9. Електронний ресурс. – Режим доступу: // <http://www.spark-market.ru/ozon/?act=item&i=2718970>.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.133.1

Л. Л. Фіненко

Дружківська ЗШ № 4

СВІТОГЛЯДНА ДИХОТОМІЯ В ПОВІСТІ А. КАМЮ «ПАДІННЯ»

Здійснено спробу осягнути глибину протиріч, викликаних протидією двох різних світоглядів, з'ясувати, чи насправді А. Камю відмовляється від своїх екзистенціалістських постулатів. Проведено аналіз явища взаємного впливу людини та суспільства. Автор статті прагне довести дихотомічну природу повісті «Падіння».

Ключові слова: екзистенціалізм, дихотомія, світогляд, падіння.

Предпринята попытка постичь глубину противоречий, вызванных противодействием двух разных мировоззрений, выяснить, действительно ли А. Камю отказывается от своих экзистенциалистских постулатов. Проведен анализ явления взаимного влияния человека и общества. Автор статьи стремится доказать дихотомическую природу повести «Падение».

Ключевые слова: экзистенциализм, падение, дихотомия, мировоззрение.

The effort to realize the depth of contradictions which are aroused owing to an opposition of different world outlooks to find out if Camus really renounces his existential postulates are analyzed in the article. It is also analysed a phenomenon of mutual influence of man and society. The author of the article aspires to prove a dichotomic nature of the novel «The Fall».

Key words: existentialism, fall, dichotomy, world outlook.

А. Камю впродовж усього свого творчого шляху був виразником ідей екзистенціалізму. У дослідників творчості видатного французького письменника не виникало питань щодо впровадження ним у життя поглядів про абсурдність світу, бунт особистості, необхідність досягнення нею свободи трьома шляхами: самогубство, жінки, творчість. Але в останньому закінченому великому творі письменника знайшла своє відображення світоглядна дихотомія. Повість «Падіння» (1956) чітко вказує на зміну позиції письменника, відхід від сприйняття світу лише зі сторони екзистенціалізму, визнання його дуалістичності.

Творчість А. Камю можна розподілити на кілька циклів. Т. М. Біляшевич зазначає: «Доробок А. Камю зазвичай обмежують двома найбільш відомими циклами – періодом абсурду і періодом бунту» [1, с. 95]. Повість «Падіння» належить до третього циклу – циклу визнання дуалістичності світу, людини, поглядів.

Програмові тексти французького письменника («Міф про Сізіфа», «Бунтівна людина») викристалізували головні постулати авторського екзистенціалізму А. Камю, але в першому ж із них знаходиться пояснення причин можливої зміни світогляду: «Почати думати – це почати себе підточувати. До основ такого роду суспільство не має жодного відношення. Черв гніздиться в серці людини. Там його й варто шукати. Треба прослідкувати та зрозуміти його смертельну гру, що веде від ясності щодо буття до втечі за край світу» [4, с. 9]. Продовження цієї думки міститься в повісті «Падіння».

Із самого початку твору не залишає відчуття, що сповідь Жана-Батіста Кламанса є автобіографічною. А. Камю викладає в повісті свої власні переживання, свої думки щодо долі суспільства, світу й окремої людини в ньому. Автор «Падіння» продовжує переконувати читача, як і в попередніх творах, що світ став аморальним середовищем, яке вбиває людину; але простежується думка й про те, що сама людина винна в цьому.

«Падіння» – це спроба А. Камю поглянути зі сторони на свою творчість, досягнути причини абсурдності існування, зробити висновки про те, чи можлива будь-яка зміна світобудови і що для цього потрібно зробити. Саме для цього був створений персонаж, життя якого уособлює собою дві сторони однієї медалі.

Форма сповіді, «потік свідомості» дозволяють видатному французу викласти свою філософську концепцію дихотомії світу, досягти головного: «філософ веде діалог з художнім текстом» [9, с. 51]. Сам же текст веде діалог із філософом, яким у творі постає Кламанс. У контексті цього згадується уявлення переважної більшості представників екзистенціалізму про світ: «світ – це хаос, абсурд, який людина хоче поламати» [2, с. 33]. А. Камю у «Сторонньому» підтверджує цю думку, наголошуючи на тому, що людина в ньому «відчуває себе вільною і щасливою лише на порозі смерті, що кладе край безглузді її існування» [7, с. 14].

У ранніх творах А. Камю наголосив на відстороненості, самотності людини у світі. Наприклад, у «Сторонньому» протагоніст висловлює своє ставлення до світу: «Раптом десь далеко в темряві завили пароплавні сирени. Вони звітували, що кораблі відпливають у далекий світ, який був мені тепер (і вже назавжди) байдужий» [3, с. 84]. Мерсо бунтує, кидає виклик суспільству: «Для повного завершення моєї долі, для того, щоб я відчув себе не таким самотнім, мені залишається побажати лише одного: хай у день моєї страти збереться багато глядачів – і хай вони зустрінуть мене криками ненависті» [3, с. 84]. У «Падінні» ж авторська риторика зовсім інша. Протагоніст повісті переосмислює своє життя софістично, ведучи діалог із двома різними світоглядами. Кламанс постає органічною частиною суспільства, частиною механізму «падіння». Він усе робить заради задоволення власного еґо, у нього відсутнє почуття самотності. Протагоніст наголошує: «Я базика і дуже швидко сходжусь із людьми. Хоча я вмію тримати необхідну відстань, для мене є гарними всі приводи до знайомства» [5, с. 464].

У повісті А. Камю світоглядна дихотомія охоплює два рівні: авторський і персональний. З одного боку, авторське переосмислення творчості, головних постулатів, а з іншого – зміни світоглядних орієнтирів протагоніста. Вражає й те, що автор захопливо заперечує свій власний досвід, використовуючи прийом погляду зі сторони, наче у творі не один, а два автори. Це приводить до виникнення ефекту роздвоєння особистості головного персонажа. Твір же набуває глибокого психологізму, передає ідею неоднозначності життя, у якому можна сміливо стверджувати лише одне – аморальність суспільства. Авторський рівень світоглядної дихотомії поєднує розуміння абсурдності світу, необхідності бунту, боротьби, досягнення справжньої свободи з возвеличенням над людьми, бажанням влади, помилковістю шляху, відвертим зізнанням у хибності боротьби проти суспільства, адже частиною його є сам А. Камю. Але стійкі екзистенціальні парадигми повністю не заперечені видатним письменником-екзистенціалістом. А. Камю

переносить власну творчу систему на інший рівень, на якому зіштовхуються рабство і свобода, бунт особистості проти суспільства і єднання її з ним, абсурд і удавана логічність. На рівні ж персонажному присутній той самий автор, але він вже дещо опосередковано передає свої власні переконання. Автор у повісті – це і оповідач, і слухач, і самогубця.

Довершити ідею боротьби світоглядів допомагає й композиція повісті, особливістю якої є наявність трьох основних елементів оповіді: розповідь про аморальне життя, спроба змінитися, усвідомлення неможливості змін. Ці елементи відкривають перед читачем сповідь автора, його шлях до істини.

Перша частина сповіді – це розповідь про щасливе життя адвоката заради власного задоволення. Головним у ній постає фактор досконалого змалювання фактів життя Жана-Батіста Кламанса, його особистості. Автор наголошує на показній моральності свого персонажа, його довершеності. Жан-Батіст ще адвокат, який допомагає бідним і розуміє суть сучасної йому людини так: «Для характеристики сучасної людини мені достатньо однієї фрази: “Він блудив та читав газети”» [5, с. 468]. Рефлексії Кламанса пов’язані з усіма сторонами його життя, нагадуючи самокопання. Але на початку розповіді він захоплюється собою: «Я спеціалізувався на благородних справах, на захисті вдів і сиріт, як кажуть» [5, с. 470]. Кламанс навіть не помічає хибності свого власного шляху: «Я перебував у таборі справедливості, і цього було досить для мого власного спокою» [5, с. 471]. Протагоніст стверджує: «Я не тільки не ризикував потрапити в табір злодіїв (зокрема, ніяк не міг вбити свою дружину, тому що був холостяком), але я ще виступав на їхній захист за тієї єдиної умови, щоб вони були справжніми вбивцями, як дикуни бувають справжніми дикунами» [5, с. 471]. Сам персонаж не розуміє свого переходу на бік зла, проте продовжує возвеличуватися над іншими: «...корисливість, яка в нашому суспільстві посіла місце честоловства, завжди була мені смішною. Я цілив вище» [5, с. 472].

Жан-Батіст Кламанс постає людиною з показною шляхетністю. Заради свого возвеличення він вислужується перед бідними, стає щедрим, безкорисливим: «Я відчував себе вільним, тільки коли підіймався вгору» [5, с. 475]. У нього навіть у думках не було бунту, відокремлення від усього світу, яке було притаманне іншим героям А. Камю. Кламанс переслідує лише одну мету: «Зрештою жити, підносячись над іншими, – ось єдина наша можливість домогтися захоплених поглядів і вітальних вигуків натовпу» [5, с. 475]. Кламанс бажав влади над світом і аж ніяк не був екзистенціальним героєм, метою якого є боротьба з цим самим світом. Разом із тим абсурдність світу із твору нікуди не зникає, але боротися з абсурдом, на думку А. Камю, неможливо. Не випадково Жан-Батіст Кламанс стає суддею на каятті, а не письменником чи самогубцею.

А. Камю приходить до висновку щодо неможливості зміни суспільства, адже його не можна побачити ззовні. Найбільш правильним шляхом є не бунт, а примирення зі станом речей, боротьба за особисте щастя в повністю прогнилому світі. Але для письменника цього щастя не існує, бо в аморальному середовищі не може народитися щось справді привабливе та величне. Сповідь письменника пройнята песимізмом; на його думку, падіння не буде мати кінця, адже більше не існує в його світоглядному полотні персонажа, який здатен кинути виклик. Концепція повісті «Падіння» нагадує теорію систем Н. Лумана, який переконує в неможливості спостерігати за суспільством іззовні, адже будь-яка людина – це його складова. Німецька критика зазначає: «Він, звісно, не боїться, що своїм шумом міг підірвати суспільство зсередини, оскільки будь-яка спроба змінити суспільство продовжує його» [8, с. 409]. Цим А. Камю поступово підводить читача до думки про нескінченне падіння, зупинити яке може лише зникнення самого суспільства.

Насправді Кламанс ніколи не був вищим за суспільство та кожного його окремого члена, адже моральні основи, які начебто були притаманні йому, виявилися

марою: людина, що відносить себе до табору справедливості, одночасно захищаючи злодіїв, не може бути насправді моральною. Ось на чому ґрунтується дуалізм головного персонажа повісті.

Про двоїстість природи повісті свідчить і місце дії, яким служить Амстердам. Автор словами свого протагоніста наголошує: «Люблю цей народ. У голландців двоїста натура: вони тут і разом із тим десь далеко» [5, с. 468]. А. Камю асоціює Амстердам із пеклом: «Ви помітили, що концентричні канали Амстердама схожі на кола пекла?.. Коли прийдеш сюди з інших місць, то, у міру того, як проходиш цими колами, життя, а отже і його злочини, стають більш відчутними, більш похмурими. Ми тут в останньому колі» [5, с. 468]. Ця асоціація свідчить про те, що для А. Камю більше не існує однозначних понять, є лише людина з усіма її недоліками. Все у світі й у творі письменника залежить лише від заданого ракурсу погляду, спроможності переоцінити своє життя, не втративши критичності світобачення.

Не останню роль у повісті відведено концепції асиметричності світу. Причини цієї асиметрії захована в думках і діях людини. Навіть логічні дії здатні породжувати негативні явища глобального характеру, наприклад фашизм. Не випадково суспільство в повісті А. Камю становить єдиний фон, на якому виділяються людські протиріччя, хибні, на думку самого суспільства, кроки окремих його членів. Для того, щоб зберегти гармонію, суспільство знищує особистість, сама ж особистість для збереження своєї оболонки здатна залишити власну індивідуальність: «...зовсім непогано у своєму житті уподібнитися суспільству, а хіба для цього не потрібно, щоб суспільство походило на мене» [5, с. 536]. У цьому контексті логічно виглядає аналогія з романом Е. А. Ебета «Країна поверхонь». Цей роман яскраво ілюструє, до чого може привести спроба змінити світ. Трагічність людського шляху доводить доля квадрата, який бачить відмінності між площиною і простором і робить висновок про існування третього виміру: «Квадрат починає пропагувати Євангеліє тривимірності і стає жертвою інквізиції» [8, с. 424].

Переломний момент у повісті відбувається саме тоді, коли Жан-Батіст Кланс досягає апогею власної показної могутності. Друга частина повісті ніби відтворює перебування головного героя в граничній ситуації, але лише на перший погляд. А. Камю використовує спосіб відстороненості, мови підсвідомого. Долею головного персонажа починає керувати випадок, який дослідники відносять до граничних ситуацій, серед яких головною є смерть. К. Ясперс так окреслює граничні ситуації: «Стани, такі як той факт, що я завжди у ситуаціях, що я не можу жити без конфліктів і страждань, що я неминуче зазнаю провини, що я повинен померти, – ось, що я називаю граничними ситуаціями» [6, с. 131]. Першопричиною зміни Кланса стає сміх, що лунає до нього з води. Він починає переживати невроз нав'язливих станів, який, за висловом З. Фрейда, виражається в тому, що «хворі зайняті думками, якими вони, власне, не цікавляться, відчуваючи в собі імпульси, які здаються їм вельми далекими, і потяг до дій, виконання яких, хоча й не приносить їм ніякого задоволення, але відмовитися від нього вони ніяк не можуть» [10, с. 256 – 267]. Це і відбувається з протагоністом. Докори сумління за неврятоване життя жінки призводять до його падіння з найвищих вершин суспільної ієрархії. Однак падіння духовне і моральне Кланс переживає ще раніше. Саме ж усвідомлення цього падіння приходить завдяки вчинку іншої людини і його власному. **А. Камю наголошує на опосередкованій можливості зміни світогляду.** Ця зміна народжується не безпосередньо в душі людини, яка переживає свій суспільний підйом, а в душі людини, на яку вплинув крок бунтівника.

Етап боротьби виявляється дуже коротким. Страждання, провини за смерть жінки на мосту – короткотривала хвороба протагоніста повісті. Вона минає, а на її місце знову приходить розпуста, бажання влади над іншими. Відразу до себе, свого життя все-таки змінює свідомість, але не може докорінно змінити стан речей.

Припинення адвокатської практики, розкриття себе, переїзд до Амстердама – це лише спроба відсторонення від суспільства, пошуку самотності, що закінчується новим витком переконаності у власній бездоганності. Кламанс розуміє, що боротьба з одними хибами суспільства викликає до життя інші.

Протагоніст починає ясным поглядом дивитися на світ, але осягнення свого падіння, своєї аморальної суті не допомагає йому, а, навпаки, робить його жертвою. Він боїться бути засудженим. Єдиною причиною свого подальшого існування в цьому середовищі він бачить гроші: «...Багатство позбавляє вас негайного суду, витягує вас із натовпу... Багатство, любий друг, – це ще не виправдання злочинця, але відстрочка, і це вже добре...» [5, с. 506]. Сама доля змусила Кламанса почати вивчати самого себе, оточуюче середовище. Він відкриває істинного себе, істинний світ. Протагоніст з'ясовує причини свого сходження на вершину: «Як би там не було, але після тривалого вивчення самого себе я встановив глибоку двуликість людської природи. Покопирсавшись у своїй пам'яті, я зрозумів тоді, що скромність допомагала мені блищати, смиренність – перемагати, а благородство – пригнічувати. Я вів війну мирними способами і, виказуючи безкорисливість, досягав усього, чого мені бажалося» [5, с. 507]. Суспільство не змогло прийняти нового Жана, але й він не зміг повністю втекти від себе, незважаючи на думки про смерть. Спроби кинути виклик ні до чого не привели: «Обеззброїти прихильників, а, головне, самому скласти зброю мені не вдалося» [5, с. 512].

Найвищого рівня протидія твердженням Камю-екзистенціаліста досягає в запереченні його протагоністом свободи: «Без рабства, правду кажучи, не може бути остаточного виходу» [5, с. 533]. Кламанс стверджує: «Наприкінці кожної свободи на нас чекає покарання; ось чому свобода – важка ноша, особливо коли в людини гарячка, або коли в неї важко на душі, або коли вона нікого не любить» [5, с. 534]. Хитрий комедіант Жан-Батіст Кламанс перекладає свою провину на інших, проповідуючи в барі «Мехіко-Сіті». Сповідь – це його ліки від неврозу, спосіб втекти від суду, поширити осуд на інших. Звинувативши себе, Кламанс отримує право звинувачувати все суспільство. У цьому полягає його новий шлях нагору.

У повісті А. Камю «Падіння» світоглядна дихотомія постає засобом впливу на читача. А. Камю розширює можливості гри як одного з прийомів донесення необхідної інформації. Неоднозначність авторської позиції, змалювання дуалістичного персонажа залишає читачу право на власний вибір. Письменник не відмовляється від свого попереднього світогляду, він просто виходить за його межі, аби подивитися з боку та визначити недоліки своєї екзистенціальної концепції. Оскільки істина, за А. Камю, народжується у боротьбі двох світоглядів.

Бібліографічні посилання

1. Біляшевич Т. М. «Неканонічний» А. Камю: пізня творчість (1952–1960) / Т. М. Біляшевич // Наук. пр. Філологія. Літературознавство: наук.-метод. журн. – 2008. – Т. 80, № 67. – С. 95–100.
2. Ботнер В. С. Істина приреченості: матеріали до вивчення повісті А. Камю «Сторонній» / В. С. Ботнер В. С. // Зарубіж. літ.-ра. – 1997. – № 2. – С. 33–35.
3. Камю А. Романи / под ред. В. И. Галий / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1999. – 336 с.
4. Камю А. Сочинения: в 5 т. / под ред. В. И. Галий / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1999. – Т. 2. – 527 с.
5. Камю А. Сочинения: в 5 т. / под ред. В. И. Галий / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 3. – 575 с.
6. Лепьохін Є. «Граничні ситуації»: роль і значення у літературі екзистенціалізму / Є. Лепьохін // Вісн. Львів. ун-ту ім. Івана Франка. – 2009. – Вип. 16. – С. 127–133.
7. Назарець В. М. Світоглядні позиції та творча еволюція Альбера Камю / В. М. Назарець // Зарубіж. літ.-ра в школах України. – 2008. – № 10. – С. 14–19.
8. Немецкое философское литературоведение наших дней : антология / сост. Д. Уф-фельман. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. – 552 с.

9. Токмань Г. Альбер Камю: діалог письменника і філософа з іншими та із самим собою / Токмань Г. // Зарубіж. літ-ра. – 2008. – № 10. – С. 14–19.

10. Фрейд З. Введение в психоанализ / под ред. С. С. Скляр / З. Фрейд. – Харьков: Клуб семейного досуга, 2012. – 478 с.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

УДК 821.111-31

Т. В. Кирпита

Національна металургійна академія України

ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІВ У ФІЛОСОФСЬКОМУ РОМАНІ ДЖ. СТВЕНСА «ГЛЕЧИК ЗОЛОТА»

Розглянуто особливості використання Джеймсом Стивенсом образів-символів у романі «Глечик золота». Зіставлено образи з античної та кельтської міфології, які постають виразниками ідеї боротьби національної традиції та іноземного впливу. Зроблено висновок про ідейний зв'язок автора роману з рухом Ірландського Відродження.

Ключові слова: символ, міф, пастораль, нонсенс, фольклор, антагонізм.

Рассмотрены особенности использования Джеймсом Стивенсом образов-символов в романе «Кувшин золота». Сопоставлены образы из античной и кельтской мифологии, служащие выразителями идеи борьбы национальной традиции и иностранного влияния. Сделан вывод об идейной связи автора романа с движением Ирландского Возрождения.

Ключевые слова: символ, миф, пастораль, нонсенс, фольклор, антагонизм.

The specificity of the symbols used by James Stephens in his novel «The Crock of Gold» are considered in the article. The images of the antique and celtic mythology are compared and considered to serve as exponents of the author's ideas about the conflict between the national tradition and foreign impact. The conclusion of the article is the ideological connection of the author with the Irish Renaissance movement.

Key words: symbol, myth, pastoral, nonsense, folklore, antagonism.

На початку роману Джеймса Стивенса «Глечик золота» ми знайомимося з двома філософами, які живуть «у самому центрі соснового лісу» («in the centre of the pine wood») [1, р. 3] і є наймудрішими створіннями у світі після Лосося, що живе в озері й живиться плодами (у тексті – *nuts*) мудрості, які падають з ліщини над озером. Це досить двозначне висловлювання, якщо згадати, що *nuts* в англійській мові означає ще й «нісенітниця, безглуздя» (*nonsense*). Протягом усього роману цей нонсенс, дещо в дусі Едварда Ліра, супроводжуватиме нас. Тут є ще одна гра слів: Лосось, який живе глибоко на дні озера, є найбільш глибоким з філософів: *They were wiser than anything else in the world except the Salmon who lies in the pool of Glyn Cagny into which the nuts of knowledge fall from the hazel bush on its bank. He, of course, is the most profound of living creatures, but the two Philosophers are next to him in wisdom* [1, р. 5].

Крім цього Лосось – це перша істота з кельтських міфів, яку ми зустрічаємо в романі. За легендою, це був звичайний лосось, який з'їв дев'ять лісових горіхів, що впали в Колодязь Мудрості з дев'яти священних дерев. При цьому лосось одержав усі знання у світі. У «Словнику символів» (за редакцією Джека Тресіддера) зазначено, що ірландський герой Фінн поранив великого пальця, коли готу-

вав Лосося Мудрості (згідно з іншою версією обпік пальця його жиром). Відтоді варто було йому лише посмоктати свій палець – і він причащався до сокровених знань і отримував дар передбачення [2, с. 198–199]. У цьому ж словнику читаємо, що горіх – це «символ родючості, води, надприродних сил ворожби й мудрості. У Північній Європі і кельтському світі горіховий прут був інструментом чарівників і фей, віщунів і мисливців за золотом... Витоки його містичного символізму можна шукати як у його глибокому корінні (містичні сили потойбічного світу), так і в його плодах (таємна мудрість)» [2, с. 258].

Отже, Мудрий Лосось живився плодами таємних знань. Можливо, тут міститься і натяк на подальші дивовижні події та неймовірні пригоди, що чекають на героїв роману.

Філософи, які живуть відлюдниками (але зі своїми сім'ями) і допомагають людям, які звертаються до них за порадою, – це теж мотив із кельтської міфології. Їхнє коріння йде від друїдів – прадавніх одухотворених мудреців і шаманів, «наділених незвичайними дарами пророцтва, мудрості і лікування. Вони використовували тісний зв'язок із природними й надприродними силами і були посередниками між видимим світом людей і невидимим потойбічним світом, обителлю дивовижних духів [3, с. 114]. Наші філософи, як і давні маги, користуються пошаною у суспільстві, до них кожного дня приходять люди за порадою.

Двоє філософів марно живуть у лісі. Важко уявити більш «філософське» місце. По-перше, ліс – одне з улюблених місць відлюдників, у європейській культурі він замінює пустелю східних мислителів. По-друге, ліс для людини – це втілення дикої природи, таємниць. У «Словнику символів» зазначено, що ліс в європейському фольклорі й чарівних казках є місцем таємниць, небезпеки, випробувань або посвят. Заблудитися в лісі чи знайти дорогу через нього – відповідно метафори відсутності досвіду або досягнення знання про світ дорослих чи себе самого. Для осілих спільнот ліс – невивчене, некероване місце проживання другорядних богів і духів. Лісова воги́сть, землі́стість, подібна до лона темнота пов'язувалися в стародавньому світі з ідеєю зростання і жіночим началом. Для друїдів ліс був жіночим партнером сонця. Розуміння лісу, його рослин і тварин було знаком шаманського дару [2, с. 193–194].

Так, ліс у романі – це місце, де живуть лепрекони, ельфи і, звичайно ж, Пан. Це місце, де людям відкриваються нові знання та істини. Діти філософів зростають серед лісу, і він є їхнім учителем життя. Що стосується самих філософів, то ми зтикаємося з певним парадоксом: вони за природою своєю відлюдники, але живуть не окремо, а в одній хатинці і мають дружин та дітей. Із цього приводу Уолтер де ла Мар влучно зазначив, що «повість, у якій філософ має дітей, – безумовно ірландська» [4, р. 7].

У романі є ще одне таємниче місце – печера. Тут мешкає бог Пан, тут він тримає викрадену ним Кейтілін Ні Мурраха, сюди приходять за нею ірландський бог любові Ангус Ог і веде її за собою. «Із первісних часів печера була уособленням схованки, притулку, а також символом материнської утробы, народження й відродження, початку й осередку життя, центру всесвіту. У міфах та обрядах ініціації печера часто зображається місцем, де зконцентровані життєдайні сили землі, де віщують оракули, де посвячені відроджуються в духовному сенсі, де душі бачать небесне світло. Священні печери і гроти, звичайно на пагорбах чи в горах (що є символами єднання землі й неба), – осередок духовних сил» [2, с. 277–278]. Марно Кейтілін робить свій вибір між Ангусом і Паном, між духовним і плотським, між служінням людству і життям заради задоволення саме в печері – вона обирає Ангуса Ога, тим самим визначаючи подальшу долю свого народу.

Протистояння Ангуса і Пана, яке нас відсилає до протистояння Пана і Ерота, це не лише протистояння різних світоглядів, різного бачення любові, як це було

в античній міфології. Це також (а можливо, і передусім) протистояння національного й чужоземного, народних традицій та іноземного впливу.

Образ Пана широко експлуатується в літературі кінця XIX – початку XX ст., оскільки він співвідносився з привабливими і страхітливими силами природи, це робило його «зручним опонентом цивілізації й прогресу» [5, р. 311]. Він використовувався також для зображення диявола в християнській прозі. Пан став ключовою фігурою в іконографії естетизму; хвалебні гімни, присвячені йому, включають «Пана» Оскара Уайльда (1881) і «Рогатого пастуха» Едгара Жепсона, у той час як «Благання Пана» Генрі Невісона (1901) і «Пан та близнюки» Ідена Філпотса (1922) пропонують більш обережне схвалення [5, р. 312].

У Джеймса Стівенса Пан постає певним чином у ролі спокусника, тому його зображення дещо віддалене від класичного образу і, скоріше, нагадує Пана з картини Едварда Берн-Джонса «Пан і Психея» (1872–1874), де він постає як юнак із цапиними вухами й ногами. Ось яким бачить його Кейтілін під час першої зустрічі: «Вона ніколи раніше не бачила такого дивного обличчя. Немоżliво було відірвати погляд від нього, і він також дивився на неї невідривним, уважним, холодним поглядом. Волосся його було темне і кучеряве, ніс – маленький і прямий, а куточки великого рота – сумно опущені. Очі його були великі і дуже сумні, а чоло – високе і світле. Від його сумних очей і вуст дівчина ледь не заплакала.

Коли він відвернувся, то посміхнувся їй, і неначе сонце раптом засяяло в темряві, відганяючи всю печаль і морок» [1, р. 42].

Тут ми бачимо, що морально-етичне та світоглядне протистояння Пана й Ангуса Ога розкривається також і через їхню зовнішність. Яскраво виражена «середземноморська» зовнішність Пана (смаглявість, чорне волосся) протиставлена «кельтській» зовнішності Ангуса Ога. Наприклад, на картині Джона Данкана «Ангус Ог, який читає заклинання літнього спокою над морем» (1806) він зображений як золотоволосий юнак із блідою, майже кольору крейди, шкірою, забарвленою лише золотавими відблисками сонця. А ось таким його бачить Кейтілін: «Бог був стрункий і швидкий, як вітер. Волосся обрамляло його обличчя, неначе букет золотих квітів. Його очі були м'які й жваві, а губи посміхалися зі спокійною ніжністю. Навколо його голови постійно кружляли співаючі пташки, і коли він говорив, його голос лунав чарівно, виходячи з самого центру чарівності» [1, р. 109].

На привітання Ангуса Кейтілін говорить, що не знає, хто він. Ангус відповідає: «Мене звать Безмежна Радість, ... і мене звать Любов» [1, р. 109].

В антагонізмі Пана й Ангуса ми можемо простежити й протиставлення янгольського і диявольського. Зовнішньо Ангус і Пан відповідають християнським народним уявленням про вигляд янгола і чорта. Так, світловолосий і світловидий Ангус має за спиною білосніжні крила, а смаглий Пан – роги й волохаті цапині ноги. Цим підкреслюється «небесне» начало в одного і «тваринне» – в іншого.

Сама постать Пана теж не є випадковою в романі. Так, із часів античності він вважається покровителем пасторальної поезії й ідеалізованої Аркадії – саме в цій ролі Пан постає в «Гімні Пану» Шеллі й «Ендиміоні» Кітса. У «Глечичку золота» Стівенса Аркадія переноситься в Ірландію (що теж досить символічно), а разом з Аркадією переноситься й Пан. Деякі філософи-гуманісти пов'язували «фурор», який викликав Пан, із містичним станом, що дозволяв досягнути божественні істини; а Рабле ототожнює Пана з «Благим Пастухом», який є «все, що є» (грецькою мовою «пан» – це «все»), – таким чином, примітивне напівзооморфне-напівантропоморфне божество стає втіленням божественного Слова, «божеством усього». Художники Відродження часто зображали Пана разом із Венерою і Купідом – можливо, тому що вважали: «любов перемагає все», як «любов перемагає Пана» [6, с. 186]. У романі Стівенса Пана перемагає любов, втілена в образі Ан-

гуса, ірландського бога любові. Його уявляли як вродливого юнака, над головою якого постійно кружляли чотири пташки – символи поцілунків [3, с. 98].

Отже, перенесення Аркадії до Ірландії асоціюється з легендою про пасторальний Золотий Вік соціальної гармонії та безтурботного життя. Таким чином, автор обіцяє Золотий Вік на теренах Ірландії за умови, що її народ обере правильний шлях і звільнить свій розум. На основі нашого аналізу можна впевнено стверджувати, що Стівенс був ідейно близьким до руху Ірландського Відродження.

Бібліографічні посилання

1. *Stephens J. The Crock of Gold* / J. Stephens. – NY: The MacMillan Company, 1930. – 228 р.
2. *Тресиддер Дж.* Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: Фаир-пресс, 1999. – 448 с.
3. *Котерелл А.* Мифология / А. Котерелл // Энцикл. справочник. – Минск: Белфакс, 1999. – С. 92–173.
4. *Mare W. De la. Foreword* / Mare W. De la. // Stephens J. *The crock of Gold*. – L.: Pan Books, 1978. – P. 7.
5. *Stableford B. Historical Dictionary of Fantasy Literature* / B. Stableford. – Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2005. – 499 р.
6. Кто есть кто в античном мире: справочник / Древнегреческая и древнеримская классика. – М., 1993. – 319 с.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

УДК 821.111(73) «19»-311.4.09

І. М. Гольтер

Дніпродзержинський державний технічний університет

РОМАН ДЖ. Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ» В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МЕЙНСТРИМУ XX СТОЛІТТЯ

Досліджуються зв'язки відомого твору Дж.Д. Селінджера «Над прірвою у житті» з літературою першої половини XX ст., зокрема з романами Ф.С. Фіцджеральда, Е. Хемінгуей, У. Фолкнера.

Ключові слова: культурний феномен, гармонійність, психологізм, поколінський роман, художній почерк.

Исследуются связи известного произведения Дж. Д. Сэллинджера «Над пропастью во ржи» с литературой первой половины XX в., в частности с романами Ф. С. Фицджеральда, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера.

Ключевые слова: культурный феномен, гармоничность, психологизм, поколенческий роман, художественный почерк.

Connection of G. D. Salinger's novel «The Catcher in the Rye» with the literature of the first half of XX century, in particular, with the novels by F.S. Fitzgerald, E. Hemingway, W. Faulkner is treated

Key words: the cultural phenomenon, harmoniousness, psychologism, generation novel, artistic handwriting.

Зрозуміло, що такий культовий твір, як роман «Над прірвою у житті» Дж. Д. Селінджера не міг з'явитися, що називається, «на порожньому місці», а є логічним продовженням розвитку магістрального русла світової, насамперед аме-

риканської літератури. Тема даної статті – зв'язок відомого твору з літературою першої половини ХХ ст. (мається на увазі тематика, проблематика, художній почерк тощо), зокрема з романами Ф. С. Фіцджеральда, Е. Хемінгуея, У. Фолкнера.

Актуальність роботи полягає в тому, що, при всьому розмаїтті досліджень, присвячених Селінджеру, це питання залишилося практично поза увагою критиків.

Методологічною базою нашої роботи послужили доробки таких відомих дослідників творчості Селінджера, як У. Вігланд, Д. Олдрідж, Й. Хамільтон, І. Хассан, Дж. Малколм, І. Галинська, Т. Тимошенкова, А. Зозуля, Б. Маліков, К. Славенські та ін.

Є досить вагомі підстави для порівняння роману з творами Ф.С. Фіцджеральда. Йдеться про певну «спорідненість» із романами «По той бік раю» (*This Side of Paradise*, 1920) та «Великий Гетсбі» (*The Great Gatsby*, 1925). Зближує романи Селінджера і Фіцджеральда те, що вони є романами, «в которых отразился век и современный человек изображен довольно верно». «Фіцджеральд зумів вловити сипучість і безнадію американського життя 20-х років... так, як не вдалося зробити жодному іншому письменникові» [9, с.80], став одним із літописців втраченого покоління, покоління «століття джазу», епохи, яка передувала великій депресії. Саме це, відносно іншої епохи – часів «покоління, що мовчить», зумів зробити Дж.Д. Селінджер.

У романі Селінджера, як раніше в романі Фіцджеральда, пропонуються щирі спостереження й роздуми молодого людини того часу – небайдужої і непересічної особистості. І слова Фіцджеральда, який називав свій твір «нотатки дитини, яка живе серед вас», цілком можна віднести й до роману «Над прірвою у житті».

Обидва твори є маніфестом молоді. Як у 50-ті «отповіддю» ситій Америці став роман Селінджера, так у 20-ті «отповіддю» був роман Фіцджеральда. За висловом М. Гайсмара, коли книга «По цей бік раю» з'явилася, «її навряд чи розглядали як роман. Це був маніфест, що виражав ваші найглибші переконання... Подібно більшості творів, що залишили помітний слід в історії літератури, книга справляла настільки захоплююче враження, що здавалася просто несерйозною. Викладені без чіткої послідовності, фрагментарні, що перериваються віршованими пасажами, сатиричними фантазіями, схемами, це були справжні й таємні спостереження типової молодого людини того часу [1].

«Споріднює» твори й те, що подія в обох відбувається в Нью-Йорку. Проте для Фіцджеральда «то був Нью-Йорк початку 20-х років, Нью-Йорк орхідей і плюща, який виблискував усіма кольорами первозданного світу», де діти, які втратили ілюзії, спостерігали присмерки, схилившись над коктейлями в ресторані «Білтмор», а прихід світанку зустрічали у Чайлдса на 59-й стріт» [2, с. 425], для Селінджера Нью-Йорк кінця 40-х – такий же метушливий і галасливий, сяючий усіма барвами життя, танцюючий, співаючий (хоч мода на пісні й танці змінилася за 20 років), але набагато цинічніший та егоїстичніший, де герой залишається самотнім у юрбі.

Величезна популярність книг у ті роки є зрозумілою: і Селінджер, і Фіцджеральд висловили настрої тогочасної американської молоді. Фіцджеральд, ставши символом «періоду американського буму», коли утверджувалося атеїстичне, жорстоке, суперечливе ХХ століття, «вік-волкодав» – час екзальтації, допінгів і психозів, розповів історію юності, скаліченої війною, що відчула кінець буття, відвернулася від чеснот своїх батьків і забажала успіху й щастя тут і негайно, покоління, що стрімголов кинулося в «карнавальні танці» 1920-х років. Таким самим символом розчарованого покоління кінця 40-х став Селінджер, показавши подальший розвиток молоді Америки, в якій екзальтованими й «психованими» залишилися лише одиниці, а інші – просто йшли по життю, не замислюючись. Намальований Фіцджеральдом портрет століття джазу – образ у всій його запам'я-

рочливий і розкішний нікчемності – Принстонські бали, вечори в «Шеррі» й танці запівніч у «Плазі», коктейлі, вузькі, довгі спідниці, стягнуті нижче колін, і кушетки, що прогнулися, холодні спокусниці, чисті поцілунки й «ні», вимовлене глибоким контральто, – серед усього цього герой Фіцджеральда шукає шлях порятунку або, принаймні, ту форму «божественного сп'яніння», що послужить йому заміною. В усій його складності, величі й нікчемності показує портрет епохи маскульту Селінджер.

Дещо спільне можна знайти і в зображенні героїв. У центрі оповіді Фіцджеральда виявляється Еморі Блейн – юнак, якого з самого початку його життя переслідував успіх: чудовий і талановитий учень, а пізніше студент, якому вготована була блискуча кар'єра, улюбленець долі, з ранніх років оточений жіночою увагою. У певний момент усе змінюється – герой втрачає своє благополуччя й усвідомлює, що в нього ніколи не було дійсних друзів. Кар'єрні перспективи перестають існувати, а єдина дівчина, яку він кохав, відмовляється від нього через його фінансове становище. Фіцджеральд пише про великий час революцій, про бунт молоді, про те, як вона намагалася знайти себе у світі, де змінилося абсолютно все. Голден Колфілд теж із благополучної родини, учень престижної школи, розумний і талановитий юнак, який, однак, не може пристосуватися до того життя, що вирує навколо нього. Як і Еморі Блейн, Голден Колфілд одного дня теж втрачає все й усвідомлює, що може втратити себе. Отже, і Фіцджеральд, і Селінджер, створюють романи про дорослішання, що зберігають свою актуальність і сьогодні, адже молодь не перестає бунтувати й удаватися до крайнощів у пошуках себе. Письменники проголошують: на сцену історії вийшло нове покоління..

Обидва герої багато думають про дівчат і взагалі про кохання. І ці думки певною мірою схожі. «Еморі бачив, як дівчини робили те, що ще зовсім недавно здавалося неможливим: о третій годині ночі після танців вечеряли в немислимих кафе, обговорювали всі сторони життя чи то жартома, чи то всерйоз, виявляючи при цьому приховане порушення, що, на думку Еморі, свідчило про явну аморальність. Але він не уявляв собі, наскільки широко це розповсюджено, поки подумки не побачив усі міста від Нью-Йорка до Чикаго як арену єдиної змови молоді» [12]. У розпал бродвейської п'ятики Еморі змушений покинути суспільство: сміх, напої, дівчата, прихильна, багатообіцяюча посмішка партнерки – усе відштовхує його. Нафарбована жінка у вагоні потяга, що йде у Принстон, викликає в нього огиду. Ці напади мають, звичайно, яскраво виражене сексуальне забарвлення – таке ж почуття охопило колись юного Еморі при першому поцілунку: «Огида, ненависть до всього, що відбулося» [12]. Так само про поведінку дівчат говорить і Голден Колфілд, розмірковуючи про те, що вони надто легковажні й надто просто ставляться до питань сексу і кохання. Еморі Блейн, герой принстонських балів, із «проникливим поглядом зелених очей» і білявою шевелюрою, якому досконально відомі секрети спокуси, явно дивний герой для епохи джазу, як дивний для епохи попкультури Голден Колфілд. Тому всі претензії та забобони Еморі Блейна та Голдена Колфілда – блискуча оболонка, під якою ховається юнацька незрілість суджень і брак життєвого досвіду

Але між юнаками є й велика різниця. Еморі прагне перевершувати інших. У Принстоні, де він навчається, хлопець щосили намагається приховати, «як гостро він відчуває свою перевагу». Наділений привабливою зовнішністю й чарівністю, здатністю завжди бути першим, маючи дар зачаровувати жінок, Еморі вірить у непогрішність свого розуму. Щоб жити, керуючись кодексом «аристократичного егоїзму», йому доводиться знатися на творчості Байрона, Кітса, Суїнберна. Він має навіть певне уявлення про Маркса, про якого можна згадати при нагоді, аби вказати нью-джерсійським буржуа їхнє місце, а саме – гальорку. Голден теж начитаний і теж замислюється про розвиток суспільств, але, навпаки, відчуває свою «інакшість», а не зверхність.

Зв'язок творчості Дж.Д. Селінджера із творчістю Фіцджеральда стає очевидним і при зіставленні з романом «Великий Гетсбі». Обидва твори є романами про крах американської мрії. Як пізніше у Селінджера, у Фіцджеральда «роман виховання» співвіднесено з темою Америки: «провина» Гетсбі – загальна провина всіх американців, які втратили дитячість і чистоту, що були притаманні першим поселенцям. Про втрату духовної цноти в американському суспільстві йдеться і в романі Селінджера.

Голдена Колфілда, на нашу думку, можна порівняти не з самим Великим Гетсбі, а з Ніком Каррауєм. Ці два головні герої, хоча й різні, мають чимало схожих рис. Спочатку непримиренний максималіст, Голден, як і Нік, став м'якшим, гнучкішим, пройшов шлях від надто безапеляційних суджень до неясного, невизначеного жалкування та душевної теплоти. Він, як і Нік, стає свідком вульгаризації платонічного начала в людині і її потягу до ідеалу, замість яких з'являється потяг до багатства – єдиного виду «релігії», на яку здатне суспільство достатку.

Нік Каррауей – не тільки оповідач, очима якого ми бачимо Гетсбі, але й молодий письменник, який починає писати автобіографічний твір, у якому Гетсбі – надійний орієнтир. Свою біографію розповідає нам і Голден Колфілд. Саме Голден Колфілд у Селінджера, як і Каррауей у Фіцджеральда, стають своєрідним «лакмусовим папірцем» для перевірки поглядів американського суспільства на життя, його чесності, відданості традиціоналістичній системі цінностей Середнього Заходу. Саме вони стають жертвами нерозв'язаного протиріччя між платонічною мрією і суто матеріалістичними засобами її досягнення. На останніх сторінках «Великого Гетсбі» з'являється справжнє обличчя «мрії». Трапляється це тоді, коли оживають спогади Ніка про святкування Різдва у засніжених глибинах Америки.

І Каррауей, і Гетсбі, і Дезі – «блудні діти» Середнього Заходу, які заблукали у Вавилоні Північного Сходу. На Різдво, повертаючись до сучасного Вавилону – Нью-Йорка, – який і є центром того самого Північного Сходу, починає осягати істину та цінність життя й приналежність та примарність американської мрії Голден Колфілд. Селінджер, як раніше Фіцджеральд, розвінчує ще один американський міф – тотожність поняття багатства і щастя, що є найважливішою складовою «американської мрії». Багатство не принесло щастя заможній родині Колфілдів: незважаючи на зовнішнє благополуччя й атрибути приналежності до середнього класу – гроші, будинок, дорогі речі, престижну роботу тощо, – у цій сім'ї немає головного – духовної близькості, підтримки, любові. Між батьками та молодшими дітьми – справжня стіна непорозуміння, немов плющем, прикрашена показною, формальною турботою. Недаремно Голден аж ніяк не хоче наслідувати приклад свого батька – успішного адвоката.

«Для Селінджера типовішим є випадок, коли зламана долею людина зраджує власну духовну сутність, сплачуючи за таке відступництво за жорстким рахунком» [5, с. 28]. І ця драма розігрується в найтривіальніших обставинах, які приглушують відчуття безвиході. Так відбувається, наприклад, в оповіданні «Лапаротія». Але є і Рамона – дівчинка в окулярах із товстим склом, яка постійно вигадує собі кавалерів-ровесників, аби до мінімуму звести своє спілкування з дорослими; є і Голден Колфілд – багато в чому її своєрідний «моральний двійник».

У цьому зв'язку дехто з дослідників, зокрема Т. Н. Денісова, дотримуються думки, що є багато спільного між Дж. Д. Селінджером та Е. Хемінгуєм. Це, на нашу погляд, справді так. У манері написання Селінджера та настроях його героїв можна побачити певну спільність з улюбленим хемінгуєвським підтекстом («принципом айсберга») та його «героями кодексу». І це не випадково. «Своїми головними рисами, – відзначав А. Старцев, – поетика підтексту, так ґрунтовно розроблена Хемінгуєм, міцно увійшла у поетику сучасної західної прози» [9, с. 661].

Селінджер, як і Хемінгуей, змальовує лише факти, але за ними вгадуються складні психологічні процеси, душевна драма героя. Голден у відчаї, він не знає, як жити, йому аж ніяк не весело, він зовсім не такий безтурботний і поверхневий, яким хоче здаватися. За зовнішньою невимушеністю діалогу, простотою лексики Голдена – глибоко страждаюча душа. Для прикладу можна взяти початок роману: «Якщо вам справді хочеться почути цю історію, мабуть, насамперед захочете дізнатися, де я народився, як провів своє вошиве дитинство, що робили мої батьки до мого народження, – словом, всю цю девід-копперфільдівську каламуть. Але, насправді, мені зовсім не хочеться у цьому копирсатися... Та я і не збираюся розповідати свою прокляту автобіографію і всяку таку нісенітницю, просто розповім ту історію, яка трапилася на минуле Різдво...» [10, р. 12]. Вкрай несерйозні, на перший погляд, дуже легковажні, навіть шокуючі, на межі пристойності слова: «loosy (фігове, безглузде, вошиве, недолadne) дитинство, девід-копперфільдівська crap (каламуть, дурниця, гидота, фігня, лайно), goddam (паскудна, проклята, гидюча) автобіографія, відкриваючі сповідь підлітка, немов говорять про те, що мова й справді піде про якийсь незначний епізод із життя тінейджера-неформала, який може зацікавити лише таких самих, як Голден, маргінальних підлітків. Проте подальший розвиток оповіді свідчить про протилежне: герою конче необхідно, щоб його вислухали та зрозуміли, що саме через сповідь про своє «loosy» дитинство він намагається розпрощатися з минулим і жити далі.

Намагаючись приховати свій біль, розповідаючи свою історію, юнак часто говорить про дріб'язкові речі – про те, що любить «прибrehати»: «Я страшний брехун – такого ви ніколи в житті не бачили. Страшна справа. Іду до магазину купувати якийсь журнальчик, а якщо мене раптом запитують, куди я, я можу сказати, що йду в оперу» [10, р. 22]; про те, як вони зі знайомими хлопцями збиралися на прогулянку: «Робити мені було нічого, і ми з моїм приятелем, з Мелом Брюссаром з команди борців, вирішили поїхати на автобусі в Егерстаун з'їсти по котлеті, а, можливо, і подивитися якийсь дурнуватий фільм. Не хотілося весь вечір стирчати вдома» [10, р. 34], про «Вікер-бар», в якому «просидів ледве не до першої години ночі і напився там як сучий син» [10, р. 105]. Утім саме з таких напівдитячих, напіввульгарних, напівблзнівських «епізодів» і складається цілісна й зовсім не блзнівська оповідь самотньої страждаючої дитини, яка, опинившись на краю «ніщо» – безодні, у розпачі шукає виходу.

Голден, як і лейтенант Генрі, і Джеймс Барнс, – людина «кодексу». І як герої Хемінгуея, «шукає порятунку в індивідуальній людській сміливості, що спирається на кодекс, одночасно і раціональний, і інтуїтивний, простого, часто ритуального поведіння» [7, с. 39]. Для героїв Хемінгуея самотність – норма, і він вирішує для себе, як жити в цій самотності, як бути людиною, що відповідає гуманістичним нормам, у бездушному суспільстві [4, с. 47]. Подібні питання вирішує для себе і герой Селінджера. Недаремно він називає своїх однокласників та інших знайомих ровесників не друзями, а приятелями, стариганами тощо (peculiar guy Ackley, old Erny, a funny girl old Jane).

Проте між поглядами та естетичними системами Селінджера і Хемінгуея існує велика різниця. «Для Хемінгуея принципово важлива неупереджена відстороненість погляду. Відсутність спочатку емоції гарантує необхідну автору ясність, чіткість бачення (“to see clearly”). Селінджерівський погляд починається в глибині емоції [6, с. 53]. Полюбивши поглядом того, кого він називає милим, він розглядає, не пропускаючи жодної подробиці, як Фібі катається на каруселі, як дівчинка вигулює песика, як співає, йдучи посеред дороги, маленький хлопчик. «Якщо Хемінгуею, щоб ясно бачити, потрібно віддалити предмет, Селінджер, навпаки, наближає його» [6, с. 32].

Прагнучи бути якомога щирішим та правдивішим зі своїми читачами, Селінджер уважно прислуховувався до пульсу епохи і намагався відповісти на болю-

чіші питання доби, ставши своєрідним її «камертоном», що також поєднує його з Хемінгуєм, який, «як будь-який великий митець, ... уважно прислуховувався до пульсу часу, століття і прагнув знайти свої відповіді на численні болючі питання сучасності» [3, с. 5].

Романи Хемінгуея дають, нехай частково суб'єктивну, але багатогранну і широку картину життя Заходу першої половини ХХ ст. Певною мірою їх можна назвати художньою біографією тогочасної молоді: «втраченого» покоління, яке зі шкільної лави було кинуте в криваву м'ясорубку Першої світової війни, пережило втрату всіх колишніх ілюзій, потім болісно шукало своє місце в житті, помилялося, хворобливо відчувало розірваність людських стосунків, самотність особистості, жорстокість і байдужість суспільства та нащадків солдатів Великої війни (The Great War) – представників «покоління, що мовчить» епохи початку стрімкого розвитку масової культури. «Я вважав, – писав Хемінгуей потім, – що життя – це взагалі трагедія, кінець якої визначено. Навколишній світ абсурдний, позбавлений будь-якої логіки» (цит. по [3, с. 6]). Самотність особистості й несприйняття навколишнього в нащадків солдатів Першої світової показав у романі «Над прірвою у житті» Селінджер.

У романах Хемінгуей створює немов би духовну історію людини втраченого покоління, змальовує його внутрішній світ і філософію життя, як пізніше історію першого повоєнного покоління середини ХХ ст. змальовує Селінджер.

«Над прірвою у житті», на нашу думку, можна порівняти з такими творами Хемінгуея, як «Фіеста» («І сходить сонце») (*"The Sun Also Rise"*, 1926) та «Прощавай, зброе!» (*"A Farewell to Arms"*, 1929). Ці романи становлять певну діалогію – зворушливу розповідь про дорослішання людини і розуміння нею свого місця в житті. Причому в другому творі герой більш зрілий і досвідчений. Лейтенант Генрі зумів усвідомити та узагальнити багато з того, про що журналіст Джейк Барнс тільки здогадується та що невиразно відчуває. Від імені Фредеріка Генрі Хемінгуей висловлює цілу низку класичних формул «втраченого покоління», як через Голдена Колфілда висловлює низку класичних формул «покоління, що мовчить» Селінджер.

Саме поколінська тематика зближує названі твори. Хемінгуей розробив життєву, моральну, естетичну систему поведінки свого героя, яка отримала назву хемінгуєвського кодексу. Цей кодекс дуже подібний до того, який через десятиріччя розробив для своїх героїв Селінджер. Тут багато болю та відчаю, проте в ньому вміння бачити красу життя, моральна мужність і відмова від самообману.

«Важливим баченням світу у Хемінгуея є те, що автор віддає перевагу всьому конкретному, однозначному і простому перед абстрактним і мудрованим та химерним, за якими героєм Хемінгуея ввижається фальш та обман. На цьому поділі почуттів і предметів зовнішнього світу він будує і своє розуміння про мораль, і свою естетику» [9, с. 660]. Аналогічне бачення світу зустрічаємо і в Селінджера: Голдена цікавить все конкретне, навіть другорядне, деталі. Адже в деталях хлопець бачить прояви правди життя, яку жодними «теоретизуваннями», жодною абстракцією та демагогією не приховати, як би не намагалися це зробити дорослі, пояснюючи ті чи інші мотиви своїх вчинків.

«Прощавай, зброе!» написано в тій самій манері і витримано в тому ж самому ключі. Це роман з однією головною особою, одним героєм, розповідь про кілька місяців з його життя. Перша світова війна стала трагічним фоном твору, на якому відбулося становлення характеру героя. Але автор зобразив не тільки і не стільки війну, скільки саму епоху, яку пропущено крізь свідомість її рядового учасника, крізь долю звичайної людини. Головна проблема романів і Хемінгуея, і Селінджера – чи може людина бути щасливою в такому страшному світі «в его минуты роковые». Автор не дають відповіді на це питання. Заключні рядки роману «Фіеста» – Барнс і Ешлі, які знов зустрілися, кружляють в автомобілі площею – натя-

кають на вічне повернення, невичерпне страждання фізичного буття. І це не може не нагадувати сцену з каруселлю з роману «Над прірвою у житті» – круговерт Життя, яке не закінчується, адже наше Буття – то мандрівка замкненим колом.

Таким чином, якщо порівнювати названі романи Хемінгуея і Селінджера, можна побачити багато спільного:

- рушієм сюжетної лінії в них є не розвиток конфлікту, а посилення внутрішнього дискомфорту, незадоволеності героя. Звідси – наростання емоційної напруги, гра висловленого й невисловленого;

- дія починається майже в момент кульмінації – це апогей суму й тривоги. У «Фієсті» це розставання героя з коханою жінкою, у «Прощавай, зброе!» – загибель цілого італійського загону і майже дивовижне врятування лейтенанта Генрі, у «Над прірвою у житті» – виключення Голдена Колфілда зі школи та втеча додому. Розв'язка практично відсутня: адже для самих героїв вирішення проблем було важким, практично неможливим;

- використання прийому контрасту – життєві катастрофи, трагічні переживання різко контрастують із побутовими діями, звичайними справами та розмовами людей;

- лаконізм, чіткість та виразність описів природи і дій героїв;

- психологічна майстерність;

- лексика творів розмовна, не відрізняється особливою складністю. Герої Хемінгуея досить часто вживають і не зовсім «джентльменські» слова та вирази, не приховуючи за респектабельною поведінкою своїх справжніх почуттів. Те саме, навіть набагато більшою мірою, бачимо і в романі Селінджера, де мова Голдена Колфілда давно стала зразком підліткового сленгу своєї епохи;

- герої Хемінгуея – герої кодексу, як часто називають їх літературні критики. Ні лейтенант Генрі, ні Джейк Барнс майже не намагаються формулювати якісь філософські, політичні, моральні висновки та не аналізують життєві обставини, а намагаються в них діяти. Вони уникають роздумів і узагальнень, а за маскою спокою, байдужості, жарту, а часом і фарсу приховані біль, тривога, незадоволення, страждання. Те ж саме можна сказати і про Голдена Колфілда.

Саме наявність внутрішньої експресії визначила тон хемінгуєвської та селінджерівської оповіді. Герой їхніх творів – герой ліричний; автор тісно пов'язаний зі своїм героєм і через його сприйняття дає оцінку подіям та людям.

Близьким по духу до роману Селінджера є твір У. Фолкнера «Шум і лють» (*"The Sound and the Fury"*, 1929) – одним із найтрагічніших творів модернізму ХХ ст. «У творчості Фолкнера мотиви відчуження, бунту і заперечення, спадщина двадцятих років, що перейшла в роки тридцяті і справили незабутнє враження на американських письменників тієї доби, досягли свого найвищого розквіту» [2, с. 433], ці ж риси, стосовно пізнішого часу, має і творчість Селінджера.

Твори мають багато спільного і на рівні організації побудови оповіді, і на рівні хронотопу, і на рівні символічному.

В обох романах чітко проглядають пуристсько-релігійні мовити. Так, образ Бенджі («блаженні злиденні духом») асоціюється з Христом («агнцем Божим») – у день Великодня йому виконується 33 роки, але в душі він залишається дитиною. Сама структура роману нагадує четвероєвангеліє. Три перші частини, так би мовити, «синоптичні», що оповідають голосами різних персонажів практично про одне й те саме, і четверта узагальнююча частина, що надає розповіді відвернену символістику (Євангеліє від Іоанна). Релігійні мотиви бачимо і в Селінджера – це й своєрідний натяк на притчу про блудного сина, і асоціація ловця в житті з апостолами – ловцями людських душ тощо.

І герої Фолкнера, і герой Селінджера показані в момент зламу, душевної драми. На прикладі юних Компсонів Фолкнер показав переживання дітей, коли вони усвідомлюють поняття гріха і зла, смисл «падіння» і прощаються з дитячою на-

івністю і чистотою. Пізніше непросто, на зламі епох дорослішання Голдена Колфілда змалював Селінджер. Обидва твори сповнені несамовитих сцен, болісних і напружених переживань дитинства, незримих свідків невагомних і гірких пристрастей, якими забарвлені сторінки повсякденного життя, так що і зовсім небагато творів в змозі стати суперниками «Шуму та люття» та «Над прірвою у житті» за глибиною проникнення у світ дитячої душі. Дитинство, яким воно змальоване в романах Селінджера та Фолкнера, має подвійний смисл. Конфлікт невинності й гріха відрізняється набагато більшими масштабами: у Фолкнера це зіткнення земельної аристократії, що сходиться зі сцени історії, із класом торговців, який народжується; сутність роману Селінджера становить зіткнення людей старої та нової культури. Скупий фанатик Джесон Компсон, який постає носієм нового економічного ладу, чимось нагадує нам Оссенбергера, а у Бенджі і Квентіні Компсонах проглядають риси Голдена Колфілда: знервованість, небажання і нездатність вирішувати «дорослі» проблеми. А самі дорослі просто не бажають їх розуміти, навіть не роблять спроби втрутитися, допомогти.

За словами М. Гайсмара, роман Фолкнера – «видатний зразок внутрішнього монологу в американській літературі» [2, с. 432]. Аналогічне можемо сказати і про роман Селінджера, який являє собою пристрасний монолог школяра Голдена Колфілда.

Таким чином, по-своєму розвивши в своєму романі «Над прірвою у житті» накреслену видатними митцями покоління тематику, відчувши й зрозумівши біль та тривоги першого післявоєнного покоління, спробувавши дати відповідь на питання «що робити?» і водночас залишивши остаточне рішення за реципієнтом, Селінджер гідно продовжив традиції американської літератури початку ХХ ст. Роман увібрав у себе найкращі її риси: правдивість, емоційність, цілісність у зображенні характерів, увагу до деталей, бажання відобразити життя Сполучених Штатів об'єктивно, проте пропустивши крізь свій внутрішній авторський «камертон». Але головною причиною того, що цей твір став знаковим у світовій літературі й досі користується популярністю як у пересічних читачів, так і в літературознавців, є те, що, акумулювавши в собі найкращі досягнення американської (і не тільки) літератури, «Над прірвою у житті» є оригінальним твором – віддзеркаленням свого часу, зі своїм героєм, своєю мовою, своєю філософією.

Бібліографічні посилання

1. Гайсмар М. Ф. Скотт Фицджеральд: Орест в отеле «Риц». Многообещающее прошлое [Електронний ресурс] / М. Гайсмар. – Режим доступу: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/gaismar.html>.
2. Гайсмар М. Цикл прозы / М. Гайсмар // Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т. III [Рус. текст печатается с перераб. однотомного издания на англ. яз.] / под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби. – М.: Прогресс, 1979. – С. 422–443.
3. Грибанов Б. Наш современник Э. Хемингуэй / Б. Грибанов // Хемингуэй Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Худож. лит-ра, 1981. – Т. 1. – С. 5–14.
4. Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман / Тамара Денисова. – К.: Наук. думка, 1985. – 249 с.
5. Зинберг Н. Э. Возвращение к исполнению долга / Н. Зинберг // Америка. – 1967. – № 136. – С. 26–38.
6. Иткина Н. Л. Проблемы поэтики Джерома Д. Сэлинджера / Н. Л. Иткина // Эстетические проблемы американской литературы XIX–XX веков : пособие по аналит. чтению. – М.: РГГУ, 2002. – С. 39–74.
7. Олдридж Д. Писатель и общественная мораль / Д. Олдридж // Поединок идей; б-ка «Огонек». – 1964. – № 4. – С. 45–58.
8. Спенкерен Кетрін ван. Література Сполучених Штатів. USIA REGIONAL PROGRAM OFFICE, Vienna, 2000. – 142 с.

9. Старцев А. Молодой Хемингуэй и «потерянное поколение» / А. Старцев // Э. Хемингуэй. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Худож. лит.-ра, 1981. – Т. 1. – С. 652–668.
10. Salinger J. D. The Catcher in the Rye / J. D. Salinger. – Moscow : Progress, 1968. – 142 p.
11. Fitzgerald F. S. The Great Gatsby [Електронний ресурс] / F.S. Fitzgerald. – Режим доступу: http://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f_scott/gatsby/.
12. Fitzgerald F.S. This Side of Paradise [Електронний ресурс] / F. S. Fitzgerald. – Режим доступу: http://www.gutenberg.org/files/805/805-h/805-h.htm#2H_4_0001.
13. Hemingway E. A Farewell to Arms [Електронний ресурс] / E. Hemingway. – Режим доступу: <http://www.e-reading.org.ua/book.php?Book=80121>.
14. Hemingway E. The Sun Also Rises [Електронний ресурс] / E. Hemingway. – Режим доступу: <http://www.onread.com/fbreader/994592/>.
15. Faulkner W. The Sound and the Fury [Електронний ресурс] / W. Faulkner. – Режим доступу: <http://www.questia.com/library/98102769/william-faulkner-s-the-sound-and-the-fury>.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.112.2 (436) –1 АУС.09

О. В. Кравчук

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

ГЕНЕЗА ПОСТАПОКАЛІПТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ В ЛІРИЦІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР

Розглянуто історіографічний комплекс виникнення постапокаліптичної свідомості в творчості німецькомовної поетеси єврейського походження Рози Ауслендер, проаналізовано апокаліптичні та постапокаліптичні мотиви, а також явище мовної кризи авторки.

Ключові слова: апокаліпсис, Старий та Новий Заповіт, Голокост, постапокаліптична свідомість, мовна криза, Роза Ауслендер.

Рассмотрен историографический комплекс возникновения постапокалиптического сознания в творчестве немецкоязычной поэтессы еврейского происхождения Розы Ауслендер, проанализированы апокалиптические и постапокалиптические мотивы, а также явление языкового кризиса автора.

Ключевые слова: апокаліпсис, Ветхий и Новый Завет, Холокост, постапокалиптическое сознание, языковой кризис, Роза Ауслендер.

A complex historiography on the emergence of post-apocalyptic consciousness in the works of the German-Jewish poetess Rose Auslander was reviewed. The apocalyptic and post-apocalyptic motives, as well as the emergence of the author's language crisis, were analyzed.

Key words: apocalypse, Old and New Testament, Holocaust, post-apocalyptic consciousness, language crisis, Rose Auslander.

Тема Голокосту є невід'ємною складовою німецькомовної літератури ХХ ст. Для багатьох жертв Другої світової війни Голокост стає уособленням Апокаліпсису. Вживання цього терміна є спірним, оскільки він не знаходиться на одному й тому ж самому змістовному рівні з Голокостом. Людині важко знайти пояснення подіям того часу і підібрати адекватну назву. Легітимність використання терміна «апокаліпсис» на позначення історичних подій Голокосту можна пояснити тим, що обидва явища є неприйнятними для нашої свідомості. Гюнтер Кунерт вважає, що свідки Голокосту «є жертвами подій, які ми називаємо апокаліпсисом,

тому що не знаходимо іншого позначення. Можливо, наша безпорадність ґрунтується на нашій безмовності, нашій духовній неспроможності знайти потрібні слова» [17, S. 26]. Термін «апокаліпсис» у цьому контексті свідомо вживається в його сучасному значенні як кінець, знищення, катастрофа; мається на увазі «життя після Голокосту». Так, Адорно ще в 1944 р. у першій частині «*Minima Moralia*» доходить висновку: «Карл Краус мав рацію, назвавши свій твір «Останні дні людства». Те, що сьогодні відбувається, мало б зватись «Після кінця світу» [4, S. 61]. Підтвердження цієї тези знаходимо у поезіях німецькомовної поетеси єврейського походження з Буковини Рози Ауслендер у вигляді апокаліптичних та постапокаліптичних мотивів. Проаналізувавши творчість авторки, бачимо, що Роза Ауслендер, описуючи період перебування в ґетто, сама вживає визначення «апокаліптичний»: «в апокаліптичні дні ґетто» [6, S. 178], «<...> Чернівці 1941-44 рр. <...> апокаліпсис з біди, принижень, страху та нужди» [10, S. 133]. У вірші «Казка II» авторка не лише зображує щасливе буденне життя на березі річки Прут незадовго до початку війни, а й намагається в кінці вірша застерегти безпечного читача від страшних подій, які незабаром настануть:

У Пруті стрибали / дзеркальні образи верб // Я купалась і / співала пісень //
<...> Я читала писала / і мріяла / щоб усе / стало добром // Казка / незадовго до / катастрофи світу [7, S. 124].

У цьому вірші ліричне «я» є голосом самої поетеси, яка у спогадах повертається на свою батьківщину, у безтурботне життя «до катастрофи світу». Авторка розгублена, в її житті відсутня будь-яка впевненість у завтрашньому дні. Такий стан є передумовою до народження апокаліптичної свідомості. Навкруг панує війна, щодня гинуть тисячі людей, рідних та близьких Рози Ауслендер переслідують та вбивають. Варто зауважити, що у віршах, які тематизують Голокост, поетеса здебільшого використовує біблійні мотиви, які описують апокаліпсис. Дослідниця творчості Рози Ауслендер С. Меркт зазначає, що у віршах поетеси простежується у загальному 12 апокаліптичних мотивів зі Старого та Нового Заповіту, які описують кінець світу [18, S. 131]. Дане число, на нашу думку, є визначальним і поєднує в собі Старий заповіт (Мойсей збирає 12 племен Ізраїлю) та Новий (Ісус збирає 12 апостолів). Найпоширенішим в апокаліптичних поезіях Рози Ауслендер є мотив «вогню», а також споріднені з ним мотиви «диму» та «попелу», які в багатьох віршах про Голокост постануть символом знищення євреїв націонал-соціалістами. Уночі 9 листопада 1938 р. розпочались масові єврейські погроми, по всій Німеччині палали синагоги. Ця ніч увійшла в історію під назвою «Кришталева ніч» і стала точкою трагічного відліку в історії Голокосту. У віршах «Час диму» («*Rauchzeit*»), «Шибениця» («*Galgen*»), «Попіл» («*Asche*») та ін. поетеса тематизує ці реальні події, обравши мотив вогню. Роза Ауслендер використовує образ вогню також у віршах з апокаліптичною тематикою. Наприклад, вірш «Після вогняного танцю» («*Nach dem Feuertanz*») [8, S. 181] складається з 18 слів, п'ять з яких, аналізуючи біблійні тексти, можна віднести до апокаліптичних мотивів – вогонь, коса смерті, апокаліптична тиша, сутінки та воскресіння мертвих. Вогонь у Біблії найчастіше несе в собі нищівний Божий гнів. Так, в Одрокровенні Івана Богослова після того, як було відкрито останню печатку і засурмив перший ангел, на землю впав вогонь з градом та кров'ю і спалив третину землі. У християнських зображеннях апокаліпсису вогонь з'являється в різноманітних констеляціях. У пророцькій книзі Даниїла [3:15] розповідається, як цар Навуходоносор зробив золотого боввана і наказав усім, після того як гряне музика, вклонитися цьому ідолу, а хто цього не зробить, того буде кинуто до вогняної печі. У книзі Ісаї [26:11] у пророчій пісні, яка прозвучить на Іудейській землі, вогонь є нищівною зброєю: «Господи, піднялася рука Твоя високо, та не бачать вони! Нехай же побачать горливість Твою до народу, і нехай посоромляться, хай огонь пожере ворогів твоїх!» У книзі Буття від Мойсея [19:24] зображено, як вогонь з небес зни-

щив міста Содом і Гомору та їх мешканців. У пророчій книзі «Одкровення Івана Богослова» у главі [9:17-18] з'являються вершники, чиї коні дихають вогнем, димом та сіркою і знищують третину людства. Варто зазначити, що всі можливі варіації використання мотиву вогню у біблійних історіях зустрічаються також у віршах Рози Ауслендер. «Апокаліптичні вершники» – наступний мотив, який поетеса вживає для зображення апокаліпсису. В Одкровенні Івана Богослова апокаліпсис розпочинається після відкриття першої печатки, коли з'являються чотири апокаліптичні вершники, які мають особливу силу, необхідну для знищення людства. У вірші Рози Ауслендер «Мрія II» (“Traum II”) [7, S. 36] з'являється вершник на хмарі та викрадає сонце. Викрадення сонця є причиною сонячного затемнення, яке в Одкровенні настає після відкриття шостої печатки і є першою природною катастрофою перед кінцем світу. Так, П. Рихло у своєму дослідженні поезії Рози Ауслендер вказує на те, що світло є символом життя для поетеси, а сутінки та ніч асоціюються із гетто та смертю, що є ще одним доказом есхатологічних мотивів у творчості поетеси [15, S. 186]. Цікавим, на нашу думку, є спостереження Ю. Крістенссон, яка, досліджуючи творчість поетеси, доходить висновку, що Роза Ауслендер дуже рідко у віршах пише експліцитно про винуватців страшних подій Голокосту. Коли ж їхні образи з'являються в ліриці поетеси, то вона позбавляє їх ідентичності та мови. «Найпомітнішим редукуванням рис гонителів є повна відсутність у них мови, тобто вони не розмовляють німецькою, так званою «мовою вбивць». За допомогою цього авторка намагається реалізувати бажання, здійснити «очищення» мови від багатьох негативних конотацій» [16, S. 182]. Для того щоб підсилити образ руйнівної сили злочинців, Ауслендер використовує синекдоху. «Чоботи» та «стусани» для Рози Ауслендер стають символом фізичного насильства та брутальності злочинців. Особливо образ «чобіт» асоціюється із солдатською уніформною та війною. Дані образи з'являються у віршах поетеси «Все ж таки ружі» (“Dennoch Rosen”), «Ще пісня недоспівана» (“Noch ist das Lied nicht aus”), «Літаючий килим» (“Der Flügelteppich”).

Особливу увагу варто приділити мотиву сурми в ліриці Рози Ауслендер. У біблійних історіях звук сурми є ознакою початку нападу чи боротьби. В Одкровенні Івана Богослова після відкриття сьомої печатки розпочинаються сім катастроф, яким передує звук сурми. У віршах Рози Ауслендер «Лютий» (“Februar”) та «Новий рік» (“Neujahr”) слово «сурма» з'являється експліцитно, тоді як у вірші «Буря II» (“Sturm II”) з'являється запитання: **«Де прадавні інструменти?»**. У цьому контексті руйнація світу, яка розпочалась без наявності сурм, заперечує значення апокаліпсису для сучасної історії та спасіння, яке слідує за ним.

Проаналізувавши біблійні апокаліптичні мотиви у поезії Рози Ауслендер, ми бачимо, що використані мотиви не можна класифікувати за якоюсь певною схемою. Єдине, що об'єднує ці мотиви, – це те, що Роза Ауслендер розглядає кінець світу у часовій перспективі та зображує смерть як остаточний кінець буття. Після подій Голокосту у житті Рози Ауслендер настає інший стан – постапокаліптичний. Стан постапокаліпсису є вакуумом між двома світами, який можна порівняти із суботою перед Воскресінням. У Велику (страсну) п'ятницю Ісус помирає на хресті, його ховають, він сходить до підземного світу і повертається на землю, воскресавши на світанку Великодньої неділі, а «субота – день спочинку, день, коли час та історія замирають, і нічого більше не залишається, як тільки чекати» [3, S. 154]. Для відтворення постапокаліптичного стану авторка використовує вислови, у яких вона по-новому визначає межі між життям та смертю: «Смерть / зробіть мене / безсмертною» [8, S. 121], «Я / перестаю / помирати» [11, S. 194], «Я пережила / свою смерть» [9, S. 126].

Постапокаліптичний стан Ауслендер знаходить своє вираження також у есхатологічній темі знищення світу внаслідок пожежі, яка набуває космічних розмірів. Образ понівеченої вогнем Землі у вірші «Покоління» (“Generationen») вбиває

будь-яку надію на майбутнє: «Ми не впізнаємо себе / задалеко між нами / роки / вогонь пропавив дірку / у часі» [12, S. 67]. Ще один вірш Ауслендер, без назви, розпочинається словами «місця з диму / без подиху й блиску» [8, S. 239] і зображує справжнє пекло на Землі. Літературознавці Г. Фогель та М. Ганс тлумачать образ «місць із диму» у творчості поетеси таким чином: «місце» – це безіменна географічна місцевість, дим же можна відчутти, тому «місця з диму» – місця, які загрожують життю людини, символізують смерть від задухи [14, S. 29]. Вони також можуть символізувати концентраційні табори. Образ «місць з диму» можна також трактувати як постапокаліптичне зображення, яке несе у собі небезпеку для сучасного буття.

Однією з ознак постапокаліптичної свідомості Рози Ауслендер є мовна криза поетеси. У вірші «Спотворена» (“*Verstümmelt*”) вона зображує психічне та фізичне каліцтво постапокаліптичного стану. Крик спотвореного голосу стає єдиною можливістю ліричного «я» висловити власний біль: «спотвореним голосом / співаємо міцних пісень / вітру // його голос / блискавкою пронизує / пилка з повітря та льоду // Ми чули / скрегіт / втраченої арфи» [7, S. 93].

Образ «спотвореної арфи» постає як метафора кризи постапокаліптичної лірики. Проаналізувавши поезію Рози Ауслендер, можна знайти приклади поезій, у яких знаходять своє відображення не лише постапокаліптичні мотиви, а й мовна криза ліричного «я». Так, у вірші «Сиве волосся» (“*Graues Haar*”) ознакою постапокаліптичного стану можна вважати такі рядки: «втеча з вогняної землі». Далі знаходимо рядки, які вказують на мовну проблематику у вірші: «Я її не питаю – <...> // Я не відповідаю». Подібний взаємозв'язок у межах одного тексту знаходимо також у вірші «Спотвореним голосом» (“*Mit verstümmelter Stimme*”). Апокаліптичний мотив вогню, «пройшовши пробу вогнем», доповнюється прикладами мовної кризи – «спотвореним голосом / промов поете / міжвоєнне слово» [13, S. 93].

У творчості Рози Ауслендер зустрічаємо також вірші, у яких авторка говорить про повну втрату мови під час постапокаліптичного буття. Настрій останніх часів виявляється в онімінні ліричного «я». Авторка тематизує дане постапокаліптичне оніміння у віршах «Дзвінке мовчання» (“*Schallendes Schweigen*”), «Дні мовчання» (“*Die Tage des Schweigens*”), «Ружа в’яне» (“*Rose welkt*”), «Я хотіла б говорити» (“*Ich möchte reden*”). На особливу увагу заслуговує вірш «Кара» (“*Strafe*”):

Срібними голосами
промовляють риби про мого
мага зворушено
розповідають водні казки
одну краще іншої

Я русалкою
пориною у хвилі
веду хоровод
навкруг дзеркального місяця

Приходить грізний ангел
з блискавкою й мечем
щоб покарати мене,
бо я щаслива.
[5, S. 110]

У першій строфі вірша використано мотив риби, який зазвичай символізує мовчання чи втрату мови. Проте у цьому випадку риби розмовляють «срібними голосами». У другій строфі з’являється ліричне «я» та розкриває свою ідентич-

ність русалки. Утім текст не дає нам відповіді, чи ліричне «я» завжди було русалкою, чи стало нею внаслідок певних метаморфоз. В останній строфі з'являється ангел, що прийшов, щоб покарати ліричне «я». Але читач не дізнається, який саме злочин вчинило ліричне «я», і може про нього лише здогадуватись. Караючий ангел з блискавкою і мечем викликає різні біблійні асоціації. Це може бути образ озброєного мечем Херувима, який охороняє вхід у рай і символізує гріхопадіння. Поява ангела зі зброєю асоціюється також зі Страшним Судом та Апокаліпсисом. У другій строфі описуються дії ліричного «я»: занурення у хвилі і хоровод навкруг дзеркального місяця. Образ хороводу навкруг дзеркального місяця можна трактувати як відображення танцю навкруг золотого ідола. Дзеркальний місяць стає уособленням нового Бога. У вірші ми бачимо гармонійний світ: навкруги все знаходиться в запалі, риби можуть розмовляти. За іудейсько-християнськими уявленнями таке зображення може бути образом життя в раю. Рай на Землі є причиною гніву ангела, кара якого полягає у знищенні цієї гармонії. Таким чином, постапокаліптична генеза Рози Ауслендер – один із прикладів опрацювання особистої травми багатьох німецькомовних поетів єврейського походження, що на власні очі бачили всі страхоття Голокосту.

Бібліографічні посилання

1. Ауслендер Р. Час фенікса. Вірші та проза / Роза Ауслендер / упор., передм. та пер. з нім. Петра Рихла. – Чернівці : Книги – XXI, 2011. – 352 с.
2. Рихло П. Шібболет. Пошуки єврейської ідентичності в німецькомовній поезії Буковини: монограф. / Петро Рихло. – Чернівці : Книги – XXI, 2008. – 304 с.
3. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортроп Фрай ; пер. з англ. Ірини Старовойт. – Львів: Літопис, 2010. – 362 с.
4. Adorno T. W. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.), Gesammelte Schriften. Band 4: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben / Theodor W. Adorno. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1980. – 144 S.
5. Ausländer R. Treffpunkt der Winde. Gedichte 1979 / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1991. – 267 S.
6. Ausländer R. Brief vom 2. Mai 1943, zitiert nach: Wallmann, Jürgen P., Nachwort zu Rose Ausländer. Wir ziehen mit den dunklen Flüssen / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1993. – 278 S.
7. Ausländer R. Schweigen auf deine Lippen. Späte Gedichte aus dem Nachlaß / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1994. – 248 S.
8. Ausländer R. Brief aus Rosen. Gedichte 1987 / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1994. – 280 S.
9. Ausländer R. Hinter allen Worten. Gedichte 1980-1981 / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1992. – 216 S.
10. Ausländer R. Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1995. – 192 S.
11. Ausländer R. Und nenne dich Glück. Gedichte 1982-1985 / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1994. – 208 S.
12. Ausländer R. Wir wohnen in Babylon. Gedichte 1970-1976 / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1992. – 180 S.
13. Ausländer R. Sanduhrschritt. Gedichte 1977-1978 / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M. : S. Fischer Verl., 1994. – 190 S.
14. Vogel H. Rose Ausländer – Hilde Domin: Gedichtinterpretationen / Harald Vogel. – Schneider Verl. Hohengehren, 1996. – 280 S.
15. Rychlo P. Der Jordan mündete damals in den Pruth. Aspekte des Judentums bei Rose Ausländer, in: Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka, Hrgb. Auckenthaler, Karlheinz F. / Petro Rychlo. – Tübingen, 1997. – 386 S.
16. Kristensson J. Identitätssuche in Rose Ausländers Spätlyrik – Rezeptionsvarianten zur Post-Schoah-Lyrik / Jutta Kristensson. – Frankfurt a. M. : Peter Lang Verlag, 2000. – 353 S.
17. Kunert G. Strafpredigt zur Apokalypse / Skepsis / Günter Kunnert. – Eduard Kaiser Verlag, Klagensfurt, 1972. – 182 S.

18. Merkt S. Die Postapokalyptische Genese. Lineare und zyklische (End-) Zeitvorstellungen in Rose Ausländers Gedichten. Band 97 / Simone Merkt. – Frankfurt a. M. : Peter Lang Verlag, 2011. – S. 316.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111–31

О. В. Левченко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В ЛІТЕРАТУРІ «ПІЗНЬОГО МОДЕРНІЗМУ»: «МЕРФІ» БЕККЕТТА ЯК ІНТЕРТЕКСТ РОМАНУ А. МЕРДОК

Розглянуто проблему текстуальної взаємодії роману С. Беккетта «Мерфі» й романистики Мердок в аспекті інтертекстуальності; виокремлено ті риси поетики та семантики творів Беккетта, що уточнюють як художню специфіку роману «Мерфі», так і філологічне прочитання роману Мердок, від «Під сіттю», де Беккетт присутній «ін-текстуально» й прямо вказаний, до подальшої її творчості, де романи Беккетта – активний контекст.

Ключові слова: Беккетт, Мердок, модернізм, роман, інтертекст, інтертекстуальність, аналіз поетики, контекст.

Рассмотрена проблема текстуального взаимодействия романа С. Беккетта «Мерфи» и романистики Мердок в аспекте интертекстуальности; выделены те черты поэтики и семантики произведений Беккетта, которые уточняют как художественную специфику романа «Мерфи», так и филологическое прочтение романа Мердок, от «Под сетью», где Беккетт присутствует «интекстуально» и прямо указан, до последующего ее творчества, где романы Беккетта – активный контекст.

Ключевые слова: Беккетт, Мердок, модернизм, роман, интертекст, интертекстуальность, анализ поэтики, контекст.

The paper focuses on the problem of intertextual interaction between S. Beckett's *Murphy* and the novels by I. Murdoch. The main attention is attached to the poetics and semantics peculiarities of Beckett's works which can highlight not only the specificity of *Murphy*, but also might help with philological interpretation of the novels by Murdoch, starting with her first one, *Under the Net*, with Beckett as an in-text, to her later works with Beckett's novels as the interactive context.

Key words: Beckett, Murdoch, modernism, novel, intertext, intertextuality, poetics analysis, context.

Один із дискусійних пунктів у загальній оцінці творчості Мердок, який висунув Гарольд Блум ще в 1986 р., після виходу її роману «Добрий учень», полягає в тому, що для неї не існує модерністських новацій ХХ ст. «Час Семюела Беккетта та Томаса Пінчона, час післяджойсівський і післяфолкнерівський, обминається стороною в її практиці романіста ("is set aside by Murdoch's novelistic procedures")». Вона наче бажає ствердити свою пряму наслідуваність від російського й англійського романів ХІХ ст. [11, р. 1].

Звичайно, інтертекст, до якого долучає свій роман Мердок, настільки багатий, що включає російську, англійську й французьку класику ХІХ століття, і класику в первісному значенні цього терміна (грецька та римська античність), й англійську та європейську середньовічну культурну традицію, особливо – пов'язану з християнством; але сучасна література, та її частина, котра до 1950-х рр. стала

«поворотним» явищем, із цього дискурсу зовсім не виключена. І модернізм, особливо пізній, 1930 – 1940-х рр., посідає тут чи не найперше місце.

У тому ж самому збірнику робіт, передмова до якого тільки-но була процитована, збірнику, що відіграв значну роль у критичній мердокіані, є твердження, які заперечують думку відомого критика, редактора й автора передмови Гарольда Блума. По-перше, це твердження самої Мердок, що випереджають Блума на 15 років; в есе «Проти сухості» (1961), котре входить до того ж таки збірника, вона пише: «...романи, що існують для того, аби бути «поясненням» і демонстрацією (дійсності) у стилістичному відношенні, сьогодні ще «не написані» (“Most English novels indeed are not written”). – Підкреслено Мердок». «Відчуваєш, що вони могли б перейти в якусь іншу форму вираження без особливої втрати. Потрібен був іноземець, як Набоков, або ірландець, як Беккетт, щоб оживити мову прози й перетворити її на імагінативну матерію зі всією повнотою власних прав» (“It takes a foreigner like Nabokov or an Irishman like Beckett to animate prose language into an imaginative stuff in its own right”) [11, р. 14].

Важливість цього мердоківського схвалення «мови» Беккетта підтверджує, уже в 1997 р., Джордж Стайнер, критик і філософ, автор передмови до філософських робіт Мердок: це одна з тих мимоволі кинутих ремарок, що мають «якнайбільш стимулюючий і водночас провокаційний характер», вони потребують обговорення [14, р. XVI]. **Звернемо увагу на те, що вона торкається найбільш «інтимної»** сторони творчості митця – стиля, письма, поетики мови, тобто всього того, що можна оцінити, лише віддаючись активному «пильному читанню» тексту (або навіть відчувши його вплив). Чи можна говорити в такому разі, що «романна практика» Мердок цілком стороння досвіду Беккетта?

Існують і ще більш прямі свідчення: Черіл Боув цитує інтерв'ю Мердок 1978 р., в якому вона пригадує, що перший її роман, «Під сіттю», «був під сильним впливом Семюела Беккетта й Ремона Кено»; Мердок продовжує: «...не думаю, щоб він так уже (*particularly*) й нагадував написане ними, та це не моя провина: я старанно копіювала їх з усіх сил» [5, р. 56–57].

Цю оцінку через декілька років підхопить Пітер Конраді, автор найбільш повної біографії Мердок. «Айріс і свою подругу долучила до радощів “Мерфі”» [7, р. 168]. Важливе це «до радощів»: адже «Мерфі» оцінюють й інакше – як зразок похмурого «чорного гумору». Коли мова заходить про «Під сіттю», біограф повторює вже від себе, що Мердок «намагалася копіювати» Беккетта й Кено, їй подобалась «абсурдність» обох. Але «чаруючий божественний невдаха», герой Мердок, та її легкий гумор відрізняються від «совиного педантизму» Беккетта, – і далі автор перелічує переваги роману Мердок, від «ліризму, дотепності, безкінечної комічної вигадливості» до «поєднання філософічності та легкості, – котрі відрізняють її роман від книг Беккетта й Кено» [7, р. 384]. **Випереджаючи подальший розгляд, підкреслимо, що не лише відрізняють:** Беккетту ці риси властиві в найвищому ступені.

Отже, Беккетт зовсім не «осторонь» (Г. Блум) від шляхів Мердок-романістики. Тим не менше проблема «Мердок і Беккетт» детально не досліджена. А. Байєтт та Е. Діппл не торкаються її у своїх книгах. С. Г. Келлмен, автор аналітично-вигадливої роботи про «Під сіттю», хоча й згадує Беккетта серед англійських письменників-«франкофілів», близьких Мердок, проте дивним чином має на увазі лише трилогію 1950-х рр. «Моллой», «Мелоун помирає», «The Unnameable» [10, р. 97] – і жодного слова про «Мерфі», хоча для об'єкта розуміння критика саме цей роман – не першому місці.

Дійсно, «Мерфі» читати складно. «Радощі», до яких письменниця бажала долучити близьких, не поціновані навіть видатними істориками літератури: Д. Дейчс, Л. Казам'ян та інші говорять лише про Беккетта-драматурга. Зауважимо, що «Мерфі», хоч і написаний літератором із десятирічним досвідом, автором віршів,

оповідань, есеїв (про орієнтацію Беккетта в літературі говорить уже те, що всі ці есеї – про Джойса, Пруста), був романом майже прем'єрним; адже Беккетт у рік виходу «Мерфі» (1938), був романістом-початківцем; і романна трилогія, і беккеттівський театр абсурду були ще попереду (1950-ті рр.). Тим не менше саме «Мерфі» – вершина його абсурдистського гумору: тут уже віднайдено те, що надалі розвиватиметься, але нарізно, й абсурд у нього буде все менш і менш смішним. Винайдена Беккеттом у «Мерфі» нова мова смішного-страхотливого як єдності впливатиме й на інших його сучасників.

Майже одночасно зі згаданою вище статтею Мердок у 1950 – 1960-ті рр. історики літератури почали описувати цю післябеккеттівську нову «мову» роману й драми. Девід Дейчіс (1960): «...суміш натуралізму з тривожною, проте навмисно невизначеною символікою. Комічний діалог, здається, зовсім невиразний і зовнішньо безцільний (*deadpan, apparently aimless*), частіше за все агресивно-просторічний, з паузами та повторами, створює враження повільного й безперервно наростаючого кумулятивного смислу. Ці повсякденні розмови в певні моменти перериваються мовою героя, з її дивною сумішню стертих кліше з англо-біблійної риторики» [8, р. 1115–1116].

Луї Казам'ян і Раймонд Лас Верньяс (1963): Беккетт змальовує людину «нещасною, огидною (*sordid*), безпомічною та самотньою», «не-існуючою», або такою, що «існує лише у вигляді власного імені»¹, як Годо в «гротескному фарсі» в дусі Кафки [6, р. 1422]. У Беккетта «...герой, жертва абсурду, жертва свого часу, – це свого роду клоун² (*a species of clown*), чий рудиментарні жарти, пози, одяг, бруднуватість та сміховинність складаються в злостиво усміхнену маску», вкриває свою спорідненість зі своїм часом, «часом терору та зневаги до людини»; цей час – середовище для людини «на стадії «лялечки» або квазі-амеби» («*at the larval or quasi-amoebic stage*» [6, р. 1423]). Для багатьох критиків 1960-х – початку 1970-х рр. такі класики модернізму, як Т. С. Еліот, Джойс і Пруст, у порівнянні з Беккеттом, – більш близький до традиції передуючий етап, і саме Беккетт – засновник «нового роману» [15, р. 4–5; 9, р. 58–59, 67–68; 16, р. 21]. «З Беккеттом ми вже дуже, дуже далеко від «Безплідної землі» і «Порожніх людей» Еліота. Ми на шляху, який веде до «завтрашньої ери», що готує до «астральної ери», яка, щоб виростити «владарів космосу», «безпристрасних і невразливих» (*invulnerable*), повинна вже зараз «почати перетворення людей... (за допомогою експериментів зі спрощення й придушення почуттів) на елементарні клітини» [6, р. 1423].

Ця характеристика красномовна не тільки як результат аналізу прози Беккетта, але й як свідство його впливу на свідомість та уяву літератора (критика, літературознавця): відтворена «людина Беккетта», яка в «Мерфі» вже на півшляху між «гумором» абсурду та його, абсурду, тотальною деструктивністю. Моллой, Моран, Мелоун, герої його романів 1950-х рр., просунулися на цьому шляху ще далі, – тут уже «не до сміху».

Саме тому концепт «гумор абсурду» стає сумнівним. Його використовують по відношенню до літератури 1920 – 1930-х рр. [1], на нього натякають, поцінуючи в Беккетта “*exhilarating qualities*”, «радощі». Проте самі категорії «гумор», «комізм», «сміх» проблематизуються митцем. Адже в «Мерфі» сміх виявляється смертельним, а образний ряд такий, що більшість «очевидних» змістових компонентів поставлені під сумнів.

¹На початку 1970-х рр. думку про «ілюзорні характери» в Беккетта підхопить Патрік Свінден у своїй відомій книзі про історію героя в англійському романі [16, р. 25–26].

²Клоунада, «кретинада» як риса героя естради та літератури 1920–1930-х рр., яка виражає «протистояння об'єктивній реальності», «втеча до абсурду» як спосіб «відпадиння від світу», аналізується в роботі С. К. Бушуєвої [1, с. 194, 196, 198].

Чи трагічна смерть, якщо вона є цілковитою невідворотністю для всіх, і чи смішна, якщо вона раптова та безглузда?

Кумедний дивак Мерфі спалює самого себе – чи то випадково, чи то не зовсім, адже він стільки мріяв про свободу «порожнечі», і продумано влаштовує зі своїх похорон комедію, з майже арістофанівською обсценністю словника та зображення. Усе несерйозно, і ніщо не має значення, – одна з «підказок» Беккетта. Легкість, з якою до цього підведений Мерфі, змушує вбачати схожість, навіть спорідненість між ним та героєм «Під сіттю». Майже завжди Мердок ставила своїх героїв перед випробуванням смертю, – і жодного разу, ані в ранньому (перший з написаних нею) *“The Flight from the Enchanter”*, ані в більш пізніх та зрілих романах – «Морі, морі» (1978), «Учні філософа» (1983), «Доброму учні» (1985), «Книзі і братстві» (1987), «Зеленому лицарі» (1993), «Дилемі Джексона» (1995), це не було предметом абсурдистського комічного гротеску. Беккетт зводить свою комедію до puppet-show, у фіналі перед читачем зламана маріонетка. Здавалося б, тут цілковитий контраст між героями, між митцями: у Мердок – об’ємні (і за розміром, і за багатоаспектністю) психологічні характеристики, абсолютно витримана характеристологія, у Беккетта, як у Канетті, навмисно, – «фігури» замість характерів, як сам стверджував останній. І в Беккетта, і в Канетті – так би мовити, «смерть маріонетки» (мотив цей не раз опрацьовувався в модерністському живописі³), слідів чого, навіть при найприскіпливішому розгляді, не можна віднайти в Мердок⁴.

Але в Беккетта, у глибині тексту, є й тріумф митця над смертю саме тому, що вона – найбільший абсурд серед абсурду, вона в жодному разі не представлена як «єдина реальність» серед уламків життя. Нехай вона буде, як у Мерфі, обманом серед обманів, серед них найбільш смішним. Навіть те, що її абсурд часто обраний, «влаштований» самою людиною, й особливо – людиною, яка сміється (як Мерфі у своєму фінальному «заповіті»), дозволяє відчувати в його тексті те, що, як запевняє Конрад, відчувала Мердок, – залучення до «радості».

Навіть самий термін «трагікомізм» для цієї беккеттівської проблематики видається вже недостатнім. Це – спроба зробити, а не проголосити одне й друге єдністю, домогтися «осмосу», а не чергування⁵. У такому разі питання про перетин текстів Беккетта та Мердок, про самий характер імпульсів, які її надихали і які вона отримала від тексту Беккетта, стає більш складним.

Хто ж такий Мерфі? Чого він бажає?

На останнє питання відповідь складається повільно. Та чи потрібне саме питання? Тут напрошується паралель з модерністським образотворчим мистецтвом, пара-

³Див., наприклад: Бретон А., Тцара Т., Хьюго В., Кнутсон Г. «Вишуканий труп» (1933); Пенроуз В. «Остання подорож капітана Кука» (1936); Гінкес Р. «Губка гіркоти» (1936) – усюди людські останки нагадують зламані, розбиті речі, зламаних ляльок [2, с. 271, 277, 276, 306].

⁴Цей модерністський абсурд смерті, анігіляція, майже як термін фізики, людини та світу (цілковито відсутній в Мердок), часто – зовнішньо відсторонений від політичних негараздів (рідкісне виключення – «Герніка» Пікассо, 1937), тим не менше тривогою, передчуттям, «якимсь нервом, що резонує часові» [2, с. 345], пов’язаний зі своєю трагічною епохою (нагадаємо, що знищенням баскської Герніки гітлерівською люфтваффе 2 квітня 1937 року фактично розпочалася друга світова війна).

⁵Усе ж таки термін «трагікомізм» у літературознавчій практиці передбачає окреме перебування та чергування, суміщення трагічного та комічного, а не суттєве перебування одного в другому. У Платона, за спостереженнями видатних учених, відчувається «суворе засудження» трагедії в чистому вигляді, і його герої знижують трагічне іронією, насмішкою [3, с. 515]. Платон висуває й моральні заперечення; підсумовуємо їх наступним чином: забава для натовпу та негативні приклади [3, с. 516–517]. Платон доходить «дуже глибокого розуміння» трагічного та комічного як єдності [3, с. 518]. І все ж, здається, слова Сократа в «Бенкеті»: «Умілий трагічний поет є одночасно й комедіографом», – це скоріше ідеальна програма, аніж художня практика.

лель не зовсім довільна, адже її підказує сам Беккетт, постійно нагадуючи про обізнаність Мерфі з мистецтвом різних епох. Лінолеум на підлозі нагадує Мерфі колорит Брака [4, р. 47], і, додамо, достатньо точно; він згадує то Пюже, скульптора XVIII ст., то Барлаха, модерніста, причому веде комічно-витончену полеміку. Нірі порівнював сплячих пацієнтів лікарні зі Сном і Безсонням Фідія та Скопаса, Мерфі ж бачить, що Фідій і Скопас – це для дортуару в школі для дівчат, а в палаті лікарні для божевільних і сплячі, і несплячі виліплені рукою якого-небудь «пергамського Барлаха», який не зберігся для нас. І в зусиллях побачити різницю між двома групами пацієнтів Мерфі пригадує свої страждання, коли він у Тулоні, роздивляючись Силу та Втому Пюже, не міг зрозуміти, хто є хто [4, р. 163]. Так за фігурою Мерфі відкривається ще одна перспектива: міста й музеї світу, де він бував.

Паралель з образотворчим мистецтвом нашого часу полягає в тому, що традиційні питання – про схожість портрета, про красу чи потворність персонажів картини тут виявляються зовсім недоречними. Мистецтвознавці демонструють це на прикладі «Авіньонських дівчат» Пікассо: вони лише «маски масок», знаки, що самі будують, точніше маркують простір, «театр гігантських маріонеток» [2, с. 96].

Мердок відізналася на цей принцип Беккетта – оснащувати літературу образами інших мистецтв, – набагато розширивши цей діалог. Відповіді Беккетта, що складаються повільно, хай навіть і дивно, суперечливо, переконують, що Мерфі достатньо «внутрішньо повний», щоб не бути «знаком людини». Спочатку ця відповідь: він той, хто не бажає належати світу цих речей, образів, звуків. Потім – навіщо крісло: "...it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. ... And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word" [4, р. 6].

Після цього – картина такого «звільнення», у дії: "He worked up the chair to its maximum rock, then relaxed. Slowly the world died down, the big world where «Quid pro quo» was cried as wares and the light never waned the same way twice..." [4, р. 8].

І нарешті – кінець розділу: розгойдування в кріслі, поступове перетворення «уламків реальності» навколо на інше, на Ніщо – і заспокоєння самого Мерфі [4, р. 10]. І виявляється, що в цих повтореннях – «конспект» усього роману; вони виникатимуть аж до останнього заспокоєння – смерті в останньому розділі. Сюжет роману розгортається в інтервалах між цими віхами.

Цей сюжет – «пригоди» Мерфі, комічні, кумедні або (і), підтекстово, тривожні, погрозові. Витримується структура класичного англійського комічного роману: епізоди, кожен має окреме самостійне значення, і в той же час їхнє сполучення врешті-решт кумулятивним ефектом змінює освітлення центральної фігури (приклади – від класики до новацій XX століття, таких як романи М. Спарк). «Підсвічування» й зміна реєстру створюється періодично повторюваним розгойдуванням – марення Мерфі: піти в «хаос», у порожнечу, де немає «я». У чому це нагадує бажання Септимуса Сміта піти «від них» у смерть («Місис Делловей» В. Вулф), але в Беккетта все інакше: безпричинно, невмотивовано, несподівано й, врешті-решт, неначе ненавмисно, випадково.

У Мердок, як здається, беккеттівський імпульс – відношення героя до смерті («смерті в житті») розгортається в багатосторінковій оповіді, це й психологія вмирання в романі «Сон Бруно», і «життя після смерті» в «Доброму учні».

Композицію англійського комічного роману, яку Беккетт успадкував від «роману XVIII століття», від пікарески, Мердок переймає у «Під сіттю»: епізоди пов'язані «подорожжю по життю» та пошуками («квест») героя, – тими «пошуками кращого себе», котрими турбується Мерфі. Ця наскрізна ідейна та композиційна структура «пошуку» в середині роману вимальовується в Мердок зовсім інакше, аніж у «Мерфі»: мета героя Мердок – звільнення від поденщини та віднаходження себе у творчості; беккеттівському Мерфі ввижається інше: свобода – абсолют. Мерфі у своєму лондонському «квесті» переслідує дрібну мету – по-

збутися опіки Селії й отримати виграш у п'ять центів («перемогу над кланом бакалійників») – але й іншу, радикальну: відкинути все, віднайти «не-я» в не-світі.

Мердок згадала Беккетта, і створюючи структуру роману «Під сіттю» як низку комічних епізодів, що перериваються інтроспекцією та філософуванням; і надаючи їм характер пригоди, інтриги, що відповідають сучасним суспільним звичаям і розгортаються у пізнаваній лондонській і паризькій міській топографії; і коли насичує – і вже не лише в даному романі – текст асоціаціями з живописом: не випадково навіть те, що її «незустріч» із Беккеттом відбулася на виставці Боннара (Париж, 1966); Мердок хотіла, проте так і не наважилася висловити йому свою високу оцінку (*“lacked the nerve to accost him”* [7, p. 517]). Обидва письменники існують, як митці, не виключно в Англії – а у світі. «Париж повинен був стати «неминучий містом» для неї [7, p. 255]». Мистецтво доєднувати «топографічні» тексти будь-якої складності до тканини роману саме як «неминучість, необхідність» – також спільне для них, як і перетворення сюжету на «травелог», на подорож-пошук, на сучасну Одиссею. Філософування героїв «Під сіттю» також має в них і в Сартра спільний, головний «нерв»: «неможливість спілкування, котру Донахью переживає в Парижі» [5, p. 38] – почуття, спільне для героїв Мердок, Беккетта, Сартра в будь-якій точці земної кулі та будь-якому оточенні, і подолання його в Мердок – одна з головних відмінностей її героя від своїх старших побратимів. Мова – центральна тема для всіх (та інтерпретація надто відмінна): *“The whole language is a machine for making falsehoods”* [13, p. 38] – формулює це Джейк Донахью, і в нього «слова, слова, слова», як і в героїв Беккетта і Сартра, все ж не тільки фальшиві «пестоші» життя, але і її матерія. Беккетт знаходить місце втечі і роботи, що стане для його героя непереконливою перевіркою мрії – це лікарня, і він – санітар: поєднання конкретності, замкненості (тобто внутрішньої завершеності) топосу та заняття⁶ – і «перспектива смислів» (С. Аверінцев про символ), а не лише найближчий зміст, які й роблять лікарню улюбленим топосом і в після-беккеттівському романі 1950–1960-х років. Окрім, звичайно, самого роману Мердок «Під сіттю», назвемо: «Пролітаючи над гніздом зозулі» Кена Кізі; навіть героя тут, який уособлює відмову від усталеного порядку речей, звать Мерфі; *“Memento mori”* Мюріел Спарк: лікарня для літніх людей; дев'яносторічні, вмираючі, слабоумні, і на цьому тлі – доброта, терпіння, віра.

У самої Мердок мотиви й теми «Мерфі» знайдуть відлуння не лише в «Під сіттю». Герої, які по-різному задумали «радикальний вихід», знову вийдуть на перший план і в пізніх її романах – у «Доброму учні», у «Книзі і братстві», у «Зеленому лицарі», у «Дилемі Джексона». У неї не оживе меніппея: усі тони, контрасти м'якші, поєднання комедії і трагедії – більш зрозуміле й пояснюване, переходить – більш повільні. Потенційний самогубець, який відкидає цей світ, ледь не занепастивши жінку і ставши причиною загибелі друга, Краймонд у «Книзі і братстві» знаходить для світу, що, так би мовити, засуджений до смерті, геніальне марксистське виправдання та пояснення; прекрасні та розумні юнаки, яких гризе, одного – тягар провини, іншого – комплекс моральної недосконалості, теж шукають для себе шляхи «відмови» від існуючого («Добрий учень»); із недосяжної морально височини бачить усе – і йде вдалечінь – «той, хто прийшов служити», Джексон («Дилема Джексона»). Гадаємо, те головне, чого навчив при цьому письменницю Беккетт, – це розуміти зсередини цей особливий тип психології (так би мовити, «комплекс Мерфі»), а не просто відтворювати структуру трагічної комедії. У «Доброму учні» читаємо про «щастя», що організовує для себе Едвард Белтрам (наркотиками): *“He was a god, ... he was experiencing the God Absolute, the*

⁶Санітар: допомога людям; двозначність цих спроб; зіткнення і з брудом, і зі стражданнями; найнижча точка «непристойності» професії в суспільстві – тверда «опора на дно», і своєрідна, травестована героїка та оптимізм як символічні аспекти цієї ролі.

vision of visions, the annihilation of the ego”⁷ [12, p. 2] (*підкреслено Мердок*. – О. Л.). Або його ж стан, без наркотиків, у повсякденному нещасті: “Nothing connect any more...I’m back in liquid blackness...” [12, p. 44–45]⁸. Це – знервований, винний у смерті друга Едвард; а ось спокійний, розумний Стюарт, який прагне досягти чесноти: він може миттєво досягати “a state of complete quietness; separated stillness ... A method of escaping from childish misery, an instant nothingness” [12, p. 49]⁹.

І в героях, і в страдниках, і в «демонах» Мердок є «речовина» беккетівсько-го Мерфі. Коли сперечаються про новаторство Мердок або про її причетність чи непричетність до відкриттів Беккетта або після-Беккетта, – головне, гадаємо, у цьому: Мердок змогла відтворити в «повномасштабній» психологічній картині те, що в Беккетта було постульовано, представлено «розірвано». Із Мерфі нам то смішно, то сумно, то страшно; то Мерфі крутий, то трагічний філософ, герой жар-тівливої пікарески – чи герой екзистенційного відчаю, – усі зміни за волею автора, а не за логікою характеру. У Мердок це відкриття нових психологічних особливостей сучасника розгорнуто в повноцінно обґрунтованих характерах.

Бібліографічні посилання

1. Бушуева С. К. Проблема личности в итальянском искусстве 1920–1930-х гг. (Петролини, Зевево, Моранди) / С. К. Бушуева // Образ человека и индивидуальность художника в западноевропейском искусстве XX в. – М : Наука, 1984. – С. 191–213.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 480 с.
3. Лосев А. Ф. Высокая классика (Платон) / Алексей Фёдорович Лосев // Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М. : Искусство, 1969. – С. 143–682.
4. Beckett S. Murphy / Samuel Beckett. – L. : Calder and Boyard, 1969. – 192 p.
5. Bove C. K. Understanding Iris Murdoch / Cheril K. Bove. – University of S. Carolina Press, 1998. – 216 p.
6. Cazamian L. Modern Times / Louis Cazamian, Raymond Las Vergnas // Legouis E., Cazamian L. A History of English Literature. – L. : J. M. Dent and Sons, 1965. – P. 1218–1469.
7. Conradi P. J. Iris Murdoch: A Life / Peter J. Conradi. – N.Y., L. : W. W. Norton and Co, 2001. – 706 p.
8. Daiches D. A Critical History of English Literature / David Daiches. – L. : Secker and Warburg, 1983. – 1211 p.
9. Hoffman F. Samuel Beckett – The Language of Self. – Carbondale : Southern Illinois Univ. Press, 1962. – 152 p.
10. Kellman S. G. Under the Net: The Self-Begetting Novel / Steven G. Steiner // Modern Critical Views: Iris Murdoch [Ed. and with an introduction by Harold Bloom]. – NY : Chelsea House Publishers, 1986. – P. 95–104.
11. Modern Critical Views: Iris Murdoch [Ed. and with an introduction by Harold Bloom]. – New York : Chelsea House Publishers, 1986. – 180 p.
12. Murdoch I. The Good Apprentice / Iris Murdoch. – L. : Harmondsworth: Penguin Books, 2001. – 522 p.
13. Murdoch I. Under the Net / Iris Murdoch. – L. : Triad Grenada, 1981. – 255 p.
14. Steiner G. Foreword / George Steiner // Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature; [ed. by Peter Conradi]. – Harmondsworth : Penguin Books, 1999. – P. IX–XIX.
15. Stoltzfus B. F. Alain Robbe-Grillet and the New French Novel / Ben F. Stoltzfus; [preface by Harry T. Moore]. – Carbondale : Southern Illinois Univ. Press, 1964. – 149 p.
16. Swinden P. Characters in the Novel from Dickens to the Present Day / Patrick Swinden. – L. : Macmillan, 1973. – 271 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

⁷«Він був богом, ... він відчував Бога Абсолютом, переживав видіння видінь, анігіляцію «я».

⁸«Ніщо вже більше не пов’язує... Я знову в рідкій темряві».

⁹«Стан цілковитого спокою; відокремлена нерухомість ... шлях втечі від дитячих жалів, миттєве ніщо ...»

II. ПОСТМОДЕРНІЗМ: РЕСУРСИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕТВОРЕННЯ

УДК 821.11-311-«20»

Т. Н. Потницева

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

“MYSTERY NOT MASTERY”: «ВТОРАЯ ВОЛНА» НЕОВИКТОРИАНСКОГО РОМАНА

Досліджується творчість сучасних англійських авторів, які звертаються до класичної вікторіанської літератури та історії, втілюючи різні вектори пост / постмодерністських естетичних пошуків.

Ключові слова: неовікторіанство, класична література, масова література, міфоконцепт, інтертекстуальність, діалог.

Исследуется творчество современных английских авторов, обращающихся к классической викторианской литературе и истории, воплощая разные векторы пост/постмодернистских эстетических поисков.

Ключевые слова: неовикторианство, классическая литература, массовая литература, мифоконцепт, интертекстуальность, диалог.

The article focuses on the literary works of modern English authors who turn to classical Victoria literature and history embodying by that various vectors of post/postmodernistic aesthetic claims.

Key words: neo-Victorian, classic literature, mass literature, myth concept, intertextuality, dialogue.

Феномен викторианства и неовикторианской литературы вновь заставил обратить на себя внимание как читателей, так и литературоведов второго десятилетия XXI века, уже было пресытившихся творчеством Дж. Фаулза, П. Акройда, Б. Олдисса, А. Байетт, К. Сейвори, Р. Барнарда и всех тех, кого относят к «первой волне» подобной литературы. Однако за последние годы интерес к английской культуре и литературе эпохи королевы Виктории не только не угас, но разгорелся с еще большей силой. Популярность этой «второй волны» неовикторианской литературы [9], представленной творчеством Джаспера Ффорде, Сары Уотерс, Уилла Селфа, Бена Уинтерса, Клэр Бойлен и др., вновь делает актуальными размышления о причинах выбора именно этой поры для литературных экспериментов и игр, о причинах сегодняшнего интереса к творчеству великих классиков XIX века. Ответы на эти вопросы были вполне аргументированными и логично обоснованными уже на первом этапе изучения этого вектора художественной рефлексии в английской (и не только английской) литературе [10]. Безусловно, речь в этом случае идет о ностальгии по викторианским ценностям, нравственному кодексу эпохи, образу Англии этой поры, по тем устойчивым ориентирам добра и зла, которые человек и XXI века вот уже в который раз теряет! И в этом случае викторианская эпоха становится универсальным символом ясных этических и эстетических основ, её образ в значительной мере мифологизируется и в контексте исторического развития общества, и в контексте истории литературы. Рождается устойчивая ассоциация «викторианства» с понятием «классическая культура», «классическая литература», как, впрочем, и в сознании

человека русской культуры такая безусловная ассоциативная связь есть с культурой и литературой русского XIX века.

Размышления нашего современника по поводу «смерти книги», глобализации массового художественного сознания обуславливают поиски альтернативы читательскому ширпотребу, которую и находят в этом общепризнанном каноне «высокой», качественной литературы. Кроме того, классическая литература XIX века – тот пласт литературы, который остается (надеюсь!) фундаментальной основой образованного человека и XXI века, обеспечивая успех постмодернистскому импровизатору в многоплановых играх своего воображения в процессе реконструкции или деконструкции узнаваемого классического текста.

При всей общности интереса к викторианству все произведения современной неовикторианской литературы отличаются своей жанровой вариативностью¹ и, безусловно, своими художественными достоинствами.

Из наиболее заметных вариантов интерпретации темы выделяются те, в которых преобладает фантастический план в работе художественного воображения автора. Доминирование этого плана определяет механизм соединения классики и современной литературы, усвоившей многое из популярной у массового потребителя монструозной продукции современной теле- и киноиндустрии. Таковым оказывается роман Бена Уинтерса в соавторстве (!) с Джейн Остен «Разум и чувства и гады морские» [13]. В основе сюжета – знакомые по произведениям английской писательницы истории нравов, любви и предательства, расставаний и встреч с возлюбленными. Однако в целом все «обаяние простоты» [3, с. 5] жизни многоликого английского среднего класса, которое завораживало в романах предшественницы викторианской литературы, разрушается. Оно на самом деле оказывается под угрозой вмешательства морских гадов и чудовищ, вызванных к действию заклинаниями буйного воображения современного писателя, прошедшего, наверное, хорошую школу в киномире юрского или ледникового периодов. Попытка симбиоза утонченной поэзии и мира, вселяющего только ужас в самом романе, по сути, оказалась знаковым воплощением самого интерпретационного подхода к классике: симбиозом красоты и уродства, попыткой «впрячь в одну телегу коня и трепетную лань», новым стимулом к беспокойствам по поводу того, зачем все это? Остается только надеяться, что Бен Уинтерс не лукавил, когда определял свою цель в посвящении книги родителям как дуракавальняние. Но при чем здесь Джейн Остен, которую причислили к процессу, не имеющему к ней никакого отношения?

Более обоснованным и гармоничным кажется подобный механизм соединения классики и фантастического плана в романе Джаспера Ффорде «Дело Джен, или Эйра немилосердия» [19], принесшем писателю чрезвычайную популярность. С 2005 г. в Англии проводятся даже ффордовские акции – Fforde Fiesta – с розыгрышами, играми, своеобразными представлениями.

Книга Дж. Ффорде, названная критиками «неподдельной радостью» (*unadulterated joy* [23]), тоже в какой-то мере «дуракавальняние». Игровая стихия повествования задана самым остроумным названием, которое по-своему попытались передать переводчики [12]. Но, в отличие от предыдущего автора, это дуракавальняние кажется со смыслом, не оставляющим равнодушным или возмущенным любителя классической литературы. Свою собственную стратегию Ффорде поясняет таким образом: «То, что я делал, шло от желания посмеяться над восприятием классической литературы, посмеяться над смешением высоколового и примитивного

¹Отметим, что и сам неовикторианский роман называют «жанровой модификацией романа», разновидностью историографического метаромана [9, с. 1], что кажется не совсем точным, поскольку нередко викторианская эпоха предстает как условно мифологизированный, а не историко-достоверный фон происходящего.

юмора» [25]. Искорпанность одного и ушербность другого в свременном лите-ратурном процесі кажутся Ффорде очевидным и удручающим, и поэтому острие его пародийно-юмористического пера направлено в обе стороны. Но в большей мере оно направлено на разрушающий характер массовых стереотипов сознания, проникающих в подлинную культуру, которую надо спасать. Ее и берется спасти героиня романа – одна из сотрудниц соответствующей организации – Сети тективно-интрузивных правительственных агентств (ТИПА) Четверг Нонетот (Thursday Next), вступившая в противоборство со злодеем Аидом (Acheron Hades). Последний задумал выкрасть главную героиню из романа Ш. Бронте и таким образом изменить сюжет, убрать главы и вообще уничтожить произведение.

В этом противоборстве побеждает девушка-детектив. Но это лишь один из смысловых пластов сюжета. За ним другой – о спасении классики, культуры в самом широком и глубоком смысле. К размышлению над этой актуальной проблемой и подводит фантастический план взаимодействия литературного текста и жизни. Героиня произведения Ффорде входит в роман Шарлотты Бронте и обладает силой многое в нем изменить, в частности, концовку, которая современников Четверга Нонетот расстраивает: читатель книги Ффорде узнает о том, что роман заканчивался отъездом Джен Эйр в Индию в качестве будущей жены миссионера Сент-Джона Риверса. В этом моменте, со всей очевидностью противореча оригиналу, Ффорде, безусловно, подсмеивается над классической викторианской литературой с ее «рождественской философией», счастливым разрешением перипетий героев. Но автор издевается и над своим современником, нередко невежественным, знающим о классическом произведении из дайджестов или облегченных адаптаций. И поэтому вполне способному расстроиться оттого, что нет привычного для его стереотипного восприятия викторианских романов (и просто коллизий в литературе, кино и не только XIX века) обязательного хэппи энда. Однако сведущий любитель классики, который знает о романе «Джен Эйр» не понаслышке, насторожится. Ведь концовка произведения совсем другая! Но, в конце концов, справедливость восторжествовала: подлинная концовка встала на свое место, ... благодаря усилиям Четверга. Именно она, имитируя голос Рочестра, позвала удалявшуюся в Индию Джен назад, в Торнхил.

Не все, к сожалению, равнозначно в произведении Ффорде. Справедливо обнаруживая поводы для того, чтобы посмеяться над тщетой высоколобого и примитивного юмора, Ффорде и сам становится объектом для подобного, насмешливого, восприятия собственного творчества. «Гоголь-моголь» – так охарактеризовал манеру английского писателя Василий Владимировский, автор рецензии на книгу об «Эйре немилосердия» [2]. Однако, как считает рецензент, при всем безумном смешении разных фантастических примет и жанров в романе Ффорде есть роскошная постмодернистская игра, «которая стоит свеч».

И на самом деле, постмодернистская игра автора увлекательна, остроумна и совсем не нуждается в «оживляшах», которыми пронизаны страницы произведения. Ну, скажем, таких нарочито-сенсационных деталей-нонсенсах, как «социалистическая республика Уэльс» и ее вдохновитель «бродир Ульянов», «российский император Александр IV, продолжающаяся и в XXI веке Крымская война и т. д. Без всех этих «приколов», которые привели в восторг переводчика-редактора², можно было бы вполне обойтись. Ни сюжетно-смысловая, ни игровая стихия от этого бы несколько не пострадали.

Отметим, что из викторианских авторов Ш. Бронте и ее роман «Джен Эйр» наиболее популярны как объект неовикторианских импровизаций. XXI век

²«Тот факт, что писатель Джаспер Ффорде фанатеет, тащится, претя и заходится от Льюиса Корролла (прости, великий сказочник, такой слэнговый контекст! – Т. П.), – это даже не факт. Так оно и есть на самом деле» [1, с. 472].

открылся новой попыткой³ завершить 2 главы будущего романа «Эмма», писать который Ш. Бронте начала незадолго до своей смерти. Речь идет о романе Клер Бойлен «Эмма Браун» [17]. Поражает амбициозность современных авторов, не испытывающих никаких комплексов по поводу причисления знаменитых писателей XIX века себе в соавторы. Свое имя они нередко ставят на первое место. Констанс Сейвери в своем варианте бронтевского романа «Эмма» все же скрылась за анонимным «Another Lady»! К. Бойлен, думаю, все же имела право абсолютизировать свое авторство, поскольку, как отметила Лукаста Миллер, исследовательница мифа о Бронте в английской литературе, «если бы Шарлотта Бронте дописала роман, ее «Эмма» была бы совсем другой, отличной от той, которую создала Бойлен, роман Бойлен не отличается мастерством. Читайте его для удовольствия раскрыть тайны, но не ожидайте, что вы найдете новые пути к проникновению в художественное сознание Бронте» [22]. Само название рецензии – «Читатель, я вышла за него замуж» – отсылает не только к концовке романа Ш. Бронте, но и к известной пародии Роберта Барнарда «Читатели, я задушила его» [14] на сиквелы романов автора «Джен Эйр». Манера таких импровизаторов на тему известных романов отличалась попыткой стилизовать язык писателя, реконструировать типы героев и ситуаций. Но в реконструкциях такого рода упор делается на том, что удерживает внимание и интерес читателя: на новых, неожиданных поворотах сюжета, других тайнах истории известных героев. По остроумному замечанию уже упомянутой Лукасты Миллер в связи с «Эммой Браун» К. Бойлен, в подобных переделках и продолжениях больше тайн, чем мастерства (*mystery not mastery*). Барнард и нагромождает эти тайны в своей пародии на «Джен Эйр», в которой известные герои представляли совсем в новом свете. Так, его Рочестер чудесным образом прозрел благодаря заботе Джен и увидел, что вокруг есть и другие более приятные молодые девушки. Но снова вовремя появляется брат умершей Берты, который раскрывает еще одну тайну Рочестера: он, оказывается, был женат и до своей безумной жены. В отчаянии Джен желает покончить со своим неверным и неблагодарным мужем. Но по ошибке убивает Мейсона. Чем не мексиканский сериал? По крайней мере, лекала для импровизации на викторианскую тему взяты из привычной для массового читателя/зрителя модели сюжетов о том, «кто любил и кто убил».

Но и в таком подходе к классической литературе видят свои преимущества. По мнению Саймона Свинка, заслуга рецензируемого им романа Ффорде в том, что он открывает путь к «демократизации классики для многих, кто напуган встречей с ней в школе, кто содрогается от безумной скуки, которую навевает даже упоминание о ней» [25]. Но что тогда выходит? Классика нуждается в «оживлении», в современных формах репрезентации с песнями и танцами? Вопрос болезненный и спорный, может быть, и неразрешимый⁴.

По другому пути идет Джулиан Барнс, бережно сохраняя колорит эпохи и образ классических героев литературы и времени. Роман классика постмодернизма

³Одна из любопытных попыток завершить роман была сделана в 1981 г. английской писательницей Констанс Сейвери [18]. См. об этом подробнее в: [7, с. 62–68].

⁴Здесь хочется напомнить о прецеденте с подобной интерпретацией байроновского «Корсара» в России в 1826 г. Такая вольная переделка с «оживлением» классики была осуществлена благодаря усилиям любителя русской словесности В. Н. Олина. Незамедлительно «демократизация» Байрона вызвала бурную на нее реакцию А. Пушкина, откликнувшегося разгромной рецензией. См.: [8, с. 185–190]. Прошло два столетия, но осталось то же стремление «демократизировать» классическое произведение. Результат – оригинальная балетная постановка «Корсара» на сцене Днепропетровского театра оперы и балета, в которой изменен сюжет в сторону его мелодраматизации, живой звук оркестра сменяет фонограмма с современными ритмами, а на сцене соответствующие танцы, в большей мере подходящие для веселой ресторанной вечеринки.

«Артур и Джордж» [15] – образец тактичной, но от этого не менее эффективной и остроумной игры в литературу и с литературой. Изысканно переплетая литературу и жизнь, историческую реальность и вымысел, Барнс сталкивает стереотипы узнаваемой викторианской эпохи и литературы (творчества К.-Дойля, прежде всего, наряду с сенсационной литературой конца XIX века) со стереотипами сознания массового читателя XXI в. со своим, выработанным культурой «горизонтом ожидания».

В отличие от романа-фэнтези Дж. Форде, произведение Барнса – исторический детектив, в основе которого реальное событие времени Конан-Дойля – нашумевшее дело о зверском убийстве скота на фермах возле Бирмингема. В злодеянии обвиняют провинциального юриста Джорджа Идалджи, отрицающего свою вину. За расследование этого невероятного происшествия в романе Барнса берется сам автор детективных историй о Шерлоке Холмсе, наглядно убеждая своих сограждан и одновременно читателей в правомочности прославившего его героя дедуктивного метода.

Сюжетная (детективная) линия романа втягивает в пространство произведения фрагменты, приметы разнообразных жанров викторианской литературы времени Конан-Дойля. Безусловно, доминирует собственно детектив с узнаваемым набором героев: действуют двое – Конан-Дойль и его ассистент Вуд. Очевидны приметы романа-биографии в последовательном развитии двух параллельных линий жизни: Артура – будущего детектива – и Джорджа Идалджи, обвиняемого в убийстве фермерского скота. История их жизни прослеживается с детских лет до точки пересечения судеб. В этом тоже видится воплощение дедуктивного метода, помогающего и читателю вместе с детективом убедиться, в конце концов, в невиновности Джорджа. Роман Барнса можно охарактеризовать и как социально-психологический, поскольку социально-психологический аспект не ускользает из внимания автора. В произведении подняты острые для английского викторианского общества, а в подтексте и для современников, проблемы расовой, этнической и психологической нетерпимости к другому. Причина преследований Идалджи кроется и в одном из главных раздражителей для его окружения той поры – он индус по происхождению.

Причудливая смесь разного в поэтике произведения Барнса, тем не менее, концептуально выверена автором в создании некоей кафкианской ситуации абсурдного мира, в котором причина и следствие перепутаны, в котором возможен судебный процесс над невиновным. И хотя Артур добивается снятия вины со своего подзащитного, виновник происшествия так и не обнаружен, а значит, не будет прекращена и в дальнейшем цепочка необоснованных судебных процессов и непреодолимой останется абсурдная сущность бытия. Открытость концовки, характерная для постмодернистского представления о мире в его вариативности и множественности смыслов, как бы дает надежду и на лучшее, приглашая других к размышлению на заданную тему, к созданию альтернативных версий разыгранной истории. В этом смысле роман Барнса отличается от нашумевшего исторического детектива Клода Изнера «Убийство на Эйфелевой башне» [21], в основе которого тоже реальные события весны/лета 1889 г., времени, когда во Франции, в Париже проходила 4 Всемирная выставка, к которой было приурочено открытие Эйфелевой башни. На фоне этих ярких событий Париж потрясен странными смертями, причину которых обсуждала вся парижская пресса.

Детективные истории, запутанные ходы разгадки преступления, бесконечные тайны, которые заставляют Виктора Ленгри, продавца книжного магазина, подозревать каждого, – составляют сущность интеллектуальной игры Изнера, которая доведена до логического конца – развязки в расследовании преступления. Она наступает в форме исповедального письма преступника, ставящего точку в развитии увлекательного сюжета и точку, думается, в хитросплетениях собственного фантазирования, от которых автор, по всей видимости, устал. Неожиданная раз-

гадка еще больше подчеркивает искусственность и надуманность сюжетных линий, изобретенных Изнером как повод погулять и подышать Парижем конца XIX века. И в этом он преуспел. Тут можно согласиться с восторженной оценкой Бориса Акунина, запечатленной в качестве эпиграфа на лицевой обложке книги: «Когда читаешь Изнера, кажется, что уносишься на машине времени в прошлое. От этого полета захватывает дух». Не только Б. Акунин, но и большинство рецензентов книги отмечают достоинство романа Изнера именно в этом, в «создании аромата ушедшей эпохи» [5], в историко-культурных деталях, – все то, что увлекает больше, чем сюжет повествования⁵. По поводу сюжета большинство комментаторов высказываются не столь лестно, отмечая его слабость, искусственность и надуманность многих поворотов. И хотя, как считает один из исследователей современной литературы, «Барнс и Изнер творят в рамках альтернативного исторического письма, желая, прежде всего, осознанно выразить свою собственную точку зрения на способ познания истории» [4, с. 1], эта «точка зрения», как и постмодернистская «ирония истории», у Изнера касается только сюжетно-фабульного плана, а не онтологической проблемы, как у Дж. Барнса.

Тенденция к «осовремениванию», «оживлению» классики, проецированию ее на актуальные проблемы современности – примета творчества и таких известных сегодня авторов неовикторианских романов, как Сара Уотерс и Уилл Селф. В процессе переосмысления проблемно-тематического плана классической литературы в их произведения входят наиболее болезненные социально-нравственные аспекты общества XXI века: сексуальные проблемы – лесбиянство, гомосексуализм, наркотики, СПИД.

Проблемы разрушающей сущность человека наркозависимости и сексуальной распущенности – в центре романа У. Селфа «Дориан: имитация» [24]. Обращение писателя, журналиста, известного колумниста «Обсервера» к культовому произведению О. Уайльда легко объяснить ассоциативной близостью общего для романов мотива растления души человека, воплощенного лишь в разных формах историко-культурного сознания человека. Для Селфа (настоящее имя писателя Уильям Вудард, William Woodard) проблема наркозависимости связана с моментами собственной биографии: во время предвыборной кампании в Англии в 1997 г. он был уличен в употреблении наркотиков прямо в самолете бывшего премьер-министра Джона Мейджора. Субъективный компонент истории, взятой из классической литературы, стимулировал последующее осмысление писателем проблем времени и судьбы целого поколения не менее «желтых» 90-х и «нулевых», но уже XX и XXI веков.

Герой Селфа – современный распутник, разрушающий свою жизнь наркотиками и гомосексуализмом. Понятие «распутство» дополняется здесь современными смыслами и деталями в подробном их изображении. Со всей откровенностью эти подробности выплескиваются на страницы романа в стремлении автора шокировать современного читателя, дать ему наглядный урок картиной падения и деградации человека. В этом смысле книга Селфа играет такую же роль для «поколения принцессы Дианы» [20], как и книга О. Уайльда для своего времени. Проекция викторианского конца XIX века на конец XX – начала XXI в. обозначена не только судьбой современного Дориана, но и некими контрапунктами – упоминаниями документально-исторических моментов из жизни Леди Д: от пышного публичного праздника – ее свадьбы с принцем Чарльзом – до гибели в парижском туннеле. Все это оказывается тем реалистическим фоном, на котором вымысел и фантазирование Селфа приобретают онтологическую глубину. История нравственного и физического краха конкретного человека оказывается отражением

⁵Анонимного рецензента из журнала «Культура и общество» поразило то, что в Париже в 1889 г уже был фотоаппарат марки «Кодак».

краха социального, последствием губительности самого общества. Истоки глобальной угрозы общества человеку Селф увидел в способности общества разрушить цельность личности, ее самоидентификацию путем бесконечной публичности, проникновения в частную жизнь, в самую глубину его внутреннего мира. Это может быть осуществлено через портрет, как было у О. Уайльда. Теперь – через фото-, киносъемки вездесущих журналистов, убивших «народную принцессу»; через видеоинсталляцию Бейзила, приведшую к очередному раздвоению сущности нового Дориана. Роман У. Селфа, раскрывающий «коррозийную мощь истеблишмента» [16], действительно можно воспринимать как депрессивный, рисующий удручающую перспективу для современного человека. Но в таком пафосе книги есть уроки великой английской литературы XIX века, Оскара Уайльда, прежде всего. Создатель «Портрета Дориана Грея», как помним, в Предисловии к роману писал: «Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему позволено изображать все. Порок и Добродетель – материал для его творчества» [11, с. 21]. Остается надеяться, что, акцентируя своим вниманием пороки, Селф подразумевал в конце концов победу добродетели!

Каков итог из этого небольшого обзора английской неовикторианской литературы «второй волны»? Во-первых, есть очевидные признаки продолжающейся «болезни» классической литературы. И не только в Англии⁶. Во-вторых, заметной стала меняющаяся симптоматика «болезни». Современные авторы все чаще отходят от принципов постмодернистского письма в сторону «общей массовизации культуры» [9, с. 5], меняя и сущность интертекстуального диалога с викторианским романом. Чаще всего классическая литература английского XIX века оказывается мифоконцептом, тождественным «качественной» литературе и культуре, по которой ностальгируют все те, кто болезненно переживает «смерть книги» и процесс примитивизации эстетических стандартов. Встреча/столкновение викторианского и современного в таком случае оказывается одним из действенных (?) лекарств, востребованным самим временем. Но излечит ли оно от деградации литературное творчество, обозначит ли оно движение литературы XXI века вперед⁷ к обновлению – ответить пока с уверенностью на этот вопрос, боюсь, не сможет никто!

Библиографические ссылки

1. *Андронати И.* От редактора // Ффорде Джаспер. Дело Джен, или Эйра немилосердия / И. Андронати. – М.: Эксмо, 2010. – 472 с.
2. *Владимирский В.* Рецензия на книгу Джаспера Ффорде. Дело Джен, или Эйра немилосердия» [Электронный вариант] / В. Владимирский. – Режим доступа: (<http://www.liveinternet.ru/click> Ежемесячный журнал «Мир фантастики».
3. *Гениева Е.* Обаяние простоты / Е. Гениева // Джейн Остен. Соб. соч.: в 3 т. – М.: Худож. лит-ра, 1988. – Т. 1. – 5 с.
4. *Дробіт І. М.* Історичний дискурс у британському романі 80–90-х років ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Література зарубіжних країн» / І. М. Дробіт. – Київ, 2010. – 1 с.
5. *Изнер К.* Убийство на Эйфелевой башне / К. Изнер // Культура и общ-во. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: (<http://www.korostishevsky.org/?p=2315>).
6. *Изнер К.* Убийство на Эйфелевой башне / К. Изнер; пер с франц. Д. Савосина. – М.: Астрель, 2010.

⁶Думаю, в какой-то степени прав Валерий Александрович, автор рецензии на книгу Селфа на сайте «Критический отзыв о прочитанном». По его убеждению, «роман «Дориан» не был бы переведен и опубликован в России, если бы его сюжет не был заимствован у знаменитого писателя».

⁷В возможности этого уверена О. А. Толстых – автор одной из фундаментальных диссертационных работ по неовикторианской литературе (Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа). Екатеринбург, 2008).

7. Потнищева Т. Н. Современные импровизации на викторианскую тему: поиски культурной идентичности / Т. Н. Потнищева // Филология в системе университет. образования: матер. межвуз. конф. вып. 5. – М.: УРАО, 2002. – С. 62–68.
8. Потнищева Т. Н. Английские романтики и русские *miratores* («Корсар» Байрона в интерпретации Н. Олины) / Т. Н. Потнищева // Біблія і культура. Вип. 13. – Чернівці. Чернівецький ун-т, 2010. – С. 185–190.
9. Скороходько Ю. С. Жанрова специфіка англійського неовікторіанського роману 1990–2000-х років / Ю. С. Скороходько. – Сімферополь, 2012.
10. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа) / О. А. Толстых. – Екатеринбург, 2008.
11. Уайльд О. Предисловие; пер с англ М. Абкиной / О. Уайльд Портрет Дориана Грея // Уайльд Оскар. Избранные произвед. в 2 т. / О. Уайльд. – М.: Изд-во «Республика», 1993. – С. 21.
12. Форде Дж. Дело Джен, или Эйра немилосердия / Дж. Форде; пер. с англ. Н. Н. Некрасовой, И. Андронати. – М.: Эксмо, 2010.
13. Austen J. Winters Ben H. Sense and Sensibility and Sea Monsters, Quirk Production, 2009.
14. Barnard R. Readers, I strangled him. Penguin book, 1997.
15. Barnes J. Arthur and George, Vintage, 2005.
16. Bartlett N. Picture of ill-health. The Guardian [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.guardian.co.uk/bppk/2002/sep/21/shopping.fiction>.
17. Boylan C. Emma Brown. A novel from the unfinished manuscript by Charlotte Bronte. Viking, 2003.
18. Bronte Ch. Another Lady, Constance Savery. Emma. Strenghtott, 1981.
19. Fforde J. The Eyre Affar. Hodder and Stoughton, 2001.
20. Heawood J. Will Self. Dorian: An Imitation. The Sincerest Form /The Guardian [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.guardian.co.uk/books/2002/sep/29/fiction.features2>.
21. Izner C. Mystere rue des Saint-Peres, Edition 10/18, Departement d'Univers Poch, 2003.
22. Miller L. Reader, she married him. Emma Brown, Clare Boylan's reworking of Charlotte Bronte's unfinished novel (The Guardian. Saturday, 13. September, 2003 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.guardian.co.uk/books/2003/sep/13/featuresreviews.guardianreview/4>.
23. Nial A. An Ode to Jasper Fforde. Introducing His Works [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tor.com/blogs/2012/07/an-ode-to-jasper-fforde=introducing-his-works-and...>
24. Self Will Dorian, an Imitation. Kiddle Edition, 2002.
25. Swink S. Juser Fforde. January interview [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://januarymagazine.com/profiles/fforde.html>.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.161.1 – 1.09

О. Л. Калашникова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ПРОСТРАНСТВО МЕЖДУ ТРЕМЯ МИРАМИ В РОМАНЕ М. БАРБЕРИ «UNE GOURMANDISE» («ЛАКОМСТВО»)

Аналізується природа картини світу в романі Мюріель Барбері «Ласощі» (*Une Gourmandise*, 2000) як простору між трьома світами, трьома різновидами насолоди, що визначила наративну стратегію автора.

Ключові слова: художній простір, жіноче письмо, нарація, композиція, стиль.

Анализируется природа картины мира в романе Мюриэль Барбери «Лакомство» (*Une Gourmandise*, 2000) как пространства между тремя мирами, тремя разновидностями наслаждения, определившая нарративную стратегию автора.

Ключевые слова: художественное пространство, женское письмо, наррация, композиция, стиль.

This article analyzes the nature of the world picture in the Muriel Barbery's novel *Gourmet Rhapsody* (*Une Gourmandise*, 2000) as the space between the three worlds, three varieties of pleasure, which determined the narrative strategy of the author.

Key words: art space, women's writing, narration, song, style

«Как охватить все 337 романов, которые вышли из печати этой осенью?», – вопрос, которым еще два г. назад задавался известный французский литературовед Доминик Виар [6]. С тех пор число публикуемых во Франции романов несколько не уменьшилось, а лишь возросло. Многочисленность писателей в эпоху «смерти автора» особенно наглядна, если обратиться к сайту «Лабиринт», созданному Кристиной Женен для презентации современной французской литературы и содержащему длинные списки сочинителей (преимущественно прозаиков) на каждую букву алфавита [5].

В этом необозримом потоке разной по художественному уровню прозы есть особая, женская линия, представленная многочисленными именами. Если попытаться набросать некий собирательный образ французской писательницы начала нынешнего века, окажется, что типичный возраст современной Жорж Санд составляет около сорока лет, что она, как правило, начала писать не благодаря, а вопреки полученному образованию, избранной профессии, жизненным обстоятельствам, что известность обрушилась на нее после публикации первого же произведения и была неожиданной для самого автора.

В этот образ вполне вписывается Мюриэль Барбери, появление первого романа которой критика назвала «настоящей издательской бомбой» (*une vraie bombe éditoriale*) [4]. Мюриэль, получившая серьезное философское образование в Высшей нормальной школе Фонтене-Сен-Клу (*École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud*), а затем в течение трех лет сама преподававшая философию в лицее Бургонского университета и в Педагогическом институте университета Каен Нижняя-Нормандия в Сен-Ло (*IUFM – Institut universitaire de la formation des maîtres de l'Université de Caen Basse-Normandie*), и не думала становиться писателем. Поэтому, когда в 2000 году она, завершив свой первый роман «*Une gourmandise*», отправила текст сразу в шесть издательств, для нее не оказалось неожиданностью получение писем с отказом от публикации романа. Скорее телефонный звонок Жана-Мари Лаклаветина, романиста и издателя, последовавший по прошествии полутора месяцев, и предложение опубликовать «*Une gourmandise*» в именитом издательстве «Gallimard» поразили преподавателя философии.

Конечно, слава «Лакомства» не так велика, как второго романа Барбери «*L'Élegance du hérisson*» (2006) («Элегантность ежика»), хотя уже за первый роман автор получил две премии (*Prix du Meilleur livre de Littérature gourmande* в 2000 г. и в 2001 г. *Prix Bacchus-BSN*). Сегодня 13 стран купили у издательства «Gallimard» право на перевод и издание этого произведения, обозначившего появление неординарного писателя на Парнасе французской словесности нынешнего века.

Мир, созданный в романе М. Барбери, необычен, что означено уже в названии произведения «*Une gourmandise*», переведенном на русский язык как «Лакомство». В русском переводе оказалась несколько утраченной многозначность заглавия, заключающего в себе целую гамму значений слова *gourmandise* (гурманство, чревоугодие; лакомое блюдо; лакомство), из которой читателю предстоит сделать выбор, а точнее, которую необходимо учесть во всем ее разнообразии, трактуя картину мира, представленную в произведении.

В предисловии Мюриэль Барбери сама говорит об особом пространстве романа: «С самого раннего детства для меня главными удовольствиями в жизни были еда и слова. Роман «Лакомство» вписывается в пространство между тремя мирами, тремя разновидностями наслаждения: мир детства и смесь печали и радости, которую я испытываю, вспоминая о тех давно утраченных временах; мир кулинарии, дегустаций и обжорства; мир слов и литературного языка, возвращающий к жизни события и образы прошлого, а также давно забытые удовольствия. Все эти три мира я свела в один...» [1, с. 7].

Исповедальная наррация романа составлена из воспоминаний главного героя – некоего именитого влиятельного кулинарного критика, названного то Титан, то Герой, то Мэтр, то Хозяин (его имя так и не обозначено, а появится только во втором романе М. Барбери «Элегантность ежика»). Это не просто воспоминания, а воспоминания на пороге смерти с целью понять, какое лакомство хотел бы сейчас (в свои последние минуты земной жизни) отведать герой – избалованный гурман, тонкий ценитель кулинарных изысков, блестящий мастер их описаний.

Композиция романа мозаична. Каждая глава представляет собой рассказ героя о каком-то любимом и значимом для него вкусе (лакомстве). Но эти главы-воспоминания о вкусе чередуются с главами-исповедями других персонажей, занимавших определенное место в жизни умирающего грозного Мэтра. Из отдельных кубиков и складывается картина жизни героя и его семьи. В этой мозаике обозначена карта вкусов героя и карта его семейных связей. В их постоянном переплетении и заключается главный принцип композиции, отражающий и мировоззренческую установку автора романа.

На первый взгляд, может показаться, что главное в картине мира и в мировосприятии героя – некие вкусовые пристрастия, ибо главы-воспоминания называют именно любимые лакомства Мэтра: *Le goût, La viande, Sashimi, Le pain, La brioche...* (Вкус, Мясо, Рыба, Сапими, Хлеб, Тост). Вкус, запахи, цвета изысканных блюд заполняют художественное пространство романа, отражая наивное, не отягощенное рефлексией восприятие мира, существующее до всяких языковых категорий, которое французский философ и феминистский теоретик Элен Сиксу, впервые употребившая ставшее впоследствии знаменитым понятие «женского письма» (*«écriture féminine»*), отождествляет с восприятием ребенка или женщины. В такой картине мира, утверждает автор работы *«Смех медузы»* (1972), преобладают не категории мужского рационального мышления, но экстатическая («телесная») коммуникация с миром, которая состоит в первую очередь из ощущений цвета, запаха, вкуса [3]. Такого нюансированного, «вкусного» описания осязаемого, ощущаемого всеми органами чувств материального мира, как в романе М. Барбери со знаковым названием *«Une gourmandise»*, пожалуй, не найти в современной французской прозе. Автор кружит читателя в вихре ароматов и телесных ощущений, почти физически языком осязаемых. Вот, например, небольшой отрывок из описания обычного хлеба: «C'est bien du pain et pourtant ça se mange comme du gâteau; mais à la différence de la pâtisserie, ou même de la pourtant ça se mange comme du gâteau, ou même de la viennoiserie, mâcher le pain aboutit à un résultat surprenant, à un résultat... gluant. Il faut que la boule de mie mâchée et remâchée finisse par s'agglomérer en une masse gluante et sans espace par où l'air puisse s'infiltrer; le pain glue, oui, parfaitement, il glue» («Это хлеб, да, хлеб, но естся он как пирожное; только, в отличие от сладостей и даже от сдобы, когда жуешь хлеб, результат получается неожиданный, результат получается... вязкий. Жеванный и пережеванный комок мякиша должен слипнуться в вязкое месиво без пустот, в которые мог бы проникнуть воздух; хлеб вязнет, да-да, именно вязнет во рту. И все же его едят, как торт, но в отличие от кондитерского печенья, или даже пирожных, жевание хлеба приводит к удивительному результату, к результату... липкому. Нужно, чтобы шарик из мякоти был разжеван до состоя-

ния липкой плотной массы, в которую не может проникнуть ни капельки воздуха; хлеб вязнет, да-да, именно вязнет во рту» [1, с. 86].

Однако гендерно означенная коммуникация с миром как коммуникация физического тела с физическим миром вещей не исчерпывает концепцию бытия в произведении М. Барбери. На этой «вкусовой» карте романа определяющей является именно география семьи, ибо каждое обозначенное в «путевом листе» умирающего героя блюдо обязательно имеет «семейную прописку». Так *Мясо* связано с Марокко, откуда родом семья матери и куда герой отправлялся в детстве каждое лето. *Рыба* – с Бретанью, куда маленьким приезжал герой к бабушке и дедушке, единственным людям, искренне любившим будущего гения описаний кулинарных шедевров. *Огород* и его король помидор связаны в памяти с домом тети Марты в деревне, которую Мэтр называет «мой зеленый рай», где тетушка «создала сад райских ароматов» [1, с. 52]. *Хлеб* – марокканская кесра, хлеб как микрокосм героя, проживающего счастливую каникулярную летнюю пляжную жизнь с двоюродными братьями и мамой, вновь переносит нас в Марокко. Рис с креветками, подсмотренная, как в зеркале, картинка трапезы в именице близ леса Рамбуи, вводит образ брата отца Жака Детрера. И даже когда география как бы уходит от семьи, она в семью возвращается, как в истории с «*четырьмя устрицами без прикрас*», которые герой съел в Нормандии, близ Колевиля, за семейным столом фермера, где царил атмосфера семейной любви и взаимопонимания, «почти буколическая нота» [1, с. 95]. Именно здесь герой чувствует себя действительно счастливым, пьянится согревающими душу словами крестьян и на прощание «по-братски обнялся со всеми» [1, с. 97]. Именно география семейных связей, утраченных и поправленных героем, становится той нитью Ариадны, которая ведет к неожиданному финалу.

Не случайно в связи с этим то, что «вкусовые» главы-воспоминания перемежаются *главами-монологами*, названными именами собственными тех, кто исповедуется: *Рене, Лора, Жорж, Жан, Виолетта, Шабро, Жежен, Лотта, Венера, Анна, Рик, Лаура, Марке, Поль*, – все они в той или иной мере близки главному герою. Их отношение к Мэтру и их оценки его, очень разные и противоречивые, позволяют создать образ внешне весьма успешного и надменного, но, по сути, очень одинокого и несчастного человека. Консьержка Рене с ярко выраженной классово-ненавистью ко всем богатым обитателям дома. Дочь Лора, не осмелившаяся даже войти в квартиру умирающего отца, никогда не любившего и не знавшего ее. Талантливый ученик кулинарного критика Жорж, не пожелавший проститься с учителем, так как провидит в его кончине свой собственный нерадостный финал. Сын Жан с его разбитым нелюбовью отца сердцем, желающий смерти того, кого он называет «протухшей падалью» [1, с. 48] и кого втайне так любит. Среди персонажей, рассказывающих об умирающем, оказываются его домоправительница Виолетта, его врач Шабро; клошар Жежен – двойник героя, с которым его объединяет презрение к людям; внучка Лотта, лучше взрослых понимающая всю сложность взаимоотношений в семье, где «все любят не тех и не так и не понимают, что сердиться не на кого, кроме самих себя» (91); жена Анна, страстно влюбленная в своего палача-владыку и в своей страсти предавшая детей; любовницы героя Лаура и Марке; любимые собака Ретт и кот Рик и даже статуэтка Венера.

Художественное пространство романа, таким образом, объединяет разные миры разных повествователей и, казалось бы, дробится, расширяя картину мира. Это обозначено в топографии повествования, указанной в подзаголовках к главам и определяющей место персонажа в жизни главного героя: «Улица Гренель, спальня», «Улица Гренель, привратничья», «Улица Гренель, лестничная клетка», «Улица Гренель, коридор» и т. д. Однако на самом деле на протяжении всего сюжета пространство едино и представляет собой экзистенциальное пространство души главного героя, в которое пытаются вторгнуться другие, но это

им не удастся, ибо каждый из персонажей столь же одинок и замкнут в своей экзистенции, как и главный герой. Разные миры не сопрягаются друг с другом, поэтому в спальню, куда отнесены воспоминания Мэтра, никак не могут попасть даже любимый племянник Поль и жена Анна, пространство которых означено коридором. Дети и внуки героя и вовсе оказываются вне стен дома, в других галактиках. Спальня же доступна лишь псу, кошке и Венере.

Принцип чередования «вкусовых» и «именных» глав романа ни разу не нарушен в романе. Даже графически (шрифтом и квадратными скобками) автор разделяет два типа глав, подчеркивая столь значимый для него, а значит, и для нас, принцип совмещения-переплетения двух миров: мира людей (людей и живых существ, близких главному герою, членов его семьи) и мира кулинарных вкусов. Этот принцип чередования является своеобразным ключом к постижению подлинной картины мира и подлинного образа героя.

Многозначное название позволяет увидеть историю жизни героя как путешествие гурмана в мире гурманства. Однако в финале оказывается, что подлинная история жизни именитого критика иная, как и его главное любимое блюдо. Последовательно продвигаясь от одного лакомства к другому и от одного персонажа к следующему, повествование завершается неожиданным *Озарением* (так названа последняя глава романа). Озарение и поясняет подлинную природу души героя и раскрывает его подлинные вкусы. Начиная свои археологические раскопки в поисках желанного лакомства с мяса и рыбы, сашими и риса с креветками, герой все время движется по пути опрошения и упрощения. За хлебом следуют «четыре устрицы без прикрас», потом ординарное сладкое полено, испеченное бабушкой на Рождество, примитивные американские тосты, виски, столь простой, по сравнению с благородным вином, которое готовит друг деда Гастон в Бургундии. Именно в главе «Виски» логика поисков и цель поисков героя проясняются. Мэтр кулинарной критики, удивлявший всех капризными придирками знатока изысков, ищет на самом деле неких незамысловатых, простых, незыблемых основ и вкуса, и жизни. Поэтому уже не кажется странным появление вслед за виски простого апельсинового мороженого (сорбета), подобного тому, что готовила бабушка, а затем и появление неаристократичного майонеза, даже не того, что приготовлен вручную шеф-поваром Лесьером, а обычного майонеза из маминой кухни, купленного в обычном супермаркете. И, наконец, на пороге смерти влиятельный кулинарный критик находит столь желанный вкус, завершая свое путешествие по волнам памяти, по вкусам и жизни – эклерами в пластиковой упаковке из супермаркета. Именно такими он утолял голод в 15 лет, выходя после уроков из лица: «В этом почти мистическом союзе моего языка с эклерами из супермаркета, с фабричным тестом и ставшим патокой сахаром, я прикоснулся к Богу. С тех пор я только терял и жертвовал суетным желаниям, которые не были моими и сейчас, на закате дней, едва не заслонили от меня истину» [1, с. 156]. Так сопрягаются пространства трех миров: детства, обжорства, слова.

Истина, которая открылась герою, невероятно проста: только оставаясь самим собой, не разрывая уз с любимыми и любящими людьми, не предавая своих незамысловатых, но дорогих для тебя вкусов и пристрастий, человек может быть счастлив. Вот почему так хорошо было герою в детстве среди родных людей. Вот почему он так согрелся на ферме в семье крестьян, любящих друг друга и других людей. Вот почему он оставил свою изысканную любовницу, носящую значимое имя Лаура, но так и не ставшую его музой, а время от времени был счастлив с простушкой Марке, любившей свободу и принимавшей Мэтра таким, каков он был. Вот почему его так любила домоправительница Виолетта, видевшая в нем простого человека. Вот почему вне пределов его пространства оказались члены его семьи, для которых он ни разу не снял маску и не показал свое настоящее лицо. Раскрытию этой истины и подчинена вся художественная система романа М. Бар-

бери: сюжет, композиция, нарративная структура, система образов, позволяющая создать единый мир тройного пространства романа. Автор-философ пытается через воссозданное в тончайших нюансах пространство вкуса ввести читателя в пространство детства, ибо именно тогда человек получает первые незабываемые и самые стойкие вкусовые пристрастия, навсегда сопрягая их с первым и самым главным образом и пространством мира. Третье пространство – слово является в романе определяющим, позволяя читателю отправиться в самостоятельное путешествие по волнам собственной памяти.

Конечно, три пространства романа имеют литературную традицию. Конечно, первыми именами, которые возникают в этом аспекте, являются имена Пруста и Зюскинда. Это отмечали и переводчик книги Нина Хотинская, которая влюбилась в текст сразу после его прочтения и через 6 лет подарила нам русский перевод, обогативший и русскую литературу. Это отмечали и критики. Так, Игорь Шевелев в своей короткой рецензии-реплике, помещенной в № 18 РГ за 2006 г., писал: «Книга М. Барбери написана между Прустом и Зюскиндом, между поиском утраченного вкуса бисквита «мадлен» и целеустремленным злодейством фанатика» [2]. Но этими именами не исчерпывается родословная «Лакомства» Барбери. Продолжая традиции неороманистов, Мюриэль Барбери фокусирует внимание на экзистенциальной проблематике, «тропизмах», «безавторском» письме как особой нарративной стратегии: и первый, и следующий роман построены на пересечении разных нарративов. Однако та лирическая нота, которая характерна для «женского письма» и которая продолжает линию классической французской романтической и реалистической прозы, тот гимн неизбежным простым человеческим радостям, которые звучат в романе, позволяют говорить о существенной трансформации традиций антиромана во французской женской прозе третьего тысячелетия. В то же время стиль М. Барбери откровенно оппозиционен по отношению к «стилистической сниженности» как доминантному языковому признаку типичных для массовой «женской литературы» нынешнего века «гламурного», «антигламурного» жанров, жанра «эдьютеймент». Слово как один из главных для автора видов наслаждения, как главное *лакомство* создает мир «между тремя мирами», не превращаясь при этом в арену и орудие игры с читателем, столь характерной для постмодернистских литературных практик. Роман становится своеобразной формой преодоления деструктивных тенденций современного социума посредством искусства.

Библиографические ссылки

1. *Барбери М.* Лакомство / Мюриэль Барбери. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2012. – 160 С.
2. *Шевелев И.* Гурманы тоже бывают злодеями / И. Шевелев // РГ. 1006. № 18. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://god.dvoinik.ru/genkat2/1360.htm>
3. *Cixous H.* The Laugh of the Medusa / H. Cixous // *Signs* 1 (summer, 1976). – PP. 875–899.
4. *Barbery G. M.* Muriel: la reine du best-seller reste zen / G. M. Muriel Barbery // *Le Figaro*, mis en ligne le 17 avril 2009.
5. Labyrinthe des ressources sur la littérature française contemporaine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe>><http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/>
6. *Viart D.* De la littérature contemporaine à l'université: une question critique // Carrefour des écritures. 2003 / D. Viart [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.carrefour-des-ecritures.net/doc/TEUViart.html>.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

Л. Я. Мірошніченко

*Інститут філології, Київський національний університет
імені Тараса Шевченка***СКЕПТИЦИЗМ СОКРАТА І СУЧАСНИЙ АНГЛІЙСЬКИЙ РОМАН**

Розглянуто можливості залучення вчення Сократа до розробки концепції літературного скептицизму. На прикладі романів «Видима темрява» В. Голдінга та «Ущелина» Д. Лессінг проаналізовано значення сократівського діалогу у виробленні тих романних практик, які сприяють експлікації авторських скептицизмів.

Ключові слова: скептицизм, англійський роман, Сократ, маевтика, діалог, нарративна ситуація, іронія.

Рассмотрены возможности привлечения учения Сократа к разработке концепции литературного скептицизма. На примере романов «Зримая тьма» В. Голдинга и «Расщелина» Д. Лессинг проанализировано значение сократовского диалога в выработке тех романских практик, которые способствуют экспликации авторских скептицизмов.

Ключевые слова: скептицизм, английский роман, Сократ, маевтика, диалог, нарративная ситуация, ирония.

The study explores how Socratic philosophy and his method can be implemented in ongoing conceptualization of literary skepticism. Socratic dialogue proves to be an effective platform for poetical tools that help to explicit authorial skepticisms in the modern English novel, as suggested by the analysis of the dialogical structure of W. Golding's *Darkness Visible* and D. Lessing's «The Cleft».

Key words: skepticism, English novel, Socrates, maieutic, dialogue, narrative situation, irony.

Скептицизм у сучасному британському романі може бути опосередкований постмодерною ситуацією, але нею не вичерпується. Нам видається, що витoki скептицизму, який ми спостерігаємо у жанрі роману в англійській літературі 2-ї пол. XX – поч. XXI ст., значно глибші; відстежуваними є й ті інтелектуальні практики, які беруть початок від давньогрецьких філософів. Це, зокрема, стосується творів таких романістів, як Доріс Лессінг та Вільям Голдінг. Авторський скептицизм обох не є постмодерним по суті, принаймні, ним не вичерпується.

Сучасне літературознавство, яке, починаючи з 1990-х рр., активно досліджує проблему скептицизму у літературі XX ст., пов'язує його не лише з авторською моделлю письменника чи певними літературними практиками попередників, а й акцентує важливість філософської традиції. Різні дослідники по-різному визначають точку відліку останньої – Рене Декарт, Мішель Монтень, Джон Локк чи Девід Г'юм. Зокрема, монографія американського дослідника Марка А. Уоллєгера «Joseph Conrad and the Fictions of Scepticism» (1990) [13] розширює інтерпретаційне поле Конрадової прози, переконливо доводячи значущість картезіанського скептицизму в експлікації нових смислів романів та оповідань англійського модерніста (ясна річ, йдеться не стільки про апропріювання вчення французького філософа цілком, скільки про залучення деяких методологічних припущень, які висувуються ним у «Першому роздумі» його праці «Роздуми про першу філософію»). Згадана та інші розвідки, що мають на меті дослідити і концептуалізувати літературний скептицизм, долучаючи до нього філософський, так чи інакше піднімають проблему взаємодії літератури та філософії, навіть якщо останнє не декларується ними як одне з вирішуваних завдань. Сучасний стан вивченості й згаданої взаємодії, і теорії літературного скептицизму в цілому спонукає до подаль-

шого пошуку. Додамо, що філософський спадок та його застосування і надалі залишаються важливими компонентами цього пошуку.

Вважаємо, що у розробці концепції літературного скептицизму – як у розбудові необхідного теоретичного підґрунтя, так і у з'ясуванні романного інструментарію – значно більш ранні за Декарта чи Монтеня філософські практики є також ефективними. Пропонується, зокрема, ширше залучення Сократового вчення. Нам видається, що його філософія та метод, фундований на ній, (1) поглиблюють теорію скептичного дискурсу, (2) сприяють експлікації авторського скептицизму, (3) допомагають визначити ті поетикальні засоби, які стають ефективними інструментами скептичного мислення письменника.

Завдання даної статті такі: сформулювати концепцію скептичного у Сократа, засновуючись на його вченні; на прикладі двох романів – «Видима темрява» В. Голдінга та «Ущелина» Д. Лессінг – визначити, яким чином поетика роману трансформує діалектичний метод у літературні практики. Метою статті є ідентифікація тих положень Сократового спадку, які розширюють існуюче теоретичне обґрунтування літературного скептицизму.

У вітчизняному та західному літературознавстві ім'я Сократа найперше та найбільше пов'язується із поняттям так званої сократівської іронії. Новизна даного дослідження визначається спробами (1) «очеренкувати» Сократа на ґрунті сучасної англійської прози, і в такий спосіб збагатити студії роману, а також (2) представити та увиразнити таке поєднання у контексті британської літературної традиції.

Слід також зазначити, що запропонована імплементація Сократового спадку у зв'язку з інтересами літературознавства, його, сказати б, «модернізація», синхронізується з новітніми підходами істориків та теоретиків філософії, котрі нинішній стан обґрунтування багатьох феноменів пов'язують із формулюваннями, здійсненими свого часу афінським філософом [2].

Авторитетний американський дослідник скептичного дискурсу, автор низки класичних праць з історії філософського скептицизму Річард Попкін фіксує дві основні класифікації історичних форм скептицизму. У межах першої його поділяють на стверджувальний та нестверджувальний, у межах другої – на радикальний та поміркований [12, с. 53]. Традицію стверджувального скептицизму вчений пов'язує найперше з іменем Сократа [12, с. 54].

Давньогрецький філософ не залишив по собі жодних творів. Через відсутність текстового авторського спадку свідчення про його життя та філософське вчення відновлюються на основі вторинних джерел. Сучасна наука вирізняє три ключових вторинних джерел: так звані сократичні діалоги Платона, в яких Сократ постає центральною фігурою; «Спогади про Сократа» (лат. *Memorabilia*) Ксенофонта, яка містить незначний епізод про Сократа (зокрема, його портрет); комедія Аристофана «Хмари». З-поміж цих трьох Платонові діалоги є основним джерелом, однак достеменно невідомо, чи їхній автор фіксує Сократові думки чи переплітає їх зі своїми, чи взагалі перетворює постать Сократа на рупор власних думок [12, с. 48]. Окреслюючи скептицизм Сократа, спираємося на такі діалоги Платона: «Апологія Сократа», «Менон» та «Теетет».

Сократове вчення історики філософії конденсують до двох базових тез: (1) я знаю, що нічого не знаю, (2) невивчене життя не вартує жити [12, с. 49]. Ці тези ними ж тлумачаться як виклад скептицизму [там само]. Якщо Сократ виходить з того, що істина чи правда існує, але її важко дошукатися, то межі його скептицизму є зримими за визначенням. Як відомо, стверджувальний скептицизм Сократа формується як заперечення іншої форми скептицизму, – тієї, що її представляють софісти. На відміну від софістів, які насправді не вивчали нічого, Сократ закликав до того, аби вивчати життя. Він переконував, що виграти в аргументі (цим мистецтвом, як відомо, софісти володіли досконало) не означає знати правду.

Ефективним засобом пошуку істини Сократ вважав діалог. У класичній праці з історії філософії Д. Антісері та Дж. Реале «Західна філософія від витоків до наших днів» у відповідному розділі читаємо таке: «Діалектика Сократа співпадає з діалогом (діа-логос), який складається з двох істотних моментів: «заперечення» та «маєвтики». Аби це здійснити, Сократ використовує маску «незнання» і зброю, що вселяє страх, – іронію» [1, с. 109].

Маска незнання, про яку йдеться, є методологічною. «Змусивши співбесідника визнати його, Сократа, невігластво, він спонукав його визначити об'єкт дослідження, далі різними шляхами робив висновки і підкреслював їхню неповноту та суперечливість, потім тривав процес їхньої критики й заперечення до того моменту, поки слухач не визнавав себе невігласом» [1, с. 110]. Така стратегія має на меті допомогти позбутися чи очиститися від фальшивих самоочевидностей, від незнання. Платон так про це пише: «Маємо визнати, що саме заперечення є найбільш значимим і доглибним очищенням, а хто не знав його благодійного впливу, навіть якщо це великий Цар, той не вартує, аби про нього згадували. Навіть від нечестивих вад і недоліків виховання можна очиститися та досягнути максимальної висоти, стати насправді щасливою людиною». І ваді, і зло, і неправда від невігластва.

Заперечення, так званий *elenchos*, є метою і знаряддям скептика. В «Апології» Платона йдеться про слова піфії Дельфійського оракула, котра, виголошуючи волю божественну, заявила, що у мудрості ніхто не зрівняється із Сократом (21 а). Водночас «навіть про наймудрішого серед вас, люди, про Сократа, має бути по правді визнано, що і його мудрість мало вартує». Це не протиріччя, а дуалізм – основа епістемології Сократа; себе він уважав невігласом і тим, хто може сприяти іншим відшукувати це знання. Своєрідним інтелектуальним портретом філософа можна вважати запропонований ним образ повивальної бабки, про який читаємо у діалозі «Теетет». Він називає своє уміння, вміння вчителя, «мистецтвом приймати пологи» (*maieutikē technē*) (148 е). Так само як жінка, котра під час пологів потребує допомоги, учень, душа якого вагітна істиною, потребує участі стороннього, аби вивільнити істину на світ. Душа учня повинна переживати «пологові муки». Коли ж думку народжено, необхідно допевнитися в її істинності, так само як слід оцінити стан плода і вирішити, як з ним вчинити, і це до снаги наставникові.

Сократова «маєвтика» стала методом пізнання, що його розвивали філософи у різні часи: К'єркегор, Ясперс, Сковорода. Діалогічна практика останнього передбачала участь трьох, чотирьох, п'ятьох співбесідників. Обговорення окресленої проблеми у процесі діалогу чимдалі поглиблювало її та поступово розкривало. У кінці бесіди підводиться підсумок, який є висновком автора. Феномен діалогу став предметом досліджень і теоретиків літератури. У вітчизняному літературознавстві теж віднаходимо окремі статті, де положення Сократової маєвтики розгортаються та екстраполюються на художні твори¹.

Якщо маєвтика Сократа заснована на впевненості у тому, що людина володіє знанням, то завдання діалогу полягає у тому, аби це знання оприявити, – за допомогою слова. Сучасні дослідники, хоч і зближуються в оцінках методу Сократа, все ж по-різному визначають результативність діалогічних практик. По-новому розставляючи акценти у прочитанні Платонівського «Теетета», такі концепції переглядають як якість, так і межі Сократового скептицизму. Нам імпонують ті з них, які зближують філософію та літературу, філософа та письменника, зміщуючи наголос із результативності на власне процес формування знань. Акценти, які роз-

¹ **Антонюк М.** Маєвтика Сократа в українській літературі другої половини ХХ ст. – Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. – Серія: Іноземна філологія. – Вип. 118. – 2007. – С. 3–15. **Чернієнко Г.** Маєвтика або психоаналіз від Мішеля Турньє // Всесвіт: Журнал іноземної літ-ри. – К.: Видав. дім «Всесвіт». – № 3–4, 2011. – С. 234–236.

ставляють сучасні філософи, близькі літературознавцям. Британець Фред Паркер, автор монографії з проблем скептицизму та літератури в Англії [11], формулюючи власну концепцію скептицизму, апелює до Сократової маевтики, коли ставить завдання визначення сутнісної та методологічної якості скептицизму: «Скептичне мислення» передбачає певну здвоєність ситуації. Це практика, процес, а не інтелектуальна позиція, та, коли вона наближається до того, аби стати позицією, то залучає грайливість чи іронію, з демонстрацією їхньої обов'язкової умовності та випадковості, так ніби започатковує діалог» [11, с. 2–3]. Таким діалогом, поточное далі Паркер, може бути Сократовий діалог. Нагадаємо, що предметом наукового інтересу Паркера є література Англії XVIII століття, яка, як відомо, охоче засвоює філософські концепції співвітчизників. Спостереження ученого є доволі рендомізованими, бо він не ставить собі за мету сформулювати значення Сократового методу у творчості Поупа чи Стерна, та все ж ці окремі покликання спонукають нас до того, аби продовжити розпочате. Ми, зокрема, поділяємо Паркерове визначення скептичного мислення як такого, що передбачає діалог, і вважаємо, що сократівська діалогічна практика у поетиці роману є напередусе ефективним засобом актуалізації авторського скептицизму. Очевидно, що скептична інтенція письменника може корелюватися з положеннями Сократової маевтики, ми також можемо говорити про імплементацію діалогічної практики у поетику роману. Вона оприявнюється (1) на структурно-композиційному рівні, (2) у характерології, (3) у топоніміці, (4) зрештою, актуалізується у діалогах персонажів. Перелічене вище спостерігаємо у романах «Видима темрява» В. Голдінга (1979) та «Ущелина» Д. Лессінг (2007).

Роман «Видима темрява» має діалогічну композицію. Відповідно вибудувана характерологія. У ролі тих, хто веде діалог, – два візіонери чи ті, хто може «узріти» більше за інших, – Метті Віндроув та Софі Стенгоуп. Обидва з'ясовують стан речей у світі й у зв'язку з цим ситуацію людини, обираючи кожен свій шлях. Шлях «вогненного» Метті, як йому самому здається, – у волі вищих сил. Він спілкується з ними, завдяки їм переживає осяяння, і тепер після років пошуку напевне знає, як чинити, якою є його сакральна місія у цьому світі (примітно: що більше, хоч і обережно, протагоніст християнізується, то більше віддаляється від церкви). У свою чергу, Софі перетворює світ на об'єкт власної абсолютної волі. Її формула освоєння світу – це брутальна хода. Софі – наступниця Джека («Володар мух»), бо в її картині світу інші люди – Геррі, Біллі – існують настільки, наскільки є об'єктами її волі. Відмінність обох є заданою наперед, але чимдалі вона не стільки загострюється, скільки збагачується новими, навіть парадоксальними смислами. Пояснити відносини Метті та Софі полярною опозиційністю означало б редукувати конфліктологію до простої антитетичності, що, як розуміємо, не було наміром автора. У цьому діалозі, до речі, здебільшого заочному (зустрінуться вони лише під кінець, і цей невеличкий епізод мало що прояснює), співрозмовники демонструють одне одному альтернативу самого себе, залежно від зробленого вибору. (Свою аргументацію ми викладаємо у статті [3]). Очевидно, що за такої логіки розбудови роману розв'язка не вирішить суперечність, автор змушений «грайливо» вийти з неї. Іронічності у фіналі роману не уникнути. Вона має складну природу, її ми пояснюємо з позицій скептицизму.

У фінальному діалозі, який посутньо стає смисловим замком роману, продавець книг Сім Гудчайльд (букв. з англійської «хороша дитина», семантика цього та інших антропонімів у романі є смислотворчою) та Белл підводять підсумки.

– Ми всі божевільні, всі – проклята раса. Ми закутані в ілюзії, розчарування і непорозуміння щодо проникності перегородок, ми всі божевільні у своїх камерах-одиночках.

– Ми гадаємо, що знаємо.

– Знаємо? Це гірше за атомну бомбу і завжди було з нами [8, с. 287].

Найперше звернімо увагу на те, що у романі наявні маркери, які виводять фінальні судження цих персонажів на ширший контекст – такий, що не обмежується Британією, зрештою, справа не у географії (хоч і згадується вряди-годи сестра Софі на інших континентах – в Америці, в Африці). Обмеження просторові і часові відкидають також і ті критики, які визначають «Видиму темряву» як ‘novel of judgement’ (Don Crompton).

То що гірше за атомну бомбу? Власна впевненість у тому, що знаєш. Беллове «We think we know it» є експліцитною алюзією на Сократове «Я знаю, що нічого не знаю», а відтак сугестує ідею незавершеності, продовження пошуку. Зрештою, хто як не продавець книг (до того ж, антикварних) та шкільний учитель (Голдінг обирає ці професії, бо саме їхні представники мали б бути у списку так званих моральних менторів, якщо б такий існував) знаходяться найближче до істинних знань. Натомість, навіть ті, хто володіє знаннями світу, за життєву позицію врешті-решт обирають скептицизм. І так вони по-сократівськи долають власне невігластво. Але не осяяннями двох джентльменів щодо обмежень раціональних концепцій світобудови завершується роман.

У Голдінговій характерології, яка традиційно potwierджує множинність шляхів, не кінечні висновки, а власне процес пошуку є предметом художнього інтересу ще з часів «Володаря мух». Через те місію завершити оповідь покладено на дивака Себастьяна Педірі – колишнього вчителя, свого часу звинуваченого у звалтуванні. У фінальній сцені, яка розгортається у міському парку, Себастьяну мариться, що він зустрічає Метті, що здобуває бажану свободу після років залежності від руйнівної пристрасті, а на зміну виснажливій задишці приходить жадане полегшення. Цією свободою та цим полегшенням є насправді його власна смерть, але про це він ніколи не дізнається. Так само й інший голдінгівський персонаж – священик Джослін («Шпиль») помирає, так і не отримавши відповіді на запитання, чи встоїть ініційоване ним зведення шпилью, яке вартувало громаді людських життів, а відтак, чи була його віра богоугодною. І у випадку з Педірі та Метті, і у випадку з Джосліном Голдінг по-сократівськи іронічно уникає висновувань, не формулює позиції, а констатує відкритість шляху. У свою чергу відкритість романної кінцівки сигналізує непевність, невизначеність чи навіть незнання як форму розуміння. Згадаймо, чим завершується «Апологія Сократа». Остання репліка у діалозі належить Сократу: «Ось уже час йти звідси, мені – аби померти, вам – аби жити, а хто з нас іде на краще, це ні для кого неясно, крім бога» (42 а). Отже, парадокс і невизначеність в якості фіналу. Коли ж одне невігластво вже подолано, скептик вимушений постулювати тезу про скептицизм, спрямований на самого себе. Голдінг не може перевершити самого себе, і Сократа дельфійська піфія застерігала про те, що його мудрість мало вартує.

Основним принципом побудови роману Лессінг «Ущелина» також є діалог. Діалогічна композиція визначає характерологію та конфліктологію, – шляхи двох протагоністів є шляхами представників двох різних статей (на відміну від роману Голдінга, де шлях Софі не є особливим жіночим шляхом, який можна було б протиставити чоловічому). Власне зіткнення різних точок зору на одні й ті ж події становить основу смислових вузлів твору.

Коли 2007 року роман «Ущелина» вийшов друком, Лессінг уже впродовж сорока років була у лавах феміністок. Та несподівано для критиків та читачів спершу у тексті роману, згодом у публічних коментарях до нього Лессінг промовисто відсторонюється від усіх вироблених феміністських та антифеміністських концепцій, і це викликає обурення апологетів та симпатиків. Коментуючи вихід роману, вона зауважила: «Я не хотіла б жити у суцільно жіночому світі» [10]. Через два місяці після цього Елізабет Беар («Вашингтон Пост») іронічно прокоментує перерозподіл якостей між двома статями у романі: назве жіночі образи – «вікторіанськими карикатурами», а чесноти, пов’язані з чоловічими образами, чи не безу-

мовними [7]. Очевидне спрощене тлумачення проблеми чоловік-жінка одними критиками перегукується з таким же наполегливим бажанням інших будь-що вписати письменницю у лави феміністок. Сама ж Лессінг переконувала, що для її професії важливо не зважати на те, що думають інші, принагідно нагадуючи, що спочатку її роман «Золотий зошит», який став класикою, критику таврували як «жахливий».

Сюжетика роману «Ущелина» доволі радикально перечитує історію людства, осмислюючи її як насамперед історію стосунків двох статей. Альтернативний авторський проект розвитку людства розбудовується на діалозі між чоловіком та жінкою, а точніше – між чоловічою та жіночою природою. Своєрідною підказкою такої інтенції Лессінг є смислове наповнення паратекстуальних елементів, зокрема, передмови та двох параграфів, котрі, як ми доводимо, становлять невід’ємну частину семантичного поля роману [4].

Дію перенесено у далекі часи, і не так важливо наскільки далекі, як те, що йдеться про початок відліку історії людства. Першими істотами на землі виявляються жінки, які живуть на березі моря, в ущелині. Вони щасливі, гармонійні, спокійні і ліниві. Їх не бентежить питання продовження роду, бо концепції родини вони не мають і дітей народжують у відповідності до циклів місяця. Їхні діти завжди однієї статі. Жінки не знають тривоги, страждань, не переживають страху, їм не відомі й інші емоції та почуття – приміром, радість чи любов. Так триває до того часу, поки одного разу не народжується дивне дитя, згодом таких більше. Через не притаманний для дівчат зовнішній вигляд таких новонароджених назвуть «монстрами» і віддаватимуть на поталу орлів, адже «вони з вадами». Птахи відноситимуть «монстрів» за гору у долину, аж поки її не заселять багато таких «монстрів». Ще пізніше розпочнеться спілкування молодих дівчат з ущелини з «монстрами». У цьому спілкуванні, згодом у співжитті відбуваються зміни, але сталою і через століття залишається задана колись відмінність. Такий початок історії не лестить чоловікам, але ж й іронічно перегукується зі старозавітним тлумаченням походження жінки – з Адамового ребра. Та якими б не були витоки обох, аксіоматичним для Лессінг залишається думка про відмінність походження. Вона з самого початку не вибудовує ієрархій, а психологію складних стосунків чоловіків і жінок робить основним предметом свого інтересу.

Сюжет у романі – хронологічно послідовний, хоча відсутність часових індикаторів ускладнює конкретизацію епохи, трапляються і такі часові проміжки, які цілковито випадають із нарації. Натомість подієвий ланцюг виструнчує оповідь, визначальним стає принцип зближення двох статей. Обрана наративна стратегія працює на створення ілюзії того, що йдеться про одного чоловіка й одну жінку, які еволюціонують у своїх стосунках, а не про різні покоління чоловіків та жінок. Примітно, що авторка обирає доволі архаїчну стадію, коли чоловік і жінка вже з’ясовували свої стосунки, але ще не одружувалися.

У романі «Ущелина» чоловік і жінка як учасники діалогу не змінюють своїх поглядів, залишаючись на позиціях формального скептицизму. Відмінність цих позицій авторка наполегливо й переконливо вмотивовує відмінністю вдач, апріорно заданою. Саме модель сократівського діалогу дозволяє (1) поглибити розуміння кожної з позицій, (2) при цьому залишитися осторонь кінчного вибору. Але і те і друге є ефективним способом, в який скептичне мислення письменниці реалізується уповні.

Авторські скептицизми Голдінга та Лессінг щодо окреслених у романах систем світоосмислення – схожі, але кожен має свої пояснення. У першому випадку він зумовлений, з одного боку, ідіосинкразією письменника до будь-яких раціональних систем (і ця позиція була ним оприлюднена), з іншого ж, як засвідчує його біографія, – Голдінг, вихований на засадах атеїзму, наприкінці 1970-х перебував у пошуках метафізичних істин, і лише синтетичні та ірраціональні сценарії видавалися йому можливими. (Це, зрештою, сповна пояснює ті зв’язки, які ви-

будовуються між протагоністами у третій частині «Видимій темряві»). Метою скептика є не зіткнення різних систем, підходів, що їх уособлюють Софі та Метті, а радше різні системи, підходи завдяки практиці діалогу прояснюють одне одного. Сутнісною є не ситуація кінчного вибору (хто з протагоністів має переконливішу точку зору), а власне процес пошуку.

Для Лессінг авторський скептицизм є наслідком шляху, який глибоко вкорінений у фактах власної біографії, та у відмінності соціокультурної ситуації у 1960-х та на початку ХХІ ст. Роман «Ущелина» є формою емансипації як від класичних гендерних стереотипів, так і від тих, які були вироблені за останні десятиліття, – феміністичних. Але якщо Сократ пильнував, аби не допустити догматизму, то Лессінг догматизм долає.

Сократове вчення має широке поле літературознавчої залучуваності. Постмодерна ситуація лише спонукає до актуалізацій більш давніх практик, у тому числі елліністичного спадку. У концептуалізації сучасного літературного скептицизму філософські практики Сократа, котрого вважаємо одним із архітекторів скептичного дискурсу, доводять свою ефективність й успішно проєктуються у романну площину. Ми проаналізували одну з них – діалогічну практику – і з'ясували, що поетика роману актуалізує різні інструменти імплементації, у тому числі діалогічну структуру, певні наративні ситуації, типологію героя. Та всі згадані інструменти невід'ємні від глибинного авторського скептицизму. Така романна поетика обирається тими сучасними письменниками, які у пошуках кращих сценаріїв, не відмовляються від існуючих, а лише констатують обмеження останніх.

Бібліографічні посилання

1. *Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней / Д. Антисери, Дж. Реле. 1 том. Античность и Средневековье (1–2). – В переводе и под редакцией С.А. Мальцевой. – СПб.: Пневма, 2003. – 688 с.
2. *Грицанов А. А.* История Философии: Энциклопедия / А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1376 с.
3. *Мірошніченко Л. Я.* Оксиморон і нові смисли у «Видимій темряві» В. Голдінга / Л. Я. Мірошніченко // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. М. Каразіна. – № 994. – Серія: Філологія. – Вип. 64. – 2012. – С. 184–191.
4. *Мірошніченко Л. Я.* Паратекстуальні елементи та їхнє значення у романі Доріс Лессінг «Ущелина» // Л. Я. Мірошніченко. – Вісник Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. – Серія: Іноземна філологія. – Вип. 124. – 2012. – С. 269–277.
5. *Платон.* Диалоги / Платон. – М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ. – М.: АСТ, 2006. – С. 552.
6. *Платон.* Тезтет / Платон. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/teet.php.
7. *Bear E.* Of Woman Born / E. Bear // Washington Post. August 19, 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3673291/Doris-Lessing-rewiews>.
8. *Golding W.* Darkness Visible / W. Golding. – NY, 1981. – 292 с.
9. *Lessing D.* The Cleft. Harper Perennial / D. Lessing. – L., 2008. – 260 с.
10. *Lessing D.* What Use are Men? Asks Lessing. 2 June 2007 / D. Lessing [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/6715227.stm.
11. *Parker F.* Scepticism and Literature: An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson / F. Parker. – Oxford University Press, USA, 2003. – С. 290.
12. *Popkin R. H.* Skeptical Philosophy for Everyone / R. H. Popkin, A. Stroll. – Prometheus Books, 2002. – 342 с.
13. *Wollaeger.* Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism / Wollaeger, A. Mark. – Stanford: Stanford University Press, 1990. – 284 с.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

Д. М. Мельник

*Львівський національний університет імені Івана Франка***«ВИПАДОК» ІНГЕБОРГ БАХМАНН – ПОМІЖ МНОЖИННОЮ
ТА ЗАМОВЧУВАНОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ**

Розглядаються особливості ідентифікаційного процесу австрійської письменниці Інгеборг Бахманн, місце якої у сучасному літературознавстві визначається поміж міфом та метабіографією.

Ключові слова: Інгеборг Бахманн, самоідентифікація, міфотворення, замовчування, множинна ідентичність.

Рассматриваются особенности идентификационного процесса австрийской писательницы Ингеборг Бахманн, место которой в современном литературоведении определяется между мифом и метабиографией.

Ключевые слова: Ингеборг Бахманн, самоидентификация, конструирование мифа, замалчивание, множественная идентичность.

The article deals with the features of the identification process of Austrian writer Ingeborg Bachmann, which place in the modern literary studies is determined between the myth and metabiography.

Key words: Ingeborg Bachmann, self-identification, myth creation, suppressed identity, plural identity.

Австрійська письменниця Інгеборг Бахманн належить до тих авторів, чий життя та творчість наскрізно пройняті ідентичнісною проблематикою. Це авторка, яка все своє життя через творчість та активну письменницьку позицію намагалася віднайти власне «Я», утвердити його у просторі повоєнної німецькомовної літератури й водночас зберегти його недоторканим. Життєвий та творчий шлях письменниці є показовим для багатьох австрійських митців, із різних причин змушених вдаватися до втечі, щоб зберегти своє особистісне та мистецьке «я», насправді емоційно й духовно ніколи не пориваючи зі своїм культурним середовищем.

Процес самоідентифікації та самодефініції Інгеборг Бахманн визначається кількома аспектами, які в західному літературознавчому дискурсі вже стали канонічними, однак їх вплив на творчість авторки трактується по-різному. Першим аспектом, що вплинув на формування її письменницької самототожності, називають її походження – з Каринтії, краю-трикутника, який знаходився на межі одразу трьох культур: австрійської, словацької та італійської. У творі «Біографічне» письменниця так ілюструє свою батьківщину: «...біля кордону була ще одна межа: межа мови – я почувалася вдома і тут і там, з історіями про добрих і злих духів двох чи трьох країн, бо за горами, годину їзди звідси, починалася Італія, якої я ніколи не бачила» [4, с. 4] (тут і далі переклад художніх творів, крім роману «Маліна» – автора статті Д. М.). І справді І. Бахманн росла у тримовному середовищі: попри те, що німецька мова була для нею рідною, близькими їй були також італійська та словенська мови, але також і культура всіх національностей, що жили у Каринтії. Водночас відчуття близькості кордону, межі з великим невідомим світом породило нестримне бажання «відкрити для себе світ», і себе для світу. Каринтія, а передусім Клягенфурт, попри свою на перший погляд казкову атмосферу та втілення образу «ледь зреалізованої Австрії» були провінцією, яка не обіцяла своїм мешканцям великого майбутнього, про яке мріяла І. Бахманн. У листі до Уве Йонзона вона писала: «Треба бути чужинцем, щоб подивляти місто Клягенфурт довше, аніж годину, чи то пак жити тут постійно, передусім тут

не можна було дорослішати та залишатися, а потім ще раз повертатися сюди» [8, с. 15]. Примітно, що місто Клягенфурт авторка в листі скорочує до двох літер, вказуючи любов й (вочевидь не бажаючи критикує його) зневагу водночас. Схоже почуття вона матиме й до Відня, окреслюючи його як Hassliebe, тобто любов, що межує з ненавистю. Амбівалентність у ставленні до батьківщини позначає, зрештою, увесь життєвий та творчий шлях І. Бахманн.

Другий аспект, який не оминає жодна біографічна розвідка про письменницю, пов'язують із ранньою дитячою травмою, викликаною Аншлюсом. Чуттєва уява майбутньої письменниці зіткнулася тоді із невимовним жахом, що межував із страхом за власне життя. Як зазначає сама авторка, саме цей момент закарбувався в її пам'яті першим дитячим спогадом і став ще однією причиною руйнування казкової країни дитинства, але водночас сприяв її народженню як письменниці.

Третім і, мабуть, найважливішим аспектом, що вплинув на самоідентифікацію І. Бахманн, був габсбурзький міф, як один із важливих компонентів австрійської ідентичності. Сам міф, а головню особливе ставлення авторки до нього, пов'язані із першими двома аспектами і творять необхідний для їхнього розуміння історико-культурний контекст. Важливим компонентом австрійської ідентичності завжди була історія, однак історія, що супроводжувалася постійним міфотворенням. Для забезпечення привабливого обличчя Габсбурзького дому, починаючи з XIX ст., активно конструювався так званий «габсбурзький міф» (Habsburger Mythos), який, як зазначає Клаудіо Магіс, був не просто процесом перетворення реальності, характерним для художньої літератури, а означав підміну суспільно-історичної дійсності фікційною, ілюзорною, заміну конкретного суспільства мальовничим, впорядкованим та основне безпечним казковим світом [9, с. 22]. Такий образ супроводжував існування Австро-Угорської монархії аж до її розпаду. Однак і після «апокаліпсису» 1918 року австрійці, що залишилися жебраками без колишньої величі, одразу ж поспішили зануритися у затишний міф. Бажання відродити імперію спричинилося до того, що Австрія була приєднана до нацистської Німеччини й, більше того, вітала Аншлюс як повернення до батьківщини. Після Другої світової війни необхідні були чималі зусилля «здорової» частини нації, аби побороти «постімперський синдром», який і призвів до Аншлюсу. Однак австрійський політикум обрав знаний та торований шлях міфотворення: до зміненої іпостасі «габсбурзького міфу» додався ще один міф – міф про Австрію як жертву окупаційного режиму (Opfermythos).

Велику роль у формуванні нової австрійської самосвідомості було відведено літературі, в якій підтримувалися твори певного складу: ідилічні картини сільського життя або героїчного післявоєнного будівництва, філософські та релігійні ремінісценції, зображення духовної сили й мудрості простих людей, які живуть у гармонії з природою. Йшлося про штучне культивування «австрійської» ідентичності, яка начебто мала глибоке коріння у традиції австрійської літератури, особливо епохи Бідермайєру. Однак вже у 60-х рр. XX ст. з'явилося усвідомлення того, що паралельно існувала й зовсім інша Австрія: «Маленька, тісна, символічно замкнена зі всіх сторін високими горами країна, в якій панували жорсткі норми та консервативні погляди, впорядкованість, пронизана «коричневими» нитками невикоріненого фашизму та антисемітизму» [2, с. 8]. Дух «реставрації», що панував в Австрії після 1945 р. та мав на меті завуалювати, забути історичну катастрофу, до якої Австрія частково долучилася, був зовсім неприйнятним для більшості молодих письменників, які писали у сучасній, подекуди експериментальній манері, й намагалися дати критичну оцінку навколишній дійсності, не могли пристосуватися до затишної літератури. Тож вони вирушали підкоряти більш розвинений книжковий ринок ФРН, який ішов у ногу з часом [2, с. 8].

Такий шлях обрала й І. Бахманн. З одного боку, вона із сентиментальною тугою бажала відродження величної наднаціональної імперії, дому Австрії, в яко-

му не відчувалося кордонів між націями та культурами. З іншого ж чітко усвідомлювала саме це інше обличчя своєї батьківщини, а відтак намагалася вирватися з оточення і, в пошуках успіху за будь-яку ціну, покинула «затишну» Австрію. Тож провінційність її батьківщини та історичні катаклізми, з одного боку, утопічне уявлення про багатонаціональну імперію та бажання досягти успіху – з іншого, – спричинилися до того, що вона стала «громадянкою світу», якій чужою була потреба в перебуванні в конкретному місці. Однак таке позначення для авторки І. Бахманн навряд чи може бути вичерпним, позаяк саме її походження з мультинаціональної провінції вплинуло на те, що ідентичність письменниці уявляється через множинність ідентифікацій. До того ж, втікаючи від одного міфу, вона мимовільно чи навмисне стала причетною до формування нового міфу про Бахманн, в якому навіть образ «втікачки» має своє імагіноване підґрунтя.

Розмова про ідентичність письменника завжди нашоухується на потребу відокремлення ідентичності «Я» як автора й ідентичності «Я» як особи. При цьому до ідентичності письменника неодмінно долучатиметься його ідентичність як публічної особи, яка конструюється медійно. Випадок Інгеборг Бахманн тим і цікавий, що відокремити сферу Бахманн-письменник та Бахман-особа видається практично неможливим, позаяк життя та творчість складають для неї єдине ціле. Натомість образ Бахманн як публічної особи навряд чи можна ототожнювати з її справжнім «Я». Вжите тут поняття «випадок» мимовільно відсилає до однойменного роману-фрагменту Інгеборг Бахманн «Der Fall Franza» (1976) (дослівно «Випадок Франци», в українському перекладі зустрічаються варіанти «Книга Франци» чи «Справа Франци»), з героїнею якого, Францою, І. Бахманн ідентифікувала себе більше, ніж з будь-яким іншим своїм художнім образом. Жінка, що перетворюється на об'єкт дослідження власного чоловіка, чий приватний простір порушується ганебним втручанням у психіку, стає для авторки тим образом, доля якого стає яскравим прикладом того, як порушення приватності спричиняє духовну та фізичну смерть особи. Показово, що й Інгеборг Бахманн усе своє творче життя вимагала дистанції до власної особи: «Тримайте дистанцію до мене, або ж я помру, чи вб'ю, уб'ю себе. Дистанцію, заради Бога!» [5, с. 104] – розпачливо вимагає оповідач у «Тридцятому році» («Das dreißigste Jahr», 1961). Таким приховуванням свого «Я» позначена загалом письменницька манера І. Бахманн. Сучасники та близькі друзі авторки, а також і дослідники її творчості засвідчують постійне бажання втаємничувати приватне життя, причому не лише від громадськості, а навіть від близьких їй людей. Зокрема про таку рису письменниці згадував Макс Фриш, пояснюючи її бажанням свободи та духовної незалежності від інших, і водночас розмірковуючи про небезпеку втратити власне «Я», коли воно стане доступне кожному: «Страшно уявити: якби якогось дня зібралися усі, хто грав якусь роль в твоєму житті, або тільки гратиме, вони б познайомилися, досягли згоди після обміну суперечливими свідченнями, виявили б взаєморозуміння – а це означало б *похоронити наше розуміння себе самих*» (курсив та переклад з російської наш. – Д. М.) [3, с. 218–219]. Вочевидь саме така перспектива лякала й І. Бахманн: за чужими чи власними висловами про особу втратити своє «Я», бо властиво для неї «дані до особи є тим, що найменше стосується особи». Саме за такою офіційною маскою ховає вона й жіноче «Я» у романі Маліна: «Я-паспорт австрійський, виданий Міністерством внутрішніх справ. Завірена посвідка про громадянство. Очі кар., волосся біл., народилася у Клягенфурті, [...] проживає на Унгаргассе 6, Відень III» [1, с. 9].

Недомовлене однак дає перспективу для інтерпретації завдяки художнім творам І. Бахманн, що претендують на певну біографічність («Спроба автобіографії» («Versuch einer Biographie»), «Біографічне» («Biografisches»), «Маліна» («Malina»)). Відомо, що автобіографія у вузькому сенсі показує її оповідача як свідка його внутрішнього розвитку, його пережитого минулого, значення і єдності

якого він шукає, показує нам приватну сферу окремого індивідуума [7, с. 124]. В уже цитованому нарисі «Біографічне», який І. Бахманн написала для виступу на радіо перед читанням власної поезії 3 листопада 1952 року, вона представила лише прийнятне для себе й для слухача: дитячі роки в казковій країні на межі трьох культур. Натомість неопублікований твір «Спроба автобіографії», що містить епізод про першу дитячу образу І. Бахманн на мосту через Глан, обривається на кульмінаційному моменті й свідчить про небажання авторки відкрито говорити про власні переживання. І лише в романі «Маліна» ця подія отримує своє завершення. Натомість про епізод, що зруйнував її дитинство, а саме вступ німецьких військ у Клягенфурт, на якому вона наполягала в численних інтерв'ю, вона пережила «віддалено», бо на той час перебувала у клініці іншого міста. Тож навіть інтерв'ю та самопозначення І. Бахманн, що з'являються у засобах мас-медіа, не завжди виявляються достовірними та об'єктивними. Події з життя авторки виявляються однак лише в художніх творах та неопублікованих саморефлексіях і парадоксально промовляють через мовчання й тому видаються найважливішим джерелом, з якого можна виокремити образ письменниці. Причому особливо цінними є ті твори, які на даний момент недоступні широкому колу читачів: «Темна сторона її письменницької екзистенції з надзвичайною силою проступає саме в неопублікованому доробку [...], – вважає біограф Андреа Штоль, – фрагментарні та вулканічні, неприборкані, записані в ритмі пульсу крайньої суб'єктивності автобіографічні спогади [...] відкривають життєві артерії поетичної екзистенції авторки» [10, с. 17]. Відтак можна говорити, з одного боку, про замовчування власного «Я», з іншого ж, про певне навмисне конструювання образу-для-інших, який був необхідним для іміджу письменниці.

Показовим у цьому плані є її шлях до успіху. Літературний дебют І. Бахманн на засіданні «Групи 47» одразу приніс молодій поетесі визнання. У рецензії Гюнтера Блюкера на збірку «Відтермінований час» («Die gestundete Zeit», 1952), йшлося про появу нової зірки на небосхилі німецькомовної літератури: «Єдина тоненька збірка «Відтермінований час», й одразу її ім'я стало відоме усім, навіть тим, хто не цікавиться лірикою. З часів Готфріда Бенна в німецькомовному просторі не було іншого такого ліричного таланту, на прикладі якого переконливіше обґрунтовувалася б основа поетичної екзистенції, який є у Інгеборг Бахманн» («Франкфуртер Альгемайне», 1957). З моменту першого літературного виступу І. Бахманн почала створювати собі певний образ, прицільно працюючи над амплуа поетеси-княгині, за будь-яку ціну наголошуючи на важливому моменті її «народження» – з австрійської провінціалки до поетеси європейського масштабу. Шлях із провінції у велике місто називають головним структурним принципом бахманівських біографій. «У сенсі зростання цього міфу [...], – вказує Вільгельм Гемекер, – поетеса, яка загубилася у світі, долучилася ще до значнішого образу: позбавленої батьківщини, бездомної міфоманки, царство якої і так уже не від світу цього: «...я існую лише, коли пишу, я – ніщо, якщо я не пишу», – пояснювала вона у своїй промові з нагоди вручення їй премії Антона Вільдганса, – «я сама собі зовсім чужа, випадаю сама із себе, коли я не пишу» [6, с. 11].

Іншим структурним принципом біографії письменниці є міфологічний принцип. Посилаючись на фотографію поетеси, вміщену на титульній сторінці журналу «Шпігель» від 18 серпня 1954 р. й вже канонічну рецензію Гюнтера Блюкера, В. Гемекер в інтермедіальному аспекті відзначає «міфотворення в дії»: «народження богині», появу справжньої «дівки» [6, с. 10]. До конструювання цього міфу письменниця свідомо долучилася сама. Важливим ідентифікаційним образом на початку росту поетичної слави І. Бахманн став образ обожнюваної нею оперної дівки Марії Каллас. З допомогою поетичного слова Бахманн намагалася досягти того, чого сопраністка досягала мистецтвом свого вираження. Виразно контрастним до такої характеристики видавався голос поетеси. Ганс Вернер Ріхтер, який очо-

лював «Групу 47», згадував, що голос І. Бахманн, коли вона читала свою поезію, «стискався, затинався, бентежився», а Петер Гамм окреслює його як «тихий, невпевнений, тремтливий, ледь не зникаючий». У подібних виразах, відзначає В. Гемекер, поширювалася міфема, що з'явилася саме завдяки чоловічому погляду, і протистояла образу, інсценованому фотографічно і публіцистично. Підтримуючи такий погляд на І. Бахманн, Аннелізе Рорер у посмертній статті про письменницю підтверджує її ідентифікацію із Дівою, але у інший спосіб, а саме через її «таємничий вплив на інших, завдяки свідомій чи несвідомій маніпулятивній дистанції, завдяки бажаному чи ненавмисному використанню власної безпомічності [...]», невмінню займатися практичними справами, нерозумінню необхідності буденного життя» [цит. за: 6, с. 10]. Безпомічність, на якій наполягало чоловіче оточення Бахманн, насправді було результатом навмисної містифікації, і знову ж таки, вмілим приховуванням власного «Я». Листи письменниці, адресовані Паулю Целяну, які з'явилися друком 2008 року, пропонують натомість цілком інший образ авторки. Поряд з глибокою чуттєвістю та меланхолійністю їй не бракувало холодного розуму для ведення власних справ та залагодження різноманітних життєвих ситуацій (для прикладу організація приїзду П. Целяна на засідання «Групи 47» чи опіка над хворим братом, якому вона, використавши власний вплив, як уже відома письменниця змогла забезпечити йому достойне лікування). Такий «подвійний» образ І. Бахманн цілковито відповідає її жіночому «Я» у романі «Маліна»: дві частини «Я», раціональне та чуттєве, поєднуються не лише в художньому образі роману, а й прямо кореспондують із сутністю авторки. Показово, що більшість її художніх персонажів, як і вона, живуть у вигаданих біографіях, у образах спроектованих для них іншими та ними самими. Причому вигадані біографії найчастіше слугують захисною маскою, якою художні персонажі відмежовуються від світу, або ж навпаки використовують її, щоб стати його частиною, втрачаючи натомість себе.

Замовчування власного «Я», з одного боку, та націлене самоінсценування, з іншого, спричиняються до того, що будь-яка спроба наблизитися до особи авторки наштовхується на небезпеку спекуляції та маніпулювання окремими біографічними даними. Новочасні дослідження однак не полишають спроб реконструювати автентичну біографію авторки. Поштовхом до чого стають нові публікації із зачиненого архіву письменниці: листування з Паулем Целяном, «Воєнний щоденник» і т. д., які відкривають для літературознавства нову І. Бахманн. Однак варто відмітити, що жодна із спроб так і не змогла відповісти на запитання, якою ж є насправді ця авторка як особистість. Реконструйоване життя, як і процес його реконструювання найкраще відображають ідентичнісну проблематику авторки. З огляду на це цікавим є й літературознавчий погляд на біографію І. Бахманн. А. Штоль зазначає, що висновки більшості літературознавців щодо постаті та творчості письменниці залежали від того, до якого із дослідницьких «гуртків» вони належали й часто були результатом здогадів та спекуляцій [10, с. 19–20]. Працю ж Зігрід Вайгель, у якій дослідниця намагалася дотримуватися вимоги письменниці до дистанції, «Інгеборг Бахманн. Спадок із збереженням таємниці листування» (Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaft unter Wahrung des Briefgeheimnisses), 1999) визначають як «анти-біографію», бо в результаті представленої мережі кореспонденцій, філософських, політичних та поетичних дискурсів зникла особа письменниці. Цікавим із перспективи образу І. Бахманн в літературознавстві є й «Посібник з творчості Інгеборг Бахманн» (Bachmann-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung), виданий Монікою Альбрехт та Дірком Гетше, який представляє етапи біографії письменниці, літературні впливи, подає аналіз творів авторки, історико-культурний контекст її творчості. При цьому авторами статей є літературознавці різних кіл, які пропонують різні способи наближення до І. Бахманн. Таке намагання охопити творчість та особу письменниці породило її

фрагментований образ, яким він представлявся у різних медійних засобах: «Бахманн літературознавства, – зазначає В. Гемекер, – можна розглядати як результат монтажу, як збірку різних прочитань, які обґрунтовуються та ілюструються кожного разу іншими картинами з життя: Бахманн у кафе Раймунд, Бахманн і Целян у Ніндорфі, Бахманн на титульній сторінці «Шпігеля», Бахманн у Римі, Бахманн та Віллі Брандт, Бахманн за своїм письмовим столом, за грою у шахи, тощо – біографічний фотомонтаж» [6, с. 30]. Показовим у цьому плані є фотоколаж Вольфганга Кундровскі 1952 року, який зображає обличчя І. Бахманн у різних настроях над плесом води й ілюструє багатогранний образ авторки, представлений у літературному й культурному просторі 50–60-х років ХХ ст. Тому показовим є той факт, що у найновіших дослідженнях образ письменниці Інгеборг Бахманн розглядають поміж міфом та метабіографією, що засвідчує складність процесу самоідентифікації.

Оскільки І. Бахманн – письменниця й сама є творцем образів цілком закономірним стає питання про те, наскільки її досвід як митця, який сам критично осмислює свої дії, співзвучний із фактом, що її власне життя проектується «іншими», і чи вдається їй знайти баланс між зовнішнім образом, створеним оточенням, та тим, якою вона розуміє та хоче себе бачити. Життя, на цьому наполягає Бахманн, – це щось значно більше, аніж просто зображення, воно безмежне й не придатне для втискання в межі портрета. «Об’єкт (життя) й особа (авторка), які разом розпалюють гру зображення, обоє уникають саме цього зображення», – підсумовує В. Гемекер [6, с. 34]. І. Бахманн знаходиться і всередині, і за межами образу, який створює сама та дозволяє творити іншим. В образі вона бореться проти того, щоб чужі проекти визначали її особистість. Частиною цієї боротьби є інсценування власного образу у творах. І. Бахманн грає з ідентифікаціями, нав’язаними зовні, створеними нею самою у художньому світі, не бажаючи виявити себе. Тому єдино відповідним портретом письменниці є той, в якому вона явно відсутня. Відтак ідентичність письменниці поляризується у межах поміж множинною, породженою мультикультуральністю її батьківщини, та замовчуваною, бо поміж великої кількості ідентифікації, які не виключають й не заперечують одна одну, особа І. Бахманн залишається прочитаною не до кінця.

Бібліографічні посилання

1. *Бахман І. Маліна* : [роман] / Інгеборг Бахман ; [пер. з нім., післямова, примітки Л. Цибенко]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 304 с.
2. *Плахина А. В. Послевоенный синдром : литература в поисках австрийской идентичности* / А. В. Плахина, В. Д. Седельник // История австрийской литературы XX века: в 2 т. – Том 2. 1945–2000 / [ред. В. Д. Седельник, А. В. Белобратов, Р. В. Гуревич, Е. А. Зачевский и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – С. 3–17.
3. *Фриш М. Homo Faber. Монтюк. Человек появляется в эпоху Голоцена. Синяя борода* / Макс Фриш ; [пер. с нем. Л. Лунгина, Е. Кацева, С. Шлапоберская]. – М. : Олма-пресс. – Серия : Зарубежная классика, 20 век, 2004. – 496 с.
4. *Bachmann I. Kritische Schriften* / I. Bachmann. – München : Piper-Verlag, 2005. – 828 s.
5. *Bachmann I. Werke in 4 Bänden, Bd. 2 : Erzählungen* / Ingeborg Bachmann ; [hrsg. von Kristine Koschel und Inge von Weidenbaum]. – München : Piper, 1984. – 608 s.
6. *Hemeker W. Zwischen Mythos und Metabiografie* / Wilhelm Hemeker // Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung / [Hrsg. von Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer]. – Wien : Paul-Zsolnay-Verlag, 2011. – S. 7–39.
7. *Holdenried M. Autobiographie* / M. Holdenried. – Stuttgart, 2000. – 281 s.
8. *Johnson U. Eine Reise nach Klagenfurt* / Uwe Johnson. – Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1974. – 108 s.
9. *Magris C. Der Habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur* / Claudio Magris ; [übers. aus dem Italienischen Madeine von Pásztröy]. – Wien : Paul-Zsolnay-Verlag, 2000. – 414 s.

10. Stoll A. Nervenströme der Erinnerung. Der lange Weg zur Biographie Ingeborg Bachmanns / Andrea Stoll // Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherung an das Werk Ingeborg Bachmanns (Internationales Symposium, Wien 2006) ; [Hrsg. von Robert Pichl u. Barbara Agnese]. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2009. – S. 17–31.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.112.2-31.09

Н. В. Шейн

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«НЕОГОТИКА» В ТВОРЧЕСТВЕ АЙРИС МЕРДОК КАК ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Здійснюється спроба визначення деяких жанрових домінантних ознак поняття «неоготика» як літературного напрямку XX-XXI ст. та його відображення у творчості А. Мердок.

Ключові слова: Айріс Мердок, роман, жанр, готичний роман, неоготика, літературний напрям, гротеск, поетика, семантика.

Осуществляется попытка определения некоторых доминантных жанровых характеристик понятия «неоготика» как литературного направления XX-XXI в. и их преломления в романистике А. Мердок.

Ключевые слова: Айрис Мердок, роман, жанр, готический роман, неоготика, литературное направление, гротеск, поэтика, семантика.

The paper deals with some dominant genre pattern features of Neogothic as a literary phenomenon of XX-XXI cc. and its implementation in the novels by I. Murdoch.

Key words: Iris Murdoch, novel, genre, a gothic novel, neogothic, literary movement, grotesque, poetics, semantics.

Английская литература считается самой «традиционной» среди всех западных литератур. «Именно сочетание социальной проблематики, то есть реальности, с традицией и фантазией, игрой воображения, эксцентриадой выводят английский роман на мировую орбиту» [8]. Творчество Айрис Мердок не является исключением.

Романы Мердок 50–60-х годов XX века в советском литературоведении определялись как «готические», более правильно они именуются в современной мердокиане «неоготическими». Ведь, по определению О. Е. Осовского, «неоготика» – условное неустойчивое наименование совокупности литературно-эстетических явлений в Западной Европе и США в конце XIX – начале XX в., связанных с художественным переосмыслением и обновлением европейской готической традиции, в частности, «готического» романа конца XVIII – начала XIX в.» [8].

Сам термин «неоготика» (нем. Neugotik) впервые ввел в 1909 г. немецкий историк искусства Р. Хаманн для обозначения другого явления – стиля живописцев интернациональной готики периода кватроченто (1400-х гг.) в искусстве Северной Италии. Лишь позднее этот термин приобрел современный смысл.

По мнению О. Е. Осовского, «неоготика» возникла как реакция на бездуховность, прозаичность и утилитарность современного общества. «Неоготика» реанимирует готические традиции в романе и повести, сочетая устоявшиеся ее

приемы и стилевые особенности (мистицизм, фантастика, средневековый или экзотический восточный фон) с приметами, рожденными Новым временем [8].

Как считает Т. Н. Красавченко, наиболее яркие черты «неоготического» стиля – это описание деградации, распада мира [4]. Компонент «готический» в составе термина «неоготический» становится синонимом литературы гротеска, который охватывает нереальное, бесчеловечное в современности.

«Готическая литература» зародилась в конце XVIII века, ее классиками по праву считаются Г. Уолпол, А. Рэдклифф, М. Льюис, У. Бэкфорд, однако образцы готического романа появлялись и позже; среди их авторов О. Уайльд, Ч. Диккенс, Эдгар По, в отдельных произведениях этих писателей мы сталкиваемся с категориями и элементами «готического» стиля.

Романы Айрис Мердок занимают особое место в литературном процессе второй половины XX века как произведения, созданные в рамках английского реализма и вобравшие в себя лучшие философские и художественные традиции. Они продолжают притягивать внимание критиков и читателей, вызывать споры и ожесточенные дискуссии в силу необычной художественной манеры письма Мердок и воплощенной ею проблематики.

Многие критики считают сюжеты Айрис Мердок предсказуемыми, однако, несмотря на эту частичную предсказуемость, они нередко остаются для нас как бы не до конца мотивированными, не во всем проясненными. Это тоже создает эффект «готики». Отчего узница из «Единорога» так долго терпит свое заточение? Почему «исчерпана» или прервана любовь ее верного рыцаря?

В романе «Бегство от волшебника» (1956) перед нами авторская концепция сильной личности, «волшебника», которая появляется в дальнейшем в ее более поздних произведениях. Миша Фокс и его alter ego Калвин Блик – это «темные» персонажи романа. В образе Миши представлена главная тема произведения: он – это разрушительная сила, которая разрушает и себя, это создатель зависимостей, от которых зависит и сам. Как говорила Мердок в одном из интервью, люди сами выбирают себе Бога в жизни, того, кому они хотят подчиняться.

Загадочный чародей, чье таинственное прошлое привлекает внимание и повышает интерес к его личности, Миша Фокс обладает физическими и духовными характеристиками готического героя: кроме того, что он влиятелен, он суров, он хищник, всегда «нападающий», и окружающие – его жертвы. У Миши лицо «ястреба», «демона», но с глазами большими и безмятежными, – в таком его образе прослеживается сходство с Мэлмотом («Мэлмот-Скиталец» Ч. Мэтьюрина).

Нам дает право ассоциировать его с готической литературой мотив тайны происхождения Фокса, его прошлого и его возраста. По словам Джона Рэйнбороу, «Никто не знает, сколько лет Мише, и едва ли мы можем угадать. Это невозможно. Ему может быть тридцать или пятьдесят пять. Никто не знает, откуда он родом или где родился. Чья кровь течет в его жилах? Никто не знает».

Дом Фокса в романе построен в лучших готических традициях: он состоит из четырех отдельных домов; стены, ступени и потолки снесены, перестроены так, что от прежнего интерьера ничего не осталось.

Сюжетные линии романа на первый взгляд не имеют ничего общего и не связаны между собой. Однако с появлением Фокса все меняется, становится понятным символический характер заглавия: действующие лица, тесно между собой связанные, объединены общим бессилием перед властью авантюриста-«волшебника» и тщетно пытаются от нее освободиться [2]. Каждый персонаж находит для себя разные пути побега: братья Лузевич исчезают, швея Нина находит один выход – совершить суицид, Аннэт Коккейн тоже пытается покончить жизнь самоубийством, а Роза подавлена и морально опустошена. Миша – это кукловод, а персонажи романа – его куклы, которые играют по его правилам.

По мнению В. Ивашевой, для Мердок, как и для Сартра-экзистенциалиста, человек «покинут» и представляет собой «одинокое в безграничном жизненном море пловца», которому не на что надеяться [3]. «Действительность – задача со множеством решений, и все они правильны», – говорит один из персонажей «Бегства от волшебника».

«Единорог» Мердок, как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении, считается одним из самых готических произведений писательницы. Сюжет и тема романа отвечают ключевым характеристикам готической литературы. В ирландском пейзаже, который является фоном событий, происходящих в романе, мы встречаем старинные долмены и мегалиты; за огромными скалами черного песчаника открывается вид на мрачную береговую линию и убийственно холодное и враждебно настроенное море; прилегающие болота, пещеры и подземные реки представляют всю мощь бесплодных земель Ирландии.

В «готике» XVIII в. центром романских событий был «замок», в эпоху викторианства «замок» трансформируется в полуразрушенный «дом», стоящий на холме, отдельно от соседних домов, обдуваемый ветрами, с угнетающим и волнующим ландшафтом. Образ такого «дома»-«замка» мы находим у Мердок в «Единороге». Гейз-Касл – это старый особняк, окруженный болотистой местностью, стоящий одиноко, отъединенный от человеческого сообщества.

В «Единороге», по мнению В. Ивашевой, доказывается один из коренных тезисов экзистенциализма: все люди одновременно и жертвы, и палачи, нет и не может быть каких-либо моральных норм и императивов [3].

Палач и жертва в «Единороге» – это хозяйка Гейз-Касла – Анна Крин-Смит. Она представляет собой жертву вплоть до развязки романа. Мердок использует традицию готического романа для передачи двойственности отношений между людьми: страдание оборачивается насилием, а святость – греховностью. Анна Крин-Смит характеризуется двойственностью мифического существа, в честь которого назван роман. Затворница и пленница, она соединяет в своем образе целомудрие и распущенность [10]. Лейтмотив романа «Единорог» – смерть. Недаром финал его живо напоминает традиционную заключительную сцену «кровавой трагедии» XVI в. Автор доказывает, что все в мире относительно и торжествует страдание, а в конечном итоге – смерть. Человек, кажется, бессилен что-либо изменить и даже облегчить. Особенно отчетливо в «Единороге» звучит мотив «демонов», преследующих человека, выражающих «враждебное начало» в жизни людей [3].

В «Единороге» черты «неоготического» стиля выражены в «поведении» природы: шторм и буря утихают только после гибели Анны и ее мужа Питера; в любовных отношениях: в романе говорится о разнообразных сексуальных связях между героями. По мнению Леонардо Крегеля, ужас в «Единороге» нереальный: на смену одной катастрофе приходит другая, герои умирают, однако в романе, переполненном трупами, читателя совершенно не волнует смерть [12].

Роман «Время ангелов» продолжает оставаться одним из дискуссионных и проблемных «готических» созданий писательницы; здесь «бушуют демонические страсти, а образы насыщены темной символикой» [6].

В литературоведческих работах жанр романа оценивается по-разному. Питер Конради говорит о нем, как о «закрытом» и «апокалиптическом», готическом и религиозном романе [11]. Р. Тодд считает, что Айрис Мердок изображает в романе то, что лежит за тяготеющей к упорядочению мира концепцией «теологии» [13]. По мнению И. Левидовой – это психологический «роман-портрет» извращенной личности [5].

Тайна романа кроется уже в самом названии – «Время ангелов». Заглавие объясняется словами священника-еретика Карэла Фишера. Он говорит: «Смерть

Бога выпускает на свет ангелов. Ангелы – это мысли Бога. Бог, по крайней мере был именем того, что мы считали добром. Теперь даже имя его утрачено, а духовный мир потерпел крах» [7].

В романе речь идет о разнице между светской моралью и религиозным чувством, между обычным просвещенным неверием и мучительным осознанием того, что Бог мертв. Но это, если говорить в общих чертах; в отдельных же моментах роман остается неясным, кажется, что в сознании Мердок не хватает существенных доказательств, для того, чтобы заявить о «крахе религии» в полную силу, ровно как и показать, что этот крах несет обществу.

В романе «Время ангелов», как и в «Единороге», важную роль играет природа. С приездом семьи Карэла в Лондон, на город опускается туман, смог, который, как и в «Единороге», рассеивается после смерти главного героя.

Карэл – это властная сила, управляющая людьми. Его образ двойственный, соединяющий в себе одновременно священника и человека, не верующего в Бога. Он скрывает свое истинное лицо «демона» под маской священника. Он вступает в греховную связь со своей внебрачной дочерью Элизабет, с темнокожей прислугой Петти; он выгоняет свою дочь Мюриэл, ненавидит своего брата, избегает общения и встречи с людьми.

Трактовки этого образа критиками можно суммировать так: во многом Карэл Фишер является носителем смыслоутраты; он предстает в образе «героя-провокатора», который абсурдностью своего поведения толкает к трансформации действующих лиц «Времени ангелов». Этот персонаж таит в себе загадку, он далек от однозначности и может быть интерпретирован как в трагических, так и в комических категориях [1].

Образ «демона» переходит у Мердок из романа в роман, она связывает с ним трагедию человеческого существования. Проведя параллель между романами «Время ангелов», «Единорог» и «Побег от волшебника», можно заметить следующее: образ Элизабет соотносится с Анной Крин-Смит. Все считают обеих невинными, однако это не так. Элизабет, как и Анна, находится в заточении. Мюриэл – это Мэриан Тэйлор, желающая расширить рамки общения своей кухни. Сам Карэл – это не кто иной, как Миша Фокс, могущественный персонаж, в чьих руках сосредоточена сила, способная подчинять других своей воле. Приведенные параллели свидетельствуют о том, что в романах Мердок можно уловить повторяющиеся мотивы, но они увлекают читателей уже не первое десятилетие, вовлекая их в свой мир.

В 50-е годы XX в. отчасти повторилась ситуация конца XVIII – начала XIX в., когда мир отказался от просвещенческих стереотипов и находился в поиске новых форм; именно тогда появилась «готическая» тенденция. Как считает Т. Н. Красавченко, в XX в. «готика» оказалась художественно-философской формой, наиболее адекватной мироощущению «конца эпохи», что нашло яркое подтверждение в романах Айрис Мердок [4].

Библиографические ссылки

1. Алисеенко О. Н. Особенности проблематики и поэтики романа А. Мердок «Время ангелов» / О. Н. Алисеенко // Актуальні проблеми літературознавства: зб. наук. праць. Т. 2.; наук. ред. проф. Н. І. Заверталюк. – Д.: Навчальна книга, 1997.
2. Дьяконова Н. Я. Художественная условность в романах Айрис Мердок / Н. Я. Дьяконова, А. А. Чамеев // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX вв.: Проблема художественной условности: межвуз. сб. науч. трудов / Ивановский ун-т им. Первого в России Иванова-Вознесенского общегородского Совета рабочих депутатов; редкол.: В. Н. Шейнкер [и др.]. – Иваново, 1988. – 118 с.
3. Ивашева В. Литература Великобритании XX в.: учебник для филологов спец. вузов / В. Ивашева. – М.: Высшая школа, 1984. – 488 с.

4. Красавченко Т. Н. Готический роман / Т. Н. Красавченко // Литерат. энциклопедия терминов и понятий; [Глав. редактор и состав. А. Н. Николюкин]. – М.: НПК «Инстелвак», 2001. – С. 184–186.
5. Левидова И. Послесловие / И. Левидова // Мердок А. Дитя слова. – М., 1981. – С. 441.
6. Ливергант А. Вариации на тему: «О последних романах А. Мердок» / А. Ливергант // Литературное обозрение. – 1986. – № 1. – С. 111.
7. Мердок А. Время ангелов / Айрис Мердок. – СПб., 1995.
8. Осовский О. Е. Неоготика / О. Е. Осовский // Литерат. энциклопедия терминов и понятий [Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М.: НПК «Инстелвак», 2001. – С. 635–636.
9. Современный роман: Опыт исследования. – М.: Наука, 1990.
10. Энциклопедический словарь английской литературы XX века [отв. ред А. П. Са-руханян]. – Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – М.: Наука, 2005. – С. 272.
11. *Conradi P.* Iris Murdoch: The Saint and The Artist / Peter Conradi. – NY: Viking Press, 1986.
12. *Kriegel L.* Iris Murdoch: Everybody Through the Looking-Glass, in: Contemporary British Novelists. / Leonard Kriegel // Ed. by Charles Shapiro. – Southern Plinois University Press, 1965. – P. 75.
13. *Todd R.* Iris Murdoch / Richard Todd. – L., 1984.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111 – 31»19/20»

О. В. Узлова

Київський національний лінгвістичний університет

ФУНКЦІОНУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ В РОМАНАХ ДЕВІДА ЛОДЖА «АКАДЕМІЧНИЙ ОБМІН», «СВІТ ТІСНИЙ», «ГАРНА РОБОТА» І «ДУМАЄ»: ЕКСПЛІЦИТНИЙ ТА ІМПЛІЦИТНИЙ ВИМІРИ

Розглядаються особливості функціонування наукового коду у творчості англійського письменника Д. Лоджа, що проявляється у сукупності наративних, дискурсивних та естетичних параметрів, а також глибинних семантичних структурах на різних рівнях художнього тексту. Окрема увага звертається на взаємозв'язок романів автора з ідеями, викладеними в його теоретичних роботах.

Ключові слова: Д. Лодж, університетський роман, постмодернізм, фрейдизм, фемінізм, структуралізм, постструктуралізм, нейролітературознавство.

Рассматриваются особенности функционирования научного кода в творчестве английского писателя Д. Лоджа, проявляющегося в совокупности нарративных, дискурсивных и эстетических параметров, а также глубинных семантических структурах на разных уровнях художественного текста. Отдельное внимание уделяется взаимосвязанности романов автора и идей, изложенных в его теоретических трудах.

Ключевые слова: Д. Лодж, университетский роман, постмодернизм, фрейдизм, феминизм, структурализм, постструктурализм, нейролитературоведение.

The given article tackles the problem of scientific code functioning in the novels of English writer D. Lodge. Theoretical ideas are expressed through the narrative, discursive and aesthetic strategies and underlying semantic structures of the texts under consideration. Special attention is paid to D. Lodge's fiction projecting the ideas discussed in the works of criticism.

Key words: D. Lodge, academic novel, postmodernism, Freudism, feminism, structuralism, poststructuralism, neuro-criticism.

Прихід у англійську літературу ХХ ст. письменників-філологів – Д. Лоджа, А. Байетт, М. Бредбері – сприяв виникненню присутнього нового стилю письма, в якому автор виступає водночас і суб'єктом, і об'єктом власної художньої та літературно-критичної думки.

Оскільки романи сучасного британського письменника й літературознавця Д. Лоджа є складним симбіозом художнього та літературно-критичного дискурсів, дослідження створеної цим поєднанням інтелектуальної площини твору видається продуктивним з точки зору виявлення збігу чи неспівпадіння читацьких та авторських аксіологій у культурній традиції, яку наслідуює той чи інший художній текст.

Ідейно-тематичні та структурні компоненти романів Д. Лоджа часто виявляються суголосними або контрверсійними щодо його теоретичних переконань. Простежується досить чіткий зв'язок між окремими критичними роботами письменника та його художніми творами. Зміст роману «Академічний обмін» суголосний ідеям, викладеним автором у теоретичній праці «Мова художнього тексту», оскільки погляди більшості персонажів роману базуються на основних засадах «нової критики» та гуманізму. Крім того, в цьому творі порушується проблема майбутнього реалістичного письма, якій автор приділяє чільну увагу в своїх наукових есе. В романі «Світ тісний» подається досить детальний аналіз популярних у ХХ ст. літературознавчих шкіл та створюється розгорнута картина розвитку літературно-критичної думки кінця століття. Саме в другій частині трилогії та в теоретичних працях «Прийоми сучасного письма» і «Як працювати зі структуралізмом» особлива увага приділяється теоретичному дискурсу структуралізму та постструктуралізму. Окремому розгляду підлягає англійська романтична есеїстична проза та література «молодих розгніваних». У романі «Гарна робота» та збірці критичних есе «Після Бахтіна: нариси про художню літературу і критику», зокрема, в есе «Своєрідна справа» автор продовжує аналізувати роль постструктуралізму в розвитку критичної думки ХХ ст. Останній роман трилогії певною мірою ілюструє ідеї, постульовані автором у праці «Прийоми сучасного письма», де британський літературний критик та письменник, слідом за Р. Якобсоном, пояснює різницю між метафоричним і метонімічним способами письма, осмислюючи їхню роль у художній літературі. На початку ХХІ ст. Д. Лодж відходить від переосмислення літературознавчих теорій, популярних у середині минулого століття, і звертається до нових теоретичних віянь. Роман «Думає» є своєрідним продовженням теорії когнітивного літературознавства, або нейролітературознавства, як його визначає письменник, викладеної ним у збірці критичних есе «Свідомість і роман». У цій праці автор розглядає проблеми експлікації та функціонування свідомості у художньому тексті. Дослідження обраних для аналізу романів Д. Лоджа дає змогу поетапно простежити еволюцію західної літературно-критичної думки другої половини ХХ ст.

Одним із провідних шляхів інтегрування літературно-критичної думки у канву художніх текстів Д. Лоджа виявляється спосіб організації системи персонажів. Так, у романах «Академічний обмін», «Гарна робота» та «Думає», де кількість провідних дійових осіб менша у порівнянні з романом «Світ тісний», центральні персонажі об'єднуються за принципом бінарних опозицій, відповідно представляючи радикально відмінні типи світосприйняття. Такий підхід дозволяє авторові уникати власних емоційно-оціночних суджень, перетворюючи романи на своєрідну полеміку, що розгортається переважно навколо різноманітних літературознавчих концепцій. У романі «Академічний обмін» майже полярними виявляються позиції позбавленого будь-яких амбіцій, теоретичних та методологічних преференцій і наукових досягнень викладача провінційного англійського університету Філіпа Сволоу та ревного прихильника структуралізму американця Моріса Заппа. Контраст між цими персонажами підкреслює різницю між їхнім націо-

нальним і науково-соціальним середовищем: жвавому захопленню новими теоретичними віяннями за океаном протиставляється науковий консерватизм британських академічних кіл. Ідейними антиподами виявляються і персонажі роману «Гарна робота». Робін Пенроуз, молода філологиня, чії наукові інтереси полягають у дослідженні вікторіанського індустріального роману через призму феміністичної критики, та менеджер металургійного підприємства Вік Уїлксон представляють абсолютно різні способи сприйняття дійсності, зокрема освіти та науки. За подібним принципом антиномії будуються стосунки головних персонажів роману «Думає». Цей твір став своєрідною експериментальною платформою для апробування ідей, висловлених у праці Д. Лоджа «Свідомість і роман», де автор апелює до всього спектра досліджень, здійснених у галузі нейронауки – від таких, що базуються на засадах матеріалізму (Д. Денне, Ф. Крік), розглядаючи людину як машину, що забезпечує функціонування свідомості як віртуальної системи або програмного забезпечення, до поширених серед гуманітаріїв поглядів на свідомість як духовну субстанцію, обтяжену індивідуальним досвідом. У тексті зустрічаються два кардинально відмінні типи свідомості: свідомість письменниці-католички та науковця-атеїста. Авторка популярних романів Гелен Рід репрезентує емоційно-чуттєвий першопочаток, натомість Ральф Месенджер, прихильник когнітивної лінгвістики, представляє науково-матеріалістичний тип світосприйняття. Симптоматичним виявляється той факт, що в аудіощоденнику вчений пояснює своє нерозуміння романів Гелен Рід через надмірну індивідуалізацію героїв та відсутність у їхньому житті певних універсалій, тоді як письменниця у своєму рукописному щоденнику нарікає на надмірну універсалізацію світу представниками наукових кіл. Таким чином, перетинаються два абсолютно різних модуси сприйняття дійсності, де науковець створює модель світу на основі узагальнень та універсалізації, тоді як письменник віддає перевагу індивідуальним аспектам. Дізнавшись, що свідомість є предметом дослідження когнітивістів і сприймається як проблема, яка має бути вирішена, Гелен зізнається, що завжди вважала її «цариною мистецтва, особливо літератури, тим паче роману. Зрештою, свідомість – це те, про що йдеться в більшості романів» [9, с. 61]. Обстоюючи свої переконання, героїня зазначає: «Свідомість – це просто середовище, в якому кожен живе і має почуття власної ідентичності. Проблема полягає у тому, як її репрезентувати, особливо через інші, відмінні від свого власного, «Я» [9, с. 61]. Відповідь на це питання частково закладено в наративній моделі самого роману «Думає», де класична оповідь від третьої особи чергується з двома типами Я-нарації, представленими у вигляді щоденників головних героїв. Такий підхід є своєрідним продовженням першого розділу праці «Свідомість і роман», де автор звертається до ідей Дж. Еделмана, нейронауковця, лауреата Нобелівської премії, який стверджує, що «феноменальний досвід належить першій особі однини, тоді як наука – це завжди дискурс третьої особи. Займенник першої особи ніколи не вживається в наукових працях» [4, с. 11]. Цю саму ідею в романі «Думає» артикулює Ральф Месенджер. Персонажі твору регулярно висловлюють вже відомі ідеї теоретиків когнітивізму, які автор цитує у збірці статей «Свідомість і роман». Наприклад, даючи розлогий коментар до роману, автор апелює до популярної серед прихильників теорії віртуальності думки, що людське тіло – це машина. Д. Лодж наголошує, що не варто дослівно сприймати цю тезу, озвучену його персонажем Ральфом Месенджером: «Він стверджує не що тіло – це машина, а що свідомість нагадує програмне забезпечення, встановлене на жорсткому диску. Що свідомість є віртуальною машиною. Отже, все, що опрацьовує інформацію, є машиною, але це не означає, що вона зроблена з заліза, дротів та інших речей» [4, С. 290]. У тому ж коментарі до роману автор висловлює власну позицію, відмінну від позиції героя свого твору, який стверджує, що в майбутньому комп'ютерна програма зможе імітувати людську свідомість. Д. Лодж вважає, що такий перебіг подій немож-

ливий через те, що людську свідомість відрізняє від віртуальної машини насамперед «існування плоти та тлінність цієї плоти» [4, с. 291].

Ще одним способом поєднання досягнень науки та літератури в тексті роману виявляються завдання, які виконують студенти Гелен Рід. Експеримент у галузі нейронауки, який у праці «Свідомість і роман» наводить Д. Лодж, у романі перетворюється на експеримент літературний. Беручи за основу один і той самий фактичний матеріал, але, імітуючи стилі відомих письменників на кшталт С. Рушді, М. Аміса, Гертруди Стайн та Генрі Джеймса, кожен зі студентів Гелен пише оригінальну, відмінну від інших історію. Такий результат суголосний з позицією Д. Лоджа щодо функції автора в художньому тексті. У праці «Свідомість і роман» автор наголошує, що правильно проінтерпретувати твір можна лише за умови розкриття феномену свідомості, яка створила текстуальне полотно. Таким чином, пародіювання стилю, а отже, і свідомості вже відомих письменників, до якого в романі вдаються студенти, стає запорукою створення цілої низки оригінальних текстуальних продуктів. Будучи прихильником більш традиційних дослідницьких методів, Д. Лодж не поділяє погляди на культуру як явище, де література існує «анонімно», без урахування специфіки авторської свідомості та його інтенцій. Свою реакцію на теоретичні переконання постструктуралістів, які проголосили «смерть автора», Д. Лодж висловлює в збірці есе «Після Бахтіна: нариси про художню літературу і критику»: «Моєю першою реакцією як романіста є спростування цих тверджень. Я хочу сказати Бартові, що відчуваю щось на кшталт батьківської відповідальності за свої романи, що їхня композиція – це, деякою мірою, моє минуле, яке, як мені здається, страждає, живе задля книги, доки триває процес її написання; і сказати де Ману, що мої художні твори не є «назавжди відірваними від реальності», а, навпаки, відображають реальний світ. І якщо читачі не впізнали у моїх романах правду про істинну поведінку так званих науковців чи католиків, я маю визнати, що мій задум провалився, і те саме мають зробити мої читачі» [2, с. 14].

Деяко відмінною від інших досліджуваних романів автора є схема постулювання теоретичних ідей через систему персонажів у творі «Світ тісний», де на тлі методологічного плюралізму з'являється інтелектуально цютовий персонаж Пірс МакГарігл, який полегшує процес сприйняття наукової площини тексту для непідготованого читача. Кожен персонаж, окрім МакГарігла, виявляється прихильником тієї чи тієї теоретичної концепції у її найрадикальнішому прояві. Так, наприклад, один з героїв трилогії Моріс Запп, змінивши у другій частині циклу свої наукові вподобання зі структуралізму на постструктуралізм, називає свою доповідь, проголошену на конференції з літературознавства, «Текст як стриптиз». Назва та зміст доповіді є алюзією на відому статтю Р. Барта «Задоволення від тексту». Говорячи про задоволення, яке реципієнт отримує від тексту, Р. Барт таким чином еротизує сам процес читання [2, с. 462–518]. Крім того, як відомо, Р. Барт виділяє два види тексту, натомість Моріс Запп у своїй доповіді пропонує два типи стриптизу як два варіанти підходу до аналізу тексту. Іншим варіантом еротизації тексту та своєрідним продовженням ідей деконструктивізму є доповідь героїні роману «Світ тісний», молодій дослідниці лицарських романів, Анжеліки Пабст. Доповідь Анжеліки виходить далеко за межі деконструктивістського методу, адже апелює ще й до постулатів фемінізму та фройдизму. Оскільки всі герої трилогії є представниками конкретної критичної школи, кожен із них відстоює відповідні методи інтерпретації. Так, літня фольклористка міс Мейден виявляється прихильницею фройдистського методу. Саме з цієї позиції вона аналізує функціонування міфу про Святий Грааль у «Безплідній землі» Т. С. Еліота: «В кінцевому результаті все зводиться до сексу... Життєвої сили безперервного відновлення... Чаша Граалю, наприклад, є жіночим символом старовинного походження та універсального вжитку. Очевидно, що

спис, буцімто той самий, яким Христа було поранено в бік, є фалічним. Вся «Безплідна земля» дійсно про страхи Еліота перед імпотенцією та безпліддям» [6, с. 12]. Інтерпретація будь-якого тексту, здійснена міс Мейден та Анжелікою, так чи інакше зводиться до поверхневого потрактування сексуальних мотивів і зловживання ідеями фрейдизму. Таким чином децю вульгаризується сам процес еротизації тексту, що є черговим прикладом авторської іронії, спрямованої на надмірне захоплення вченими виключно однією методологією.

Окреме місце в трилогії посідає феміністичний дискурс, оскільки більшість жіночих персонажів у тій чи тій мірі пов'язані з цим рухом. Авторку масової літератури та колишню дружину Моріса Заппа Дезіре автор робить представницею «вульгарного фемінізму» [6, с. 158]. Ще однією феміністкою в романі «Світ тісний» виступає італійський професор культурології Фульвія Моргана, а у творі «Гарна робота» – Робін Пенроуз. Авторська іронія вкотре проявляється через дисонанс, який виникає між теоретичними перевагами та позапрофесійними пріоритетами героїнь. Фемінізм Фульвії проявляється насамперед у обстоюванні ідеї доцільності існування полігамної сім'ї та вільних стосунків між партнерами. Будучи заможною жінкою, вона не прагне до встановлення класової рівності в реальному житті. Проте, як представниця марксистської критики в літературознавстві та поціновувачка ідей Л. Альтюссера, мету літературної критики Фульвія вбачає в оголошенні війни самому поняттю «література», що є «знаряддям буржуазної гегемонії» [6, с. 204]. Під іншим кутом зору феміністичний дискурс розглядається в творі «Гарна робота». Якщо в двох перших романах трилогії йшлося здебільшого про американський та суто європейський фемінізм, що описується переважно як семіотичний підхід, який не виходить далеко за межі академічних досліджень художньої літератури, то в романі «Гарна робота» увага зосереджується навколо британського варіанту фемінізму, що має децю політизований характер. У романі гендер набуває особливого значення в контексті класового розподілу суспільства та намагань змінити соціальний статус жінки. Феміністичні концепції Робін Пенроуз намагається втілити в особистому житті, виступаючи за вільні стосунки поза інститутом сім'ї. Кохання героїні розглядає як вигадку буржуазії, основу на фізіології та мові. Робін усіляко прагне змінити загальний статус жінки в тогочасному суспільстві, вимагаючи, щоб до неї ставилися насамперед як до особистості, в усьому рівної чоловікові. Помітивши, що на заводі Віка Уїллокса жінки працюють так само важко, як і чоловіки, героїня не сприймає цей факт як прояв рівноправності між статями, натомість обурюється таким станом речей.

На прикладі роману «Світ тісний» бачимо, що навіть імена та долі його персонажів мають певний стосунок до сучасних авторів літературних та лінгвістичних теорій. Зміну теоретичних уподобань Моріса Заппа можна умовно порівняти з переходом Р. Барта від структуралізму до постструктуралізму. Ім'я Пірса МакГарігла наводить на думку про американського основоположника семіотики Чарльза Пірса, про якого також згадується в романі. Місс Мейден позиціонує себе як учениця відомої британської фольклористки Дж. Уестон. Опис зовнішності та окремі події з життя професора теорії літератури Артура Кінгфішера деякою мірою нагадують зовнішність та певні моменти з біографії Р. Якобсона, учнем якого проголошує себе герой.

Одним із найбільш полемічних питань, на думку британського письменника, є визначення функції критики та співвідношення літературно-критичних методів. Особливе місце у наукових дебатах про роль літературної критики в романі «Світ тісний» відводиться персонажеві Пірсу МакГаріглу. На початку роману образ МакГарігла – це образ молодого ірландця, недосвідченого як в інтелектуальному, так і в сексуальному сенсі. Завдяки своїй недосвідченості герой відіграє роль лакмусового папірця, за допомогою якого читач знайомиться з перевагами та недоли-

ками того чи іншого методу дослідження. Особливої ваги у контексті майбутнього літературної критики набуває питання, поставлене Пірсом на конференції, де мали обрати завідуючого кафедрою літератури ЮНЕСКО. Зміст запитання полягає в тому, що кожний із претендентів на цю посаду має пояснити, що відбудеться у разі, якщо конкуренти погодяться з запропонованою ним точкою зору. Іншими словами, що станеться, якщо в літературознавстві пануватиме науковий конформізм. Це питання виявляється певною мірою риторичним, адже в теоретичних працях Лодж неодноразово зауважує, що критичні методи можуть лише доповнювати один одного, а не конкурувати між собою, оскільки жоден із них не здатен запропонувати вичерпний аналіз художнього твору [8, с. 63]. Незважаючи на те, що формально Пірс МакГарігл не є прихильником жодної з теоретичних ідей, згаданих у тексті роману, автор включає деякі з них у поведінкову схему персонажа.

У романах, що входять до складу університетської трилогії, Д. Лодж певною мірою абсолютизує популярні літературознавчі теорії, тим самим демонструючи їх обмеженість, а інколи навіть абсурдність. Представник окремої літературно-критичної школи не здатен зробити цілісний аналіз художнього твору, оскільки його точка зору завжди буде обмеженою, а критика – частковою та вибірковою. У цьому контексті метафору «Круглого Столу» можна розглядати як інтелектуальну і методологічну обмеженість описаного у романі академічного середовища, з одного боку, та як необхідність уникнення гострих кутів у будь-якій сфері діяльності, з іншого.

Питання про значення літературної критики також розглядається в романі «Думає» та монографії «Свідомість і роман». У теоретичній праці Д. Лодж наводить чотири інваріанти функціонування літературної критики: літературна критика комплементарна до художньої літератури; критика протиставляється письменству; критика є різновидом красного письма та критика як невід'ємна частина письменницької діяльності. Якщо в праці «Свідомість і роман» Д. Лодж дає зрозуміти, що сьогодні професійна критика потрібна англійській літературі більше за нові художні твори, то герої роману «Думає» дотримуються протилежної думки. Коли до університету, що є основним топосом роману «Думає», приїздить героїня більш раннього тексту Д. Лоджа «Гарна робота», Робін Пенроуз, щоб презентувати доповідь під назвою «Ставлячи під сумнів предмет», її одразу сприймають як людину Теорії, що послуговується важко доступним для розуміння професійним жаргоном. Зрештою, письменниця Гелен Рід нарікає, що месидж прослуханої доповіді є сухим та беззмістовним. Як авторку популярних романів та викладача курсу художнього письма, Гелен не влаштовує той факт, що, на думку Робін Пенроуз, поняття самості не існує. «Особистість безупинно конструюється, деконструюється та реконструюється у потоці семіозису, до якого вона потрапляє, щойно опанувавши мову» [9, с. 225]. Ставлення Гелен Рід до доповіді запрошеного лектора суголосне з її сприйняттям методології Ральфа Месенджера та науки в цілому. Йдеться насамперед про засудження універсалізації дійсності шляхом ігнорування проявів індивідуальності. Знаковим виявляється той факт, що в романі «Думає» літературна критика не сприймається не лише представниками письменництва, а й вченими. Проблема протистояння гуманітарного та технічного типу мислення, що раніше розкривалася в контексті стосунків Гелен як автора художньої літератури та Ральфа як науковця, отримала дещо інші конотації. Почувши згадку про Робін Пенроуз, Ральф Месенджер відверто зізнається: «Я терпіти не можу таких людей, постмодерністи чи постструктуралісти, чи як би ще вони себе не називали» [9, с. 228]. Своє неприйняття прихильників постмодерністських тенденцій Ральф пояснює тим, що вони підхоплюють і доволіно використовують сучасні наукові ідеї, не до кінця розуміючи їхню сутність. Теоретиків на кшталт Робін Пенроуз когнітивіст виносить за межі офіційної науки, яка, на думку героя, ще з часів Просвітництва утвердилася в статусі єдиної справжньої форми знання. Ральф закидає постмодерністам децентрацію світу та сприйняття його в контексті

глобального плюралізму, де «наука є лише одним з-поміж можливих рівнозначних варіантів інтерпретації дійсності» [9, С. 228]. Доводячи псевдонаукову природу постструктуралізму, Ральф запитує Гелен: «Якщо б у тебе був рак, чи звернулася б ти до онколога-постмодерніста, який вважає, що рефлексологія та ароматерапія є рівноцінними щодо хірургії та хіміотерапії?» [9, С. 229].

Перетворення теоретичного дискурсу на одну з найрепрезентативніших рис ідіостилію Д. Лоджа зумовлене як фаховою академічною діяльністю автора, так і специфікою жанрової парадигми університетського роману, до якого належить кожний із досліджуваних у статті художніх творів письменника. Романістика Д. Лоджа розрахована одразу на дві категорії читачів: некомпетентного масового читача та носія наукової свідомості, здатного отримувати насолоду від зіставлення кількох контекстів, наявних у романах автора. Множинність способів інтегрування в художній текст літературно-теоретичної проблематики, а також той факт, що наукові позиції персонажів часто виявляються різновекторними, призводить до того, що кожний окремий дискурс включається в діалог інших дискурсів, що надає романам автора діалогічного або поліфонічного характеру. Такий підхід апелює до теорії діалогізму М. Бахтіна, до якої Д. Лодж неодноразово звертається у своїх наукових працях. Презентація в тексті кількох і більше дискурсів та точок зору автоматично виключає можливість надання переваги лише одному з них.

Бібліографічні посилання

1. *Bart P.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
2. *Lodge D.* After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism / D. Lodge. – London & New York: Routledge, 1990. – 208 p.
3. *Lodge D.* Changing Places. A Tale of Two Campuses / D. Lodge. – London: Secker & Warburg, 1975. – 256 p.
4. *Lodge D.* Consciousness and the Novel: Connected Essays / D. Lodge. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002. – 320 p.
5. *Lodge D.* Nice Work / D. Lodge. – London: Secker & Warburg, 1988. – 384 p.
6. *Lodge D.* Small World. An Academic Romance / D. Lodge. – London: Secker & Warburg, 1984. – 339 p.
7. *Lodge D.* The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature / D. Lodge. – London: Edward Arnold (Publishers), 1977. – 296 p.
8. *Lodge D.* The Novelist at Crossroad and Other Essays on Fiction and Criticism / D. Lodge. – London: Routledge & Kegan Paul, 1971. – 292 p.
9. *Lodge D.* Thinks / D. Lodge. – NY: Penguin, 2002. – 342 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 82.091

Г. В. Липин

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ВОСТОЧНОСТЬ VS. ОРИЕНТАЛИЗМ: У ИСТОКОВ ОСВОЕНИЯ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЛИТЕРАТУРЕ США

Досліджується проблема впливу культури Сходу на американську літературу кінця XIX ст. на ранньому етапі освоєння японської поезії та драми Но в контексті дискусій про Орієнталізм.

Ключові слова: орієнталізм, японськість, жанр хайку, драма Но, освоєння, імажизм, модернізм.

Исследуется малоизученная проблема влияния культуры Востока на американскую литературу конца XIX в. на самом раннем этапе освоения японской поэзии и драмы Но в контексте дискуссий об Ориентализме.

Ключевые слова: ориентализм, японскость, жанр хайку, драма Но, освоение, имажизм, модернизм.

The article focuses on the problem of East Asian cultural influences on literature of American modernism at the earliest stage of mastering Japanese poetry and drama Noh in the context of Orientalist discourse.

Key words: orientalism, japonism, haiku, drama Noh, mastering, imagism, modernism.

В статье изучается освоение культуры Востока, и прежде всего японской классики, в американской литературе конца XIX в., которое во многом определило, по мнению ученых, природу «эстетической революции» модернизма [5, p. 114–129].

Р. Минер одним из первых пытался понять эпистемологическую природу литературного «японизма» в англоязычной литературе и пришел к выводу, что это феномен «seems to defy explanation» [8, p. 18]. Отсутствие концептуального аппарата для понимания эпистемологии всплеска востокоцентричных процессов в культуре Запада, начиная с конца XIX в., расплывчатая оценочность определений *exotikos*, экзотизм, ориентальность, *Japonaiserie*, японизм, *Japan=esque*, *Chinoiserie* осложняют изучение этого явления. Для адекватного анализа необходима разработка новых теорий и новое терминологическое наполнение.

Представляется необходимым различать восточность и Ориентализм, а также японскость и японизм. Первое относится к процессам духовно-эстетического постижения культуры Востока через непосредственное изучение и вживание в чужую культуру, второе – соотносится с саидовским пониманием ориентализации Востока Западом во многих случаях происходящей *a priori*. В статье намечен новый подход, ведущий к смене парадигмы в изучении взаимоотношений Востока и Запада, к смещению фокуса исследований к духовно-эстетическому центру.

Введенная нами дистинкция «восточность» / «ориентализм» выделяет отличное от саидовской концепции отношение Запада к Востоку. И отличие это не столько в географической отдаленности японского востока по отношению к арабскому, сколько в акценте на художественно-эстетическом, а не на идеологическом подходе к изучению явления. Востокоцентричность американской литературы в конце XIX в. рассматривается в статье не как идеологический конструкт дискурсивных практик «господства над Востоком», а именно так оценивает Э. Саид и деятельность американских трансценденталистов, которые, в свете его теории, стремились к интеллектуальной колонизации Востока, адаптируя восточную тематику для своих целей. При таком подходе Япония становится не географическим фактом, а всего лишь «западным текстом». Саида интересует не художественно-эстетический срез явления, а его идеологическая наполненность. Сущность Ориентализма ученый видит в «ineradicable distinction between Western superiority and Oriental inferiority» [12, p. 42]. Незамеченным остается главное: ученые, философы, переводчики (Томас Халм, Эрнест Фенелоза, Бейзил Чемберлен, Герберт Гайлз, Лафкадио Хирн) и многие поэты, среди них Паунд, Эми Лоуэлл, Джон Флетчер, Йейтс, Уильям Карлос Уильямс, видели в классической культуре Японии и Китая этическую и эстетическую высоту, основу для обновления не только своего поэтического языка, но и всей западной культуры. В японской культуре американские писатели открывали близкое и созвучное их поискам новых горизонтов в искусстве, причем не заимствуя, не мимикрируя «под японскость», а всесторонне постигая ее и лингвистически и теоретически. Поэтому сводить поглощенность американских писателей японской поэзией танка и хайку, драмой Но к концепции «культурной колонизации» пред-

ставляється тенденційним. Такий підхід деяких дослідників, склавшись під певним ідеологічним тиском теорій «святих трійць» постколоніальної теорії [16], повинен поступити місце об'єктивному вивченню нової проблематики і поетики, радикальних і перспективних рис художественного освоєння-вчувствования американських письменників в східну культуру, першим вибухом інтересу до такого зовсім Іншого і одночасно так созвучного зріваю всередині американської культури новим орієнтирам художественності. Тоді краще стають і процеси формування «планетарного свідомості» письменників, про які пишуть сучасні вчені [11, с. 15]. Уитменівське знамените «Привітання всьому світу!» – «SALUT AU MONDE!» («I have looked for brothers, sisters, lovers and found them ready for me in all lands» [14, с. 168–178]) яскраве підтвердження цьому. Поет, стояв у істочках американського модернізму, називає Азії – «Originatress... The nest of language, the bequeather of poems, the race, the eld» [14, с. 272]. Для нього Схід – зовсім не те, що вважає Е. Саїд («Orient was almost a European invention» [12, с. 1]).

В контексті сучасного метадискурсу про орієнталізм близька думка може бути сьогодні узнана і в відомій похвалі Паунда Еліотом («the inventor of Chinese poetry for our time» [4, с. xvi]). Однак важливо підкреслити, що ні Паунд, ні Уільям Карлос Уільямс не були апологетами переваги західної культури, їм рушало зовсім інше почуття – відчуття спорідненості з східними поетами в уявленнях про нову мову мистецтва. Вони бачили не чужість Другого, а себе в Другому. Це «друге» вписувалося в їх уявлення про нову мистецтво і визначало пошуки свого в іншому. Паунд, розробляючи свою ідеографічну поетику, бачив в ієрогліфі форму іншого типу мислення: «The ideograph is a door into a different modality of thought» [10, с. 88]. Саме тому важко погодитися з думкою дослідників, які вважають, що «American poets translating Japanese poetry during the 20th century were ultimately less interested in Japanese poetry and language *per se* as they were in the creation of a new American poetics and new possibilities for the poetic imagination» [13]. При такому звуженому підході концепція освоєння чужої культури як естетичної колонізації може виглядати не менш ідеологізованою, ніж саїдовський тезис про «орієнталізації» Сходу Заходом.

Катализаторами процесу, який породив «вихор» вортицизму, змінивши імаїзм, в освоєнні східної класики (китайської і японської) в прото-паундовську епоху, були незаслужено забыті письменники, поети, перекладачі, вчені: Ернест Фенеллоза [1], Лафкадіо Хірен, Т. Халм, Б. Чемберлен – перекладач одного з перших збірок японської поезії (*The Classical Poetry of the Japanese*, 1880 [3]), Садачі Хартман – перекладач японської поезії, синолози Герберт і Ліонел Гейлз, які своїм дослідницьким трудом, напруженими творчими пошуками, вивченням мови і життям в віддаленій країні досягли духовної сутності культури. На цьому фоні малоубедливо звучить з легкістю брошене в 1886 г. О. Уайльдом спостереження: «the whole of Japan ... a pure invention ... simply a mode of style» ... «exquisite fancy of art» [15, с. 235], сліди якого в постмодерністському виконанні помітні в «Імперії знаків» Р. Барта, теж назвавши Японію «фантазією», хоча і по іншому приводу [2, с. 69–84].

Це скоріше стосується до літературного «японізму» – *japonaiserie*, – для якого екзотичний антураж був замістителем японськості, як, наприклад, в ранньому зразку – «Балладі, навеяній малюнком Тойокуні» («Ballade of a Toyokuni Colour Print», 1888) В. Хенлі (W. E. Henley).

В зарубіжному літературознавстві східнознавчий аспект дослідження істочків модернізму в американській літературі зазвичай зводиться до констатації і перерахування фактів зростаючого інтересу до китайської і японської класики

ческой поэзии, формам ее переводческого постижения, чаще всего связанного с «magnificent misreading» [7, p. 206]. Восток в концепции Ж. Парк трактуется всего лишь как форма эстетического утешения [9, p. 3].

В ставшем классическим труде видного ученого знатока литературы американского модернизма Хью Кеннера «The Pound Era» (1971), описавшем, как провозглашают некоторые критики, процессы «the invention of modernism», заявлен иной взгляд на эту проблему. В предисловии к своей книге Кеннер отмечает, что его цель «to X-ray moving picture of how our epoch was extricated from *fin de siècle*» [6, p. xi]. Влияние Востока на американскую модернистскую поэзию рассматривается им в двух аспектах: в культурологическом срезе ориентального и западного мироощущения и в особенностях индоевропейской лингвистической теории (Ясперсен, Гумбольдт), соотнесенной с принципами восточной письменности. Изучение истоков американской модернистской поэзии, осознанного новаторства, не сводимого к формуле «ориентализация модернизма» и «модернизация ориентализма», остаются в работе Х. Кеннера не проясненными.

Культурологическое и научное изучение литературы и искусства Японии на Западе начинается с момента Реставрации Мейдзи (1868), отказом страны от политики изоляционизма, «открытием» Японии для остального мира. До этого периода знания о Японии, как доказывают ученые, были весьма скудными. Замечательно, что первая монография о японском языке была подготовлена не японологом, а синологом (W. H. Medhurst, 1958).

В 1872 г. французский критик Phillipe Burty для обозначения новой области в изучении истории, этнографии, искусства вводит термин «японизм». В Америке популяризацией японского искусства занималась Берта Лам, обучавшаяся долгое время у японских мастеров (Bonkotsu Igami, (1875–1933) и у американских учителей (Arthur Wesley Dow), во многом обязанных работам япониста Эрнеста Феноллозы (Fenollosa, Ernest. Works 1896–1911).

К концу XIX в. японизм на Западе заявляет о себе как значительное направление в культуре. Эдмон де Гонкур издает две книги о японских художниках, японское изобразительное искусство вдохновляет французских импрессионистов Мане, Моне, Дега, Писсарро. В истории американской живописи особое место занимает творчество Уистлера, художника, который объяснял Японию и эстетику «японскости» Западу. В литературе японская тематика просматривается и в поэме Лонгфелло «Керамос» (1878). Киплинг создает «Буду в Камакура» (1892), Джон Лютер Лонг «Мадам Баттерфляй» (1898), а легенда Японии, импрессарио японской и китайской культуры Эрнест Феноллоза пишет свою известную поэму «East and West» (1893). За исключением работ Феноллозы все перечисленные произведения попадают под предложенную Р. Минером характеристику «chronological exoticism» [8].

Художники и поэты ищут в японской культуре источник творческого вдохновения. В стихах Э. Дикинсон (1830–1886) можно увидеть отсвет восточной поэтики и эстетики, хотя японская поэзия еще не была переведена на европейские языки. Основой знакомства с восточной философией, возможно, были книги так любимого ею Эмерсона, его эссе, в которых исследователи находят прямую связь с философией дзен буддизма [17, p. 113–130]. Поэтесса дает на это основание. Так, в стихотворении #813 она создает образ «Oriental circuit», а в стихотворении #318 исследователи отмечают удивительную близость с восточным мироощущением.

Поиски нового поэтического языка шло не по линии «присвоения», а по пути лингвистического, философского осмысления с-родства японской поэтикой. Устремленность американских поэтов, писателей, ученых, переводчиков на художественно-эстетическое постижение японской классики – жанра хайку, танка, пьес Но – многое определила в становлении новых форм в американской

литературе начала XX в. Их целью было не «при-своение» чужого, а глубокое духовно-практическое о-своение многовекторного чужого опыта, начиная от природы иероглифического языка, религиозно-философской мысли до поэтики и эстетики хайку, танка, драмы Но.

Ученые-филологи востоковеды Феноллоза, Чемберлен, Г. Гайлз, А. Уэллей были первосоздателями этих восточных инъекций от дряхления англоязычной поэзии, открыв защитную прививку в жанре японского хокку и драме Но. Протопаундовский этап освоения восточной культуры насквозь пропитан научными поисками и эстетическим переживанием многоаспектно постигаемой восточности.

Важную роль, к сожалению, до сих пор почти нецененную, в привитии вкуса и понимания японской поэзии сыграл японский поэт и критик Йоне Ногучи (1875–1947). Его встреча с Йейтсом в 1903 г., и позднее с Э. Паундом в 1911 г., его книги «The Spirit of Japanese Poetry» (1915), «Japanese Hokkus» (1920), помимо влияния других литературных факторов, во многом изменили взгляды Паунда, Йейтса, Элиота на поэзию. И хотя Р. Минер в своей насыщенной историко-литературным материалом и фактами обстоятельной монографии считает, что этот источник влияния был сомнительным, иронично замечая, что представление Ногучи о «духе хайку» было отличным от того, что вкладывали в этот жанр три поколения японских поэтов, тем не менее, именно Ногучи, судя по историко-литературным материалам, был одним из поэтов и критиков – немногочисленных носителей японского языка и культуры, который все-таки знал побольше о предмете своего изучения, чем французские символисты, работавшие с оригиналами, зачастую из третьих рук, и на влияние которых безоговорочно ссылается Минер [8, p. 186].

Новый этап освоения японской культуры в начале XX в. будет связан с учеником по Востоку и интеллектуальным наследником незаслуженно забытого Эрнеста Феноллозы Эзрой Пундом. Вместе с Йейтсом, Олдингтоном, Уильямсом они создадут новые модели освоения японской классической поэзии и драмы Но, открывая новые художественные горизонты, выступая не имитаторами экзотизма, а хранителями культуры Востока на Западе. «Эра Эзры Паунда» – вершина в освоении восточной культуры в литературе США – эпоха не только радикальной новизны художественных текстов, но и теоретических открытий.

Библиографические ссылки

1. Липин Г. В. У истоков трансквиализационной компаративистской поэтики: «Китайский иероглиф как средство поэзии» Эрнеста Феноллозы / Г. В. Липин // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2012. – Серія «Філологічні науки». – С. 201–207.
2. Barthes Roland. Empire of Signs / Roland Barthes // Trans. by Richard Howard. – NY: Hill and d Wang, 1983. – P. 69–84.
3. Chamberlaine Basil Hall. Japanese Poetry / Basil Hall Chamberlaine. – L.: John Murray, 1910. – 260 p.
4. Eliot T. S. Introduction // Pound Ezra. Selected Poems / Ezra Pound. – London: Faver abd Gwyer, 1928. – 184 p.
5. Flanagan Kathleen. Orient as Pretext for Aesthetic and Cultural Revolution in Modern American Poetry / Kathleen Flanagan // Cohesion and Dissent in America / Ed. by Carol Colatrella, Joseph Alkana. – Albany: State University of New York Press, 1994. – P. 114–129.
6. Kenner Hugh. The Pound Era / Hugh Kenner. – Berkeley: University of California Press, 1971. – 568 p.
7. Kern Robert. Orientalism, Modernism, and the American Poem / Robert Kern. – NY: Cambridge University Press, 1996. – 336 p.
8. Miner Roy. The Japanese Tradition in British and American Literature / Roy Miner. – Princeton: Princeton University Press, 1958. – 312 p.
9. Park Josephine. Apparitions of Asia : Modernist Form and Asian American Poetics / osephine Park. – NY: Oxford University Press, 2008. – 188 p.

10. *Pound Ezra*. Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of Italian Years / Ezra Pound. – Durham: Duke University Press, 1966. – 174 p.
11. *Pratt M.L.* Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturatuion / M. Pratt. – NY: Routledge, 2003. – 254 p.
12. *Said Edward*. Orientalism / Edward Said. – NY: Vintage, 1979. – 368 p.
13. *Tomoyoshi M.* American Poets and the Popular Perception of Japanese Poetry // M. Tomoyoshi. [Електронний ресурс]– Режим доступа: <http://ericsselland.wordpress.com/2010/01/10/6/>.
14. *Whitman Walt*. The Complete Poems / Walt Whitman / Ed. by Francis Murphy. – NY: Penguin Classics, 2005. – 912 p.
15. *Wilde Oscar*. The Decay of Lying / Oscar Wilde // The Major Works. – Oxford: Oxford University Press, 1989. – P. 215–241.
16. *Young Robert*. Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race / Robert Young. – London and NY: Routledge, 1995. – 230 p.
17. *Yoshio Takanashi*. Emerson and Zhu Xi: The Role of the «Scholar» in Pursuing «Peace» / Takanashi Yoshio // The Japanese Journal of American Studies. – 2009. – No. 20. – P. 113–130.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111 – 31 «20»

Н. Г. Велигина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

РОМАН «АНГЛИЯ, АНГЛИЯ» ДЖ. БАРНСА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Досліджується втілення англійськості у романі Дж. Барнса «Англія, Англія».

Ключові слова: Дж. Барнс, англійськість, постмодернізм, сучасний роман.

Исследуется воплощение англійськості в романе Дж. Барнса «Англія, Англія».

Ключевые слова: Дж. Барнс, англійськість, постмодернізм, сучасний роман.

The embodiment of Englishness is explored in J. Barnes' «England, England».

Key words: J. Barnes, Englishness, postmodernism, contemporary novel.

Тема художественного воплощения сугубо национальных черт, конечно, не нова в английской литературе – «литературе англійськості» [17, с. vii]. Однако настойчивое выделение примет национального канона в особую категорию, акцентирование ее дискуссионности, смысловое наполнение противопоставления англійськості и британськості – все это относительно новые явления. Анализ библиографии по данному вопросу позволяет сделать следующий вывод: всего несколько работ конца 20-х – начала 30-х гг., книга Н. Певзнера «The Englishness of English Art», ставшая сенсацией в 50-х – и огромное число исследований, начиная с конца 90-х. Н. Певзнер осторожно обрисовывает отсутствие в современном ему искусствоведении направления, акцентирующего национальное, настаивает на важности выделения общенациональных черт, вводит понятие «география искусства», постоянно подчеркивая свою дистанцированность от национализма как такового: «Предмет географии искусства – национальный характер и то, как он проявляется в искусстве» [16, с. 11]. Четыре десятилетия спустя А. Истхоп уже подробно исследует и проблему национализма, и сложности, связанные с изучением национального, определяющиеся самим свойством «предмета»: «нация – это и форма идеологии, и нечто внутреннее, субъективное и неподходящее для серье-

ного обговорення» [12, с. 11]. В. Ньюнинг в свою чергу розглядає «почти навязчивую заинтересованность идеей английскости» именно как «примечательную тенденцию» современной британской прозы в связи с романами Дж. Фаулза, А. Синклера, А. Торпа, П. Акройда, «сфокусированными на литературном изучении прошлого Англии, ее культурной памяти, национальной идентичности» [15, с. 59].

Каждое произведение Джулиана Барнса в той или иной степени отражает эту заинтересованность. В дебютном романе «Метроленд» (1980) читатель знакомится со спецификой лондонского предместья, понимает, что Метроленд – не столько топоним, сколько особый, глубинный менталитет: попытки отрицания этого факта лишь подчеркивают принадлежность героя к определенному классу, к соответствующему жизненному укладу. Недавний «Артур и Джордж» (2005) подхватывает неовикторианскую традицию и может быть назван вершиной воплощения английскости, одним из самых «английских» романов начала XXI в. Однако книга с названием, говорящим, казалось бы, само за себя, может быть упомянута в этом ряду с некоторыми оговорками – речь идет о романе «Англия, Англия» (1998), который на первый взгляд обращен к воплощению идеи *утраты, профанации* национальной самобытности.

Отзывы рецензентов на книгу варьируются от громких похвал до явно негативных – «разочаровывающий и неожиданно нелепый» [9], «самый странный роман этого года» [14]; любопытно, что и общее читательское впечатление колеблется между недоумением по поводу откровенной вторичности ряда эпизодов и деталей и подозрением, что все это – часть авторского намерения. Ученые единодушны в своей оценке оригинальности авторского замысла. Так, Т. Михед полагает, что основная проблема «отчетливо-постмодернистского и многоаспектного по своей природе» [4, с. 15] романа «касается концепта национальной истории как одного из маркеров идентичности» [4, с. 16]; В. Ньюнинг «замечательным достижением» «Англии, Англии» считает «эффектные размышления как об изобретении культурной традиции, так и о спорном характере исторической аутентичности» [15, с. 62]; В. Гиньери называет произведение «в высшей степени оригинальным, остроумным и амбициозным» [13, с. 2], а К. Берберич – «веселой, можно даже сказать, неуважительной деконструкцией предвзятых и устоявшихся мнений по поводу национальной идентичности» [10, с. 76]. Однако возникает вопрос: *почему* истинный англичанин и патриот Барнс занят «неуважительной деконструкцией» английских национальных мифологем в рамках настолько причудливо задуманного произведения?

В центральной части романа описано грандиозное коммерческое предприятие, детище одного из главных героев, медиамагната Джека Питмена, нашедшего способ в буквальном смысле «продать» Англию – ее прошлое и настоящее, историю и мифы, героину и культуру. Изложены этапы разработки и устройства на острове Уайт уникального развлекательного парка, где не просто собраны воедино составляющие английского национального канона (достопримечательности, национальные герои в исполнении актеров, кухня, ландшафт, погода и т. д.), но куда «перенесено» из «старой Англии» лишь то, на чем можно заработать, вплоть до переселения королевской семьи для показа иностранным туристам. Название этого объемного раздела – «Англия, Англия» – повторяет заглавие всего романа, что вроде бы указывает на его приоритетное значение в рамках книги. И нередко критики совмещают, а то и невольно сводят оригинальность замысла романа к оригинальности Острова-аттракциона [1; 2]. Однако, будь это так, роман Барнса представлял бы собой не более чем остроумную эрудитскую художественную иллюстрацию кошмарных сторон постмодернистской ситуации, философско-культурологическому описанию которых посвящены работы многих исследователей постмодерна. Между тем, многое говорит о том,

что описание безумного острова на протяжении практически всего романа – очередной трюк, типично-постмодернистский и вполне в духе Барнса. Поэтому и эффект названия – сходный, двойной: речь идет не о вынесении названия самой объемной главы в заглавие романа (ведь заглавие интригует и наводит читателя на размышления еще до знакомства с текстом, и Барнс, конечно, учитывает и обыгрывает этот факт), а о многоуровневом диалогическом созвучии словосочетания «Англия, Англия» и с простым стилистическим повторением – средством выражения некой эмоции, от любования до укора или сожаления, и с названиями известных текстов английской литературы – рассказа Д. Г. Лоренса «Англия, моя Англия» (1915) и эссе Дж. Оруэлла «Англия, Ваша Англия» (1941). «Англия, Англия» – похоже на патетический вздох и перекликается в этом с некоторыми из названий-предшественников; в то же время иронически «снимает» пафосность первого прочтения – ведь «England, England» оказывается не более чем адресом коммерчески просчитанного острова-аттракциона.

По выражению Р. Эдера, только строки коротких (немногим более двадцати страниц каждая) вводной и заключительной глав «освящены барнсианским светом» [11, с. 17]. Возвышенная лексика отражает суть неодинакового воздействия фрагментов романа на читателя: критик подчеркивает и особую роль коротких частей, и неприменимость подобной оценки к строкам «основной» второй части романа. Думается, приоритетное значение именно у первой части, «Англия»: она обладает и собственным шармом, и законченностью в рамках всего романа, а также заставляет пристальнее взглянуть на нее уже после прочтения книги. Чувство ностальгии, вызываемое этой главой, акцентируется именно за счет совмещения двух планов – прошлое страны, ее история заключены в прошлом героини Марты Кокрейн, в ее воспоминаниях об ушедшем детстве. Барнс подчеркивает, что магическое превращение и приукрашивание событий – это естественная работа памяти, чье воздействие проявляется как на личностном, так и на историческом уровне. События частной жизни Марты, среди которых не одни только приятные, воспринимаются, тем не менее, как идеалистический и одновременно подлинный портрет страны – портрет, *в котором ровно столько правды, сколько и должно быть*. Барнсу удалось воплотить в первой части романа сам сплав личного и общенационального в пределах конкретного человеческого восприятия, их неразделимость – благодаря этому приему тоска о счастливом прошлом не только семьи, но и страны приобретает объемность, а за детским истолкованием ясно просматривается общественно-исторический срез того или иного события. Именно эти качества текста подводят к очевидным параллелям с классическими произведениями английской литературы. Вспоминаются и первые страницы романа «Дэниэл Мартин» Дж. Фаулза, и строки рассказа «Англия, моя Англия» Д. Г. Лоренса. В. Гиньери, говоря о связи романа «Англия, Англия» с рассказом Лоренса, описывает последний как «воплощение противопоставления патриотизма и выносливости Маршалов, представляющих «старую Англию деревень и йоменов» и моральной слабости, политической индифферентности их зятя» [13, с. 107]. Однако суть рассказа совсем не в противопоставлении как таковом, не говоря уже о том, что это противопоставление никак не объясняет диалога между текстами Лоренса и Барнса. Для Лоренса, одинаково внимательно вглядывающегося и в Эгберта, свободного художника с небольшим доходом, означавшим, «что голодать ему не придется», и в его тестя, считающего заботу о семье не просто своей обязанностью, но и благом, важно не то, что разъединяет героев, а именно то неуловимое, что их связывает, – принадлежность к определенной нации: «И потому, когда грянула война, все существо его безотчетно восстало против нее – восстало против побоища. Он не испытывал ни малейшего желания идти побеждать каких-то иноземцев, нести им смерть. <...> Он был чистокровный англичанин, совершенный представитель своей нации, и не мог, оставаясь верным себе, исполниться воинственнос-

ти на том лишь основании, что он – англичанин, как не может исполниться воинственности роза на том лишь основании, что она – роза. То же самое, что тонко и безоговорочно понимал Эгберт, понимал и его тесть, на свой грубоватый, строптивый лад. При всем несходстве, эти двое были истые англичане, и побуждения у них почти совпадали» [3]. Как неслучайно Лоренс называет рассказ, в котором прописан тонкий психологический портрет молодой семьи (и эротический опыт, и ее взаимоотношения со старшим поколением), рассказана сугубо частная история, в которую лишь к концу повествования врывается «большая история» – война, «Англия, моя Англия», так неслучайно и Барнс дает заголовок «Англия» главе, описывающей сугубо частную жизнь.

Идея противоречивости, заложенная в самой сути англичан, мастерски описанная Лоренсом, а также являющаяся одним из главных мотивов эссе Оруэлла «Англия, Ваша Англия», не только не разрушающая понятие «английскости», но именно его подчеркивающая, похоже, становится для Барнса отправной точкой в реализации его замысла. И в таком ракурсе созвучие текстов позволяет считать *весь* роман «Англия, Англия» воплощением *всего* английского, и плохого, и хорошего, но именно национального. Корни всех зол – они тоже чисто-английские; это подчеркивает и Оруэлл: «Вместе с тем, Англия, как и остальной мир, меняется. И как все остальное, меняться может только в определенных направлениях, которые, до какой-то степени, можно предвидеть. Это не значит, что будущее предопределено, просто одни варианты возможны, а другие нет. Семя может прорасти или не прорасти, но из семени репы никогда не вырастет свекла» [5, с. 275].

Тем не менее, даже пародирование абсурдной современной ситуации никак не объясняет факта создания во второй части романа длинного ряда «копий английскости», в которых искаженность отражения не может претендовать ни на тонкий юмор, ни на оригинальность. Нет сомнения, что сверхизобретательный Барнс сумел бы создать коллаж из разнообразных «воплощений английского канона» более самобытный и даже более провокационный, чем тот, который мы знаем и который разочаровал многих критиков. На наш взгляд, это не авторская неудача; то, что роман парадоксальным образом воспринимается как памфлет с чертами созерцательного философствования, конечно, является продуманным ходом: процесс создания потенциально успешного коммерческого продукта приобретает удивительную наглядность. Согласно Хаксли, «шедевров в этом творчестве нет, ведь шедевры затрагивают ограниченное число людей, а задача коммерческого пропагандиста – захватить большинство» [7, с. 16]. **Возможно, Барнс сознательно имитирует и утрирует при создании образа Острова недостаток образованности современного потребителя услуг и его привычку мгновенно получать разнородную информацию с помощью современных медиа, предлагая ему именно ту «Англию, Англию», которую он охотнее купит; более того, автор не просто констатирует тревожные симптомы в современной английской действительности, но и указывает их источник. «Зло» – утрату идентичности – воплощает в романе Сэр Джек, «большой человек в самом полном смысле этого слова. <...> Предприниматель, новатор, генератор идей и покровитель искусств, вдохнувший новую жизнь в городские трущобы. Не капитан индустрии, а настоящий адмирал» [8, с. 29], однако его образ достаточно комичен и не лишен некоторого обаяния. Гораздо опаснее незаметный Джерри Бэтсон, «консультант избранных». Он дважды ненадолго появляется во второй части и, собственно, представлен как автор идеи Острова, идеи «продажи Англии», которую он и преподносит магнату, а Джек Питмен и его деньги лишь воплощают замысел пиарщика. Pitman – «человек из норы», из «щели, подпола» (pit), «безродный, сам себя сделавший»; Watson – «сын биты», «кляушки» (bat), аристократического воспитания, при котором культивировались игры с битами (гольф, крикет): подчеркнуты и эта рознь в про-**

исхождении, и то, что «бита» способна сокрушать (и в конце концов сокрушает героиню – именно Бэтсон «уничтожает» Марту как гендиректора проекта).

Возрождение патриархальной Англии, описанное в заключительной части, не менее утопично и комично, чем воплощение английскости на Острове. И все же тона здесь иные, ностальгические: это не случайно. Барнс не призывает «возвращаться к истокам» в прямом смысле (отсюда комическое начало: оркестр на возрожденном празднике Майской Королевы исполняет «народные мелодии» – «Край надежды и славы» и «Пенни Лейн» «Битлз»), но поэтичность строк, рассказывающих о том, что в страну «постепенно вернулись птицы и привычные времена года, разнообразие бабочек наконец оправдало толщину старинных справочников» [8, с. 256], **красноречиво говорит о выраженной в них авторской позиции.** Из двух путей реализации темы национального в романе, прямого обсуждения (разговоры героев о природе английскости и патриотизме) и художественного воплощения (тема вырастает из материала коротких глав), автор подчеркивает приоритет второго. Ведь выбранный наугад путеводитель по Англии, акцентирующий те же аспекты национальной самобытности, что и перечень ее примет в романе, содержит в результате больше информации и больше «правды», чем книга Барнса. Надежность личного, основанного именно на сомнительных воспоминаниях и усвоенных понятиях, осознания своей принадлежности к нации автор считает необходимым и неизбежным атрибутом бытия.

Можно ли в таком случае уверенно говорить о пародировании и деконструкции национальных мифов с целью обнажить «спорный характер исторической аутентичности»? В. Ньюнинг находит пародию на легенду о Робин Гуде в романе серьезной иллюстрацией того, как Барнс «деконструирует эту «квинтэссенцию английскости» и показывает, как даже популярный миф может содержать коннотации, которые, будучи специфически английскими, ведут к созданию не самого выгодного образа нации» [15, с. 12]. Действительно, инсценировке быта вольных стрелков отведена на Острове сэра Джека важная роль: опросы фокус-групп показывают высокий уровень популярности Робин Гуда не только среди англичан, но прежде всего, среди иностранцев – потенциальных клиентов развлекательного парка. В результате комичных в своей «псевдонаучности» дебатов рождается план воплощения легенды на Острове, изобилующий нелепыми, но отвечающими задачам проекта, деталями: отсутствие девы Мэриан ради «покоя» в актерской среде, соевый муляж быка на вертеле и т.д. «Весьма симптоматично для той мертвой хватки, в которой Британия зажала воображение англичан – пишет Дж. Фаулз в эссе «Быть англичанином, а не британцем» – что Робин Гуд сегодня сведен на уровень сюжета для комиксов <...> вместо того, чтобы стать первой вдохновляющей идеей для истинно английского гения» [6, с. 131]. Очевидно, что за время (почти сорок лет), отделяющее эссе Фаулза от барнсовского романа, приметы профанации культурных ценностей лишь усугубились, однако *показывает* Барнс не это. По Фаулзу, «эта легенда – единственная национальная легенда, которую знали каждый англичанин и каждая англичанка, начиная по меньшей мере с 1400 года. <...> Кем был Робин Гуд, что он действительно делал в густом и темном подлеске истории, не столь важно. Важно то, кем его сделала народная история. <...> Робингудизм по сути своей есть критическая оппозиция, не удовлетворяющаяся бездействием. <...> Сущность Гуда в том, что он бунтует, <...> он есть противодействие» [6, с. 131]. Таким образом, бунт барнсовских вольных стрелков, вышедших из-под контроля Острова (грабятских туристов, заживавших коллекционного овцебыка), является подтверждением жизнестойкости мифа, его глубинного воздействия. Суть авторского метода проявляется в том, что в результате деконструкции привычных мифологем значение и влияние последних парадоксальным образом подчеркивается и упрочняется. Рассматривая под разными углами проблему *кризиса идентичности*, превратного либо поверх-

ностного розуміння суті англійськості, автор змушує читача знову і знову задуматися про важливість збереження власного «я», невіддільного, по Барнсу, від усвідомлення себе частиною своєї країни. Таким чином проза, побудована на парадоксі, на переході через застиглу точку зору, найкращим чином підводить до поступового проникнення в суть суперечливої англійської національної самобитності.

Бібліографічні посилання

1. *Дробіт І. М.* Гіперреальність історії у романі Джуліана Барнса «Англія, Англія» / І. М. Дробіт // Від бароко до постмодернізму: [зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін.]. – Д.: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2007. – Вип. XI. – С. 185–189.
2. *Кабанова І. В.* Англійська література після 1945 р. / І. В. Кабанова // Зарубежна література ХХ в.: учеб. посібник для студ. высш. учеб. завед. / [В. М. Толмачев, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под. ред. В. М. Толмачева]. – М.: Академия, 2003. – С. 433–465.
3. *Лоуренс Д. Г.* Англія, моя Англія: [пер. з англ. Л. Ильинская] [Електронний ресурс] / Д. Г. Лоуренс. – Режим доступу: http://lib.ru/INPROZ/CHATER/r_england.txt
4. *Михед Т.* Наративи культурного простору: постмодерністський варіант реконструкції національної ідентичності в романі Джуліана Барнса «Англія, Англія» / Т. Михед // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. – Ніжин, 2011. – С. 15–19. – (Серія «Філологічні науки»).
5. *Оруэлл Дж.* Англія, Ваша Англія / Дж. Оруэлл // Иностранная литература. – 1992. – № 7. – С. 273–279.
6. *Фаулз Дж.* Быть англичанином, а не британцем / Джон Фаулз // Кротовые норы; [пер. с англ. И. Бессмертная, И. Тогоева] / Джон Фаулз. – М.: Махаон, 2002. – С. 125–139.
7. *Хаксли О.* Возвращение в дивный новый мир / Олдос Хаксли; [пер. с англ. Е. Сыромятникова, И. Головачёва]. – М.: Астрель, 2012. – 192 с.
8. *Barnes J.* England, England / Julian Barnes. – L.: Jonathan Cape, 1998. – 266 p.
9. *Battersby E.* England, their England [Електронний ресурс] / E. Battersby. – 1998. – 29. 08. Режим доступу: <http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/1998/0829/98082900221.html>
10. *Berberich Ch.* «A peculiarly English idiosyncrasy?»: Julian Barnes's use of lists in England, England / Berberich Ch. // American, British and Canadian Studies. – 2009. – № 13. – P. 75–87.
11. *Eder R.* Tomorrowland / Richard Eder; – The New York Times Book Review. – 1999. – № 104. – 09. 05. – P. 17.
12. *Easthope A.* Englishness and National Culture / A. Easthope. – L.: Routledge, 1998. – 243 p.
13. *Guingnery V.* The Fiction of Lulian Barnes / Vanessa Guingnery. – NY Palgrave Macmillan, 2006. – 168 p.
14. *Marr A.* Review / A. Marr // The Observer. – 1998. – 30. 08.
15. *Nüning V.* The Invention of cultural traditions: The construction and deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes England, England / Vera Nüning // Anglia. – 2001. – 119:1. – P. 58–76.
16. *Pevsner N.* The Englishness of English Art / N. Pevsner. – NY: Frederick A. Praeger, Inc., 1956.
17. *Reviron-Piegay F.* Introduction: The Dilemma of Englishness / F. Reviron-Piegay // Englishness Revisited: [ed. by F. Reviron-Piegay]. – Cambridge: Cambridge Schollars Publishing, 2009. – 405 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

Я. В. Ковальова*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***КНИЖКОВИЙ СВІТ ЯК МІКРОКОНТЕКСТ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ
ТРИЛОГІЇ Е. КАНЕТТІ**

Здійснюється багаторівневе осмислення парадигми «книга» в автобіографії сучасного австрійського письменника, що не вичерпується лише інтертекстуальним навантаженням, а має бути усвідомленою в широкому контексті авторської рецепції сучасної культурної ситуації.

Ключові слова: книга, процес читання, інтеріоризація, екзистенційні виміри читання, гносеологічна модель сприйняття того, що прочитано.

Осуществлена попытка многоуровневого осмысления парадигмы «книга» на страницах автобиографии современного австрийского писателя, что несводимо только к литературоведческой проблеме интертекстуальности, но которое должно быть соотнесено с широким контекстом авторской рецепции современной культурной ситуации.

Ключевые слова: книга, процесс чтения, экзистенциальные координаты чтения, гносеологическая модель восприятия прочитанного.

In the article is proved the integral process of thinking of the paradigm «book» in the autobiography written by a modern Austrian author that is not limited to the intersexuality, but that must coincide to the author's reception of the widest context of the modern cultural situation.

Key words: a book, reading, existential coordinates of reading, gnoseological model for the reception of what is being read.

Книга як художній мотив неодноразово отримувала художнє осмислення в сучасній літературі. Теми книги та процесу читання стають органічним складником історії духовного становлення автобіографічного героя в трилогії Е. Канетті «Врятований язык» (1977), «Смолоскип у вусі» (1980), «Гра очима» (1985).

Дане дослідження продовжує вивчення «книжкового мікроконтексту» канеттівської автобіографії, що було започатковано в працях зарубіжних учених – М. Болляхера [6], І. Боозе [7], Г. Гуту [11], які виявили цікаві паралелі, алюзії, сюжетні ходи твору. Так, М. Болляхер вважає назву «Врятований язык» очевидною алюзією на оповідання Кафки «Вирок» [6, с. 44]. Німецька дослідниця І. Боозе пропонує розглядати старозавітну історію про ходіння пророка Мойсея пустелею як архетип парадигматичної структури канеттівської автобіографії, що автор трансформував у «сказання, яке вчить не боятися страху невідомого, кидати виклик «смерті» [7, с. 155]. Символічне значення образу Робінзона як героя важливої для «я» книги, на думку германіста Г. Гуту, пов'язано з наміром «самостійно, розраховуючи тільки на свої сили, осмислювати складну, проблемну дійсність, перетворюючи хаос у розумний порядок» [11, с. 192]. Саме процес перехідності, впливовості, взаємсприйняття і взаємопроникнення різних реальних і літературних контекстів стає спеціальним предметом канеттівського інтертекстуального осмислення у зв'язку зі створенням власного тексту трилогії. Слід зазначити, що під пером видатного австрійського автора уявлення про книгу і процес читання набувають суттєвого узагальнення, значення їх більше і системніше, ніж просте читацьке захоплення, та не вичерпується тільки індивідуальним змістом, з однієї сторони, та інтертекстуальним навантаженням, з іншої.

Світ літератури у спогадах австрійського майстра художнього слова символізує «знання» у його вирішальних характеристиках – «широті», «повноті» та не-

вичерпності («Weite»). Згадані на сторінках твору книги (художні, мандрівничі, філософські, історичні) сприймаються героєм Канетті у винятковому багатстві їхніх жанрових форм (казки, романи, драми, вірші), образів (античні герої, шекспірівські, шиллерівські, образи сучасної оповідачу, зокрема надзвичайно шанованої ним австрійської літератури – Шніцлер, Верфель, Ведекінд), художніх поетик та манер (мораліте Ф. Геббеля [8, s. 285], романтика К. Ф. Майєра [8, s. 300]), мовленнєвої специфіки, зокрема діалектів («Чорний павук» І. Готтхельфа). З книжками в оповідача встановлюються відверті, майже інтимні відносини, що засвідчено в автокоментарях, наприклад, у рефлексії щодо творів Клейста: «Я довіряв кожній букві» [9, s. 13], або Гоголя, про якого сказано: «мій великий росіянин» [10, s. 204]. Розумінню висвітлюючого внутрішній світ героя образу книги сприяють розсіпані у тексті самотутні наскрізні, специфічно канеттівські порівняння, які через апелювання до фізичного світу візуалізують невидиму сферу почуттів: так, для матері книжки були «Fleisch von ihrem Fleisch» («тілом її тіла») [8, s. 77], книги уявляються герою «das Herz unseres Daseins» («серцем буття») [8, s. 173]. Для автобіографічного героя читання споріднюється не з поняттям заглиблення у себе, занурення в таємні пласти культури, і не тотожне актуалізації «забутого в культурі», а пов'язане з поняттями поширення і просвітлення, що унаочнюється за допомогою метафори: «Двері раптом відчиняються там, де ти цього взагалі не очікував, і ти опиняєшся у місцевості з власним світлом, де все носить нові імена і розширюється далі і далі, у нескінченність» [8, s. 236].

Улюблені книги впливають на формування особливого дитячого світосприйняття героя, який нібито балансує між світом реальним і уявним, книжковим. Сцена про народження історії з малюнків на шпалерах у дитячій кімнаті [8, s. 51], фокус бачення дійсних людей крізь призму ототожнення з літературними героями (мати – Коріолан, вітчим Веци – фігура Данте, однокласник – Річард III), – все це вказує на формування духовного комплексу, зміст якого живиться зразками величної художньої й естетичної думки людства. З приводу ідентифікації людиною свого досвіду як літературного канеттівський експеримент має паралель із зразком французької автобіографічної історії Ж. П. Сартра («Слова»), для героя якого «книжки (також) стали найбільшою цінністю, ...перетворилися на храм» [4, с. 300]. Але якщо сартрівський хлопчик відчуває безодню між реальністю і книжністю («...я побоювався... поринути в цей неправдоподібний світ і мандрувати ним в компанії Горація і Шатобріана без надії відшукати зворотній шлях на вулицю Ле Гофф» [4, с. 297]), то для оповідача Канетті, здається, книжковий світ інтеріоризований, тобто його субстанція природно проникає у дитячу свідомість, заволодіває нею і розчиняється у внутрішньому світі «я»: «...fast alles, woraus ich später bestand, in diesen Büchern enthalten war» («...майже все, з чого я пізніше склався, було в цих книжках») [8, s. 53].

Важливим уявляється значення книг безпосередньо у композиційному та архітектонічному розгортанні оповіді автобіографії. Події, пов'язані з книжковою реальністю, стають для героя, як справедливо відмічає В. Шмідт-Денглер, «центрами прийняття екзистенційно важливих рішень» [5, с. 9]. Логіка автогенезу структурує мемуарний організм, кожний том трилогії є історією завершення одного твору («Врятований язык» – юнацька драма «Юлій Брут», «Смолоскип в усі» – роман «Засліплення», «Гра очима» – підготовка матеріалу та визрівання концепцій соціофілософської праці «Маса і влада»). Книжно інструментовані стадії набуття особистісного та письменницького досвіду оповідачем, як правило, відбуваються через переживання «емоційного, душевного перелому» та пов'язуються кожного разу з початком нової книги, тобто мемуарист фіксує зустрічний рух: книга програмує життя і паралельно досвід життя виливається в книгу.

У дитячих спогадах Канетті книга набуває культового значення, а опанування знань – енциклопедичного масштабу: «Моїм бажанням було – про все дізна-

тися, все у себе ввібрати» [10, s. 108]. В автобіографії письменник, після створення роману «Засліплення», повертається до образу «просвітницького зорієнтування» читача, який мріє прочитати і засвоїти якщо не всі, то якомога більше книжок. Подібно до того, як у дитинстві герой роману «Засліплення» П. Кін у книгарні з захопленням «підраховував, скільки років тут можна було б читати, не виходячи з приміщення» [2, с. 32], так і Канетті-підліток у «гомінливій книгарні» зупиняє «свій погляд на книжках», які він мав намір прочитати, і у цю мить «майбутнє» уявлялося йому «складеним лише з книжок» [8, s. 194]. Дана індивідуальна міні-утопія приваблива лише на перший погляд, в подальшому письменник доводить її наївність і неспроможність перед тиском реального багатобарвного життя.

Дана сюжетна лінія привертає увагу сучасних учених. З одного боку, бібліотека, за словами вітчизняної германістки С. Маценки, символізує для письменника «тотальний порядок», виявляється «особливою моделлю» для «реконструювання цілісного світу з божевільного» [3, с. 54], що деякими гранями наближує її, як слушно вважає дослідниця, до унікального художнього світу аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса, викликає співставлення з його «Вавилонською бібліотекою», де панує бажаний порядок («все у Всесвіті могло бути результатом випадковості, тільки не Бібліотека» [1, с. 117]). Проте варто підкреслити також, що, рухаючись нібито паралельно до Борхеса та інших світових мислителів, які з ентузіазмом визнають світобудівний смисл бібліотеки, існуючої поряд з світобудовою універсуму, Канетті значно послаблює утопічний смисл знань заради них самих, попереджає про можливу відірваність абстрактного служіння книзі від живої, неперевершеної у своїй досконалій повноті та незмінно потребуючої персональної відповідальності реальності, висловлює пересторогу щодо «книжної людини». Ідея «підкорення власного життя літературному процесу» не виявляється в трилогії домінуючою. На зміну парадигмі «людини в книзі» приходять образ ерудованої людини-бібліотеки, яка вміщує, за словами канеттівського оповідача, книгу в собі, точніше, всі багатства книг, як це зображено в образі др. Зонне («він сам був бібліотекою, але її не мав» [9, s. 132]). «*Alter ego*» канеттівського героя зберігає свою суверенність завдяки послідовно набутим знанням, роль книги виявляється при цьому безперечною.

Бібліографічні посилання

1. *Борхес Х. Л.* Библиотека Вавилонская / Х. Л. Борхес // Алеф : Новеллы [пер. с исп.] – СПб. : Азбука, 2000. – С. 117–130.
2. *Канетті Е.* Засліплення : роман / Еліас Канетті; з нім. пер. О. Логвиненко; передм. Д. Затонського. – К. : Юніверс, 2003. – 512 с. – (Лауреати Нобелівської премії).
3. *Маценка С.* Трактатування проблеми «хаос/лад» у романі Еліаса Канетті «Засліплення» / С. Маценка // (Де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті : Студії австрійської літератури. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 51–64.
4. *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? Слова / Ж.-П. Сартр. – Минск : Попурри, 1999. – 448 с.
5. *Шмідт-Денглер В.* Канетті-читач / В. Шмідт-Денглер // (Де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті : студії австрійської літератури. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 9–19.
6. *Bollacher M.* «[...] das Weitertragen des Gelesenen» [Text] : Lesen und Schreiben in Canettis Autobiographie / M. Bollacher // Lektüre und Lebenswelt / Hg. von G. Neumann. – Freiburg : Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, 1996. – S. 33–49.
7. *Boose I.* Die Fremdheit des anderen. Canettis Poetik des Paradoxen: eine Form «Jüdischen Denkens» / I. Boose // Die Massen und die Geschichte. – Röhring : Universitätsverlag, 1998. – S. 141–156.
8. *Canetti E.* Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer Verlag, 2000. – 333 s.

9. Canetti E. Augenspiel : Lebensgeschichte 1931–1937 / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer Verlag, 2001. – 306 s.
10. Canetti E. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931 [Text] / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer Verlag, 2000. – 348 s.
11. Gutu G. Zu Aspekten der Autobiographie unter Berücksichtigung von Manes Sperbers und Elias Canettis Werk / G. Gutu // Die Massen und die Geschichte. – Röhrling : Universitätsverlag, 1998. – S. 181–200.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.161.2-31

О. Т. Маркова

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

ІСТОРІОСОФСЬКІ МОТИВИ В ПОЕМІ Ю. ГЕРАСИМЕНКА «ДОРОШІВ ЯР»

Досліджено мотивну структуру поеми Ю. Герасименка «Дорошів яр», зокрема проаналізовано історіософські аспекти відображення минулого та з'ясовано особливості часопростору твору.

Ключові слова: історіософія, мотив, часопростір, фольклор, ментальна специфіка.

Исследована мотивная структура поэмы Ю. Герасименко «Дорошев яр», в частности проанализированы историософские аспекты отражения прошлого и выяснены особенности хронотопа произведения.

Ключевые слова: историософия, мотив, хронотоп, фольклор, ментальная специфика.

The article explores the motive structure of Y. Herasymenko's poem «The Ravine of Dorosh», historiosophical aspects of displaying past are analyzed and also time and space peculiarities of the work are clarified as well.

Key words: historiosophy, motive, time space, folklore, mental specificity.

Зображення історіософських мотивів в українській літературі XX століття – проблема, що потребує детального дослідження, адже її аналіз дає змогу з'ясувати значення художньої літератури в осмисленні та інтерпретуванні історії державотворення України, національної культури та українського менталітету в період канонізації радянських міфологем, які певним чином позначилися на українській історіософській думці. Письменники цього періоду, як і філософи, прагнули дати відповідь на низку історіософських питань, пов'язаних з метою історичного процесу, із сенсом буття українського народу, зі шляхами подальшого розгортання національного Космо-Психо-Логосу (Г. Гачев). Вони намагалися осягнути природу, причини й наслідки тих суспільних і духовних катаклізмів, що випали на долю українства у XX столітті [12, с. 202].

Дослідженню феномену історіософії присвячені праці В. Артюх [1], К. Колесникова [9], В. Лоскутова й М. Семочкіної [10] та інших. Можемо зауважити, що в них аналізуються саме поняття «історіософії» [9; 10] та специфіка історіософських поглядів українських інтелектуалів кінця XIX – середини XX століття [1].

Проте студій, у яких би аналізувався історіософський первінь у художніх творах, маємо не так уже й багато. Серед них варто назвати кандидатську дисертацію Р. Мариняк «Історіософія поезії Ліни Костенко» [11], праці А. Астаф'єва «Розвиток художньої історіософії від Миколи Костомарова до Євгена Маланюка» [2], Л. Даниленко «Історіософські аспекти відображення козацтва в романі О. Ільчен-

ка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» [7], І. Руснак «До витоків художньої історіософії вісниківства» [12]. На нашу думку, у цих працях не вповні висвітлені питання, пов'язані з особливостями відтворення історіософії, котра впливала на провідні теми та сюжети, характеристику часопростору у художніх творах. Тому вважаємо за потрібне детальніше їх проаналізувати на прикладі поеми харківського поета та прозаїка Ю. Герасименка «Дорошів яр», у якій можемо простежити ті аспекти відтворення історіософії, що наразі лишаються малодослідженими. Отже, мета нашого дослідження полягає в аналізі історіософських мотивів у поемі «Дорошів яр».

Утім, перш ніж перейти до цього аналізу, варто визначити, який зміст ми вкладаємо в термін «історіософія», адже він стосується понять, які Мішель Фуко назвав колись «інтелектуальними об'єктами», які внаслідок їх довгого існування в історії кожна нова епоха наповнювала додатковими унікальними смислами [1, с. 12].

Вибудовуючи наше розуміння смислового наповнення поняття історіософії, найбільш прийнятним нам видається погляд на історіософію як на специфічну, оригінальну модель світогляду й унікальну духовну формацію, якій властива «логіка ірраціонального заглиблення в історичне буття людини» [10, с. 57]. Отже, це розуміння історичного процесу, що передбачає усвідомлення внутрішнього змісту історичних подій і фактів, витлумачення і пояснення своєрідності того чи іншого історичного світу саме як певної цілісності. Історіософія виключає будь-яке дослідження причинного зв'язку подій, орієнтоване на раціональне знання. На перший план виходить трагічність історичного розвитку, що «інтуїтивно переживається в досвіді філософії «спільної справи»» [10, с. 57], інтуїтивне та естетичне переживання долі народів. Тому історіософське розуміння виникає, коли мислителі звертаються до минулого в пошуках засад для побудови моделі майбутнього. Тоді інтерпретація історії подається з погляду мети й завдання, які ще доведеться здійснити в майбутньому. Так встановлюються мости між модусами часу [9, с. 584].

Таким чином, термін «історіософія» поєднує в собі три аспекти: по-перше, філософський у його відношенні до історії, по-друге, суто науковий – дослідження конкретного історичного процесу, історичних явищ і зв'язків; по-третє, аспект аксіологічний – погляд на історію з боку людських ціннісних уявлень про належне чи бажане, погляд з боку людських ідеалів [11, с. 20]. Саме таким підходом до визначення поняття історіософія ми й будемо керуватися при аналізі історіософських мотивів у поемі Юрія Герасименка «Дорошів яр».

Жанрові ознаки твору, його зв'язок із фольклором, система образів привертали увагу радянської літературної критики. Так, В. Боянович вважає поему «Дорошів яр» одним із найпомітніших творів «філософського, поліфонічного звучання. Це форма, яка органічно поєднує в собі жанрово-стильові прикмети й образи різної тональності – епіко-героїчного, фольклорного й сатирико-викривального звучання» [5, с. 3].

На думку К. Балабухи, в поемі простежується деідеалізація теми історичної пам'яті [3, с. 4]. На наш погляд, деідеалізацію К. Балабуха протиставляв псевдонародності соціального реалізму. Це підводить до висновку, що стилізоване під історичне минуле оспівування радянських міфологем було відсутнє в поемі Ю. Герасименка. Він зберіг вірність українській традиції народності. За висловленням І. Дзюби, «справжня народність приходить тоді, коли поет починає говорити голосом народу, твердим і солоним голосом; коли він висловлює його наболілу правду; а це можливе тоді, коли поет живе життям народу, його клопотами, тривогами й муками і коли він має велику силу й мужність бути репрезентантом народу перед своїм часом, а може й перед усіма часами» [8, с. 312]. Такими критеріями у своїй творчості намагався керуватися й Ю. Герасименко.

В основі поеми «Дорошів яр», що проростала окремими мотивами, образами в багатьох попередніх збірках письменника, – художньо інтерпретовані автором народні перекази про легендарного козака-повстанця Дороша, на честь якого, нібито, названо місцевість на Краснокутщині Харківської області (Дорошів яр). Саме через фольклорну основу твору Ю. Герасименко, незважаючи на вплив со-преалістичного канону, зміг правдиво проілюструвати у творі ментальну специфіку українського народу, зокрема й козацтва. В образі Дороша прочитується також алюзія на постать гетьмана Петра Дорошенка, який прагнув об'єднати українські землі в одну незалежну державу.

Варто наголосити на тому, що ми вбачаємо принципову різницю між історіософією і власне історичною темою в літературному творі. Адже про історіософські мотиви можемо говорити лише тоді, коли автор звертається до минулого заради досягнення майбутнього, апелює до ціннісних категорій людського буття. Тому в поемі «Дорошів яр» простежується саме історіософська концепція.

Окреслюючи літературний контекст, у якому створювалася поема «Дорошів яр» (твір було видано в 1968 році), слід зазначити, що в 60-х роках ХХ століття тенденція посилення життєвої достовірності та опори на реальну людську долю у зв'язку з конкретними життєвими обставинами поєднувалася з прагненням не лише зобразити історичну правду з художнім узагальненням, а й з пошуками наскрізного образу-символу. Одним із таких образів став образ народного месника, пророка. Його уособлюють Дорош із поеми «Дорошів яр» та Прометей із поеми «Прометееве віче» І. Муратова. Образи Прометея та Дороша втілюють у собі такі риси, як мужність, мудрість, здатність до самопожертви, нескореність, справедливість, гуманність, щирість почуттів, чесність, розум, гордість, волелюбність. Для авторів ці образи тотожні образу героя, який за будь-яких обставин буде думати спочатку про все людство, а вже потім про себе самого, який зможе повести за собою інших людей та вказати їм шлях здобуття загальнолюдської та особистісної свободи.

Історіософську концепцію, схожу на концепцію Ю. Герасименка, знаходимо також у поемі Б. Олійника «Доля». Спільні мотиви у творах, на нашу думку, простежуються через єдність у житті ліричних героїв історії та сучасності. Завдяки досягненню минулого, вони отримують здатність бачити глибинні процеси сучасності та будувати модель майбутнього.

Композиційну багатоплановість поеми «Дорошів яр» та особливості її часопростору зумовлює історіософська ідея поєднання в духовному бутті людства та кожної окремої людини минулого та теперішнього: герой-оповідач, що бореться з тяжкою хворобою, їде з міста до села, щоб набратися там цілющих природних сил. Гуляючи в яру, який «Дорошевим зветься», оскільки там «на пагорбі розлогому, під дубом / отамана поховано» [6, с. 14], ліричний герой переноситься в інший часопростір – добу козаччини, де і знайомиться з легендарним Дорошем, який гуртує довколо себе однодумців із різних історичних епох, що намагаються зберегти свою духовність, борючись проти людського пригноблення. Так, до його ватаги пристають запорожці, які «в цариці були «на гостинах», / Аж у Сибіру. Наїлися, нагостювались...» [6, с. 25] (алюзія на Катерину II, що зруйнувала Запорозьку Січ); «кріпак з Охтирки, дівчина із Криму / (В гарем до хана брали – утекла). / Опришок з верховини, / Лях – ксьондзів наймит, із Дніпрових плавнів / Дівчисько-партизанка, сивий німець – Шофер берлінський, в'язень Бухенвальду...» [6, с. 36]. В образах Дороша та його побратимів окреслена ментальна специфіка української нації, що виявляється в глибинному рівні колективної та індивідуальної свідомості, служінні високим ідеалам істини, добра, краси і мудрості.

Отже, у творі сполучаються події й конфлікти різних часових планів: героїка давніх народних виступів знаходить відголос у партизанській боротьбі проти німецько-фашистських загарбників. Таке зіставлення подій, поєднання в одному

сюжеті різних історичних періодів йшло від традицій героїко-романтичної поезії й водночас відбивало тогочасні жанрові шукання.

Разом з отаманом та його побратимами ліричний герой їде до села Графська Гориня (у назві села прочитуємо паронім «гординя», що є алюзією на гріховність його мешканців), де в панському маєтку на «таємній раді» зібралися «вельможні гості» з метою вирішити, як «Дороша приборкати навик» [6, с. 39]. Там між Дорошем із побратимами та їхніми антагоністами – «вельможними гостями» (панками, плебеєм, зрадниками Батьківщини, графом) – розгортається боротьба, у результаті якої перемагає отаман.

Варто зауважити, що в зображенні антагоністів Дорошевих побратимів деякою мірою присутній критерій класовості, проте акцент у поемі все ж таки робиться на показі загальнонаціональних та загальнолюдських цінностей, що свідчить про відхід Ю. Герасименка від оспівування радянських міфологем.

Побачивши перемогу єдності людського духу, втіленням якої є Дорош та його побратими, над силами, що мають антигуманістичну спрямованість («вельможні гості»), ліричний герой осягає історіософську мудрість: люди повинні з «глибини віків» черпати «досвід боротьби» за людську свободу, завдяки якому зможуть «жити й розвиватися» [6, с. 77]. Після цього він перемагає хворобу та повертається додому у свій часопростір. Тож ліричний герой тяжіє до першоджерел, прагнучи зрозуміти минуле та в його осмисленні побачити майбутнє. Саме розуміння минулого надає йому сенс існування та виліковує його.

Як бачимо, побудова часопростору поеми зумовлена історіософською концепцією сприймання минулого через розуміння теперішнього, а теперішнього – через осмислення минулого. Потрапляючи до минулого, ліричний герой стає прямим учасником історичних подій, проте дає їм оцінку з точки зору як учасника подій, так й історика, що допомагає йому цілісно осягнути сенс минулого, ірраціонально заглибитися в історію народу.

Осмислити історичне минуле ліричному персонажеві допомагає Дорош, у чиєму образі сконденсовано кращі риси народного героя. Герасименко художньо обґрунтував риси отамана, для якого обстоювання особистої свободи було нерозривно пов'язане з інтересами народу: він «славетний / був козарлюга... / Підпанка і пана / Його ватага віки не минала. / Карала. / Кріпаків – обороняв» [6, с. 14].

Історіософський підхід до творення постаті отамана виявився в його ідеалізації, гіперболізації можливостей та вчинків: він був наділений даром спопеляти очима зло, читати в душах людей. У цьому відчутне намагання Герасименка створити нового героя, здатного змінити світ та стати прикладом для наслідування.

Зображення Дороша в поемі має дуалістичний характер: спочатку він постає звичайним «маленьким дідком біловусим, / Сивобородим, у білій сорочці, у штанях / Латаних ще й полотняних, в чоботях юхтових» [6, с. 22]. Проте достатньо йому поглянути в очі людині, як він виростає, стає «велетнем», «героем».

Також у творі простежується акцент на безсмертності Дороша: «Та знов і знов з могили він устане! / З малих – найменший, / зі смертних – найсмертніший. / І невмирущий, як оця земля...» [6, с. 22]. Повернувшись у свій часопростір, ліричний герой бачить образ отамана у звичайних людях. Він розуміє: «отаман – живий! Він живе в кожному з нас» [6, с. 77].

Саме Дорош допоміг ліричному героєві пройти шлях самопізнання, який пролягав через ініціацію: він повів його до урвища, де кипіло джерело, умившись у якому, ліричний герой мав перейти на інший рівень духовного розвитку. «Відни-ні ти читатимеш, як я, / У душах людських» [6, с. 44], – сказав отаман. Таким чином ліричний персонаж отримав здатність по-новому бачити суть історичних подій із допомогою рефлексії, роздумів, пізнання суперечностей, аналізу власного психічного стану.

Учинки отамана свідчать про те, що він уособлював пасіонарія – людину, яка мала здатність вбирати енергію із зовнішнього середовища (для нього джерелом енергії була природа), концентруючи її в собі та спрямовувати її на зміну та перетворення світу. Саме завдяки своїй енергії та духовній силі Дорош зміг згуртувати довкола себе людей, котрі хотіли боротися з соціальною несправедливістю, та показати їм шлях боротьби.

Можемо стверджувати, що в образі Дороша автором втілено народного героя, пророка, спроможного піти проти соціальної несправедливості та повести за собою інших людей.

Таким чином, виходячи з аналізу поеми Ю. Герасименка «Дорошів яр», можна зробити висновки, що при виборі історіософського матеріалу для свого твору автор, у першу чергу, керувався метою за основу взяти сюжетно-образний матеріал вітчизняного походження, що допомогло йому зробити акцент на загальнонаціональній проблемі – боротьбі за соціальне визволення та обстоювання народних інтересів.

Пов'язуючи минуле з сучасним, поет розширив часопросторові площини, що дало змогу його ліричному героєві досягнути метафізичний зміст подій, суть діянь значимих для народу людей.

Отже, Герасименкова історіософська концепція базується на новітньому переосмисленні традиційних народних сюжетів. Таке активне прочитання минулого активно запобігає забуттю культурної пам'яті. У центрі його історіософських пошуків – людина, яка живе в потоці історії, не розчиняється в ньому. Ця людина має світогляд історика, тому для неї важливе ірраціональне заглиблення в історичне буття.

Таке своєрідне бачення поетом історіософії дає підстави для подальшого аналізу його творчої спадщини.

Бібліографічні посилання

1. *Артюх В.* Тяглість історії й історія тяглості: українська філософсько-історична думка першої половини ХХ століття : [моногр.] / В. Артюх. – Суми: Вид-во СумДУ, 2010. – 266 с.
2. *Астаф'єв А.* Художня історіософія: від Миколи Костомарова до Євгена Маланюка / А. Астаф'єв // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 3–9.
3. *Балабуха К.* Нові побратими Дороша / Кім Балабуха // Соціалістична Харківщина. – 1974. – 21 серп. – С. 4.
4. *Барабаш Ю.* Історіософія Тараса Шевченка / Ю. Барабаш // Слово і час. – 2004. – № 3. – С. 15–37.
5. *Боянович В.* Барви і ритми / В. Боянович // Вечірній Харків. – 1977. – 20 жовт. – С. 3.
6. *Герасименко Ю.* Дорошів яр / Юрій Герасименко. – Х.: Пратор, 1968. – 77 с.
7. *Даниленко Л.* Історіософські аспекти відображення козацтва в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» / Л. Даниленко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 3 (214). – С. 47–52.
8. *Дзюба І.* Більший за самого себе / І. Дзюба // Наука і культура. Україна: Щорічник. – К., 1989. – Вип. 23. – С. 312.
9. *Колесников К.* Категорія історіософії: епістемологічне наповнення і традиції використання / К. Колесников // Визвольний шлях. – 1998. – Кн. 5. – С. 584–590.
10. *Лоскутов В.* Русская историософия: мистерия и мистика духа / В. Лоскутов, М. Семочкина // Человек, бытие, культура: Тез. XIV Все союз. теорет. семинара. – Переяслав-Хмельницький, 1991. – С. 56–57.
11. *Мариняк Р.* Історіософія поезії Ліни Костенко: дис. ... канд. філол. наук / Р. Мариняк. – Харків, 2005. – 202 с.
12. *Руснак І.* До витоків художньої історіософії вісниківства / І. Руснак // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2004. – 392 с.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

Ю. В. Должанська

*Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди***РОБІТНИЧА ТЕМА У ПРОЗІ С. МУШНИКА**

Розглядаються повісті та оповідання Сергія Мушника на робітничу тематику в контексті українського літературного процесу другої половини ХХ століття. Аналізуються особливості репрезентації робітника й процесу виробництва в прозових творах С. Мушника, наголошується на тих структурних елементах, що є визначальними в розробці письменником теми праці у своїй творчості.

Ключові слова: Сергій Мушник, робітнича тема, соціалістичний реалізм, індустріальний пейзаж, образ колективу, позитивний герой.

Рассматриваются повести и рассказы Сергея Мушника на рабочую тематику в контексте украинского литературного процесса второй половины ХХ века. Анализируются особенности репрезентации рабочего и процесса производства в прозе С. Мушника, отмечаются те структурные элементы, которые являются определяющими в разработке писателем темы труда в своем творчестве.

Ключевые слова: Сергей Мушник, рабочая тема, социалистический реализм, индустриальный пейзаж, образ коллектива, положительный герой.

The article studies Sergey Mushnyk's labor theme narratives and stories in the context of the Ukrainian literary process in the second half of the twentieth century. Worker and production process representation features in S. Mushnyk's prose are examined. Special emphasis made on those structural elements which are determinant in the writer's development of working themes in his works.

Key words: Sergey Mushnyk, working theme, socialist realism, industrial landscape, the image of the employee, positive character.

У контексті радянської літератури тема праці посідає особливе місце. Іноді письменники настільки захоплювались зображенням виробничого процесу, що показ людського характеру, художній портрет свого сучасника відходив на другий план. Однак деяким митцям слова, залишаючись у межах офіційного радянського дискурсу, вдавалося перебороти так зване захоплення «техніцизмом» та наблизитися до високохудожнього аналізу життєвих явищ, до психологічної прози, а відтак і до створення повноцінних образів героїв своєї епохи. До таких письменників належить і С. Мушник.

Тема праці у творчій спадщині С. Мушника представлена дуже широко. Почата в поезії, вона знаходить своє продовження в прозовому доробку письменника, зокрема у книзі «Повісті Північної прохідної» (1967) та «Осогорова заметіль» (1970). Захоплення письменника робітничою тематикою відмічали радянські критики у своїх статтях та рецензіях: «автор оспівує незламну силу, вічну романтику робітництва, що перетворює світ» [11], або ж: «вірність робітничому покликанню» – наскрізна тема творів С. Мушника [10], а самого автора називали «співцем заводської сторони» [11; 19].

Беручи до уваги особливості літературного процесу другої половини ХХ ст., обґрунтуємо свою зацікавленість темою праці у творчості С. Мушника словами Т. Круглової, яка слушно зауважує, що «винесення тем праці, виробництва, образу робітника в центр мистецтва є унікальним явищем у світовій культурі. Наприклад, жанри «виробничого роману», «виробничої поезії», «виробничого фільму», «виробничого пейзажу» ... носять доволі екзотичний характер у контексті світової культури ХХ століття і не мають таких розвинених і різноманітних аналогів в мистецтві за межами соціалістичних суспільств [7, с. 45].

Проблема робітничої тематики в текстах соціалістичного реалізму є плідною для літературознавчих досліджень. У радянській критиці цього питання торкалися багато науковців, зокрема В. Дончик [3; 4], З. Голубєва [1], Л. Монастирецький [12], Л. Світайло [17] та інші. Вони висвітлювали загальні тенденції літературного процесу того часу і визначили місце теми праці в широкому контексті української радянської літератури. Однак, зважаючи на час написання праць, традиції соціалістичного канону заважають об'єктивному розгляду порушеного питання.

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки спостерігається посилена увага до творчості письменників соціалістичного реалізму, а таким чином і до теми праці в їхньому творчому доробкові. Побіжно до цього питання зверталися Є. Добренко [2], І. Захарчук [5], а більш широко – Т. Круглова, зокрема в статті «Художня репрезентація «нової людини» в контексті індустріалізації» [7]. Дослідниця наголосила на архаїзації праці та естетизації її як процесу, важливості індустріального пейзажу, ефекті єдності життя/мистецтва у творах радянського періоду. Проте ця розвідка є суто теоретичною. Тож у сучасному літературознавстві порушена проблема залишається недостатньо дослідженою у творчості багатьох письменників, у тому числі й С. Мушника.

Тож мета й завдання нашої статті полягають у тому, щоб об'єктивно розглянути особливості репрезентації робітника й процесу виробництва в прозових творах С. Мушника в контексті літературного процесу другої половини ХХ століття, проаналізувати ті структурні елементи, що є визначальними в розробці письменником теми праці у своїх повістях та оповіданнях.

В одному зі своїх листів ще 1950 року П. Панч радив С. Мушнику, тоді студенту І курсу Інституту літератури, наступне: «Що від наших (Харківських) поетів чекає народ? (...) Треба оспівати новаторів виробництва і колгоспів Харківщини, треба оспівати первісток індустріалізації – ХТЗ. На Харківських заводах виготовляються зараз машини і верстати ... Все це має бути відбито в художніх творах» [7, арк. 1].

Пізніше, у 1965 році, коли у С. Мушника вже вийшли друком десять поетичних книжок і збірка оповідань «Юга», П. Панч писав: «Крім технічних якостей, письменник, щоб стояти твердо на землі, мусить ще виявити свою тему. Це так же необхідно, як виявити людині своє покликання». Далі він зазначає, що перечитав багато творів С. Мушника і дійшов висновку: «Ваша тема – вільна праця, як необхідний інгредієнт життя, праця, що облагороджує людину, вселяє їй самоповагу. (...) Велика і благородна тема, багата на матеріал, на відтінки» [8, арк. 2].

Увага української радянської літератури до робітничої теми та висвітлення виробничого процесу розпочинається ще у 20–40-ві рр. Виходять друком твори, де основним є саме виробничий конфлікт, а головним героєм – представник робітничого класу: «Сталеве серце» П. Вігдоровича, «Петро Ромен» та «Перша весна» Г. Епіка, «Народжується місто» О. Копиленка, «Роман міжгір'я» І. Ле, «Повість наших днів» П. Панча, «Металісти» І. Сенченка, «Інженери» Ю. Шовкопляса тощо. Є. Добренко зазначає, що «культ праці – головний державний культ» [2, с. 42] у соціалістичному реалізмі. А тогочасна критика підвищену увагу письменників до образу робітника пояснювала «зростанням його ролі в будівництві комунізму» [12, с. 110].

Л. Світайло, досліджуючи тему праці на матеріалі української радянської літератури, зазначає: «художня проза ... прагне утверджувати людину активну, доля якої тісно пов'язана з життям народу» [17, с. 37]. **Виробничий роман** дослідниця називає «певним етапом в освоєнні робітничої теми і досить повчальним досвідом у плані дальшого розвитку, вироблення удосконалення в прозі наступних років основних принципів естетичного дослідження життя робітничого класу» [17, с. 38-39]. Серед показових виробничих романів вона називає «Народжу-

ється місто» О. Копиленка, «Роман міжгір'я» І. Ле, «Соть» Л. Леонова, «Інженери» Ю. Шовкопляса тощо.

А вже з початку 50-х рр. тема праці в українській літературі тісно пов'язується з формуванням «людини нового типу», основним для персонажа стає долання виробничих труднощів, у результаті чого герой розкривається як особистість.

Починаючи з середини 60-х років, у літературі спостерігається тенденція до зображення внутрішнього світу людини, і, як пише З. Голубева, «прагнення виявити корені соціальної детермінованості людського характеру в трудовій діяльності, розкрити її індивідуальну неповторність через спілкування з виробничим колективом» [1, с. 104]. Серед показових творів цього періоду варто назвати «Люблю сині зорі» В. Дрозда, «Переходимо до любові», «Розгін», «Спека» П. Загребельного, «Росава» В. Логвиненка, «І зійшов день» В. Маняка, «Дорога через міст», «Повість Північної прохідної» С. Мушника, «Пора весняних вітрів» Л. Серпіліна, «Звичайне життя» В. Собка, «Невгамовна», «Онуки питають» А. Хижняка, «Місто над нами» А. Хорунжого, «Людина живе двічі» Ю. Шовкопляса тощо.

Тож до теми праці С. Мушник прийшов не випадково, з одного боку, слідуючи тенденціям, що вже склалися в тогочасній літературній ситуації, а з іншого – опираючись на свій життєвий досвід. Власне, про це письменник сказав у статті «Робітнича тема в моєму серці». Він розповідає, що виріс поблизу заводу, знає багато робітників і спілкується з ними. А також зазначив: «Партія, XXV з'їзд КПРС закликають нас, письменників, до створення високоякісних творів про робітничий клас ... І твори такі мають бути написані» [16, с. 14].

С. Мушник залишив по собі велику кількість прозових творів, що більшою чи меншою мірою стосуються робітничої тематики. Вражає і жанрова різноманітність таких творів: оповідання «Федір Дудка», «Ропота», «У котловані», «Осокорова заметіль», «Ясіна», повісті «Дорога через міст», «Скрипка», «Повість Північної прохідної», «Купальський вогонь», документальні повісті «Володарі автоматів», «Я стверджуюсь» та ін.

На першому плані в його творах внутрішній конфлікт у душі головного героя. Характерною ознакою є те, що герой врешті приходиться до певного висновку й зазвичай змінює своє ставлення до праці, до оточуючих. Найчастіше письменник вдається до змалювання образів молодих робітників у пору їхнього змужніння, становлення особистості. Такими є Олекса із повісті «Скрипка», Олексій із «Осокорової заметілі», Федько Дудка з однойменного оповідання, Анатоль із «Повісті Північної прохідної» та ін.

У 8-му томі «Історії української літератури» зазначається, що більшість творів про робітничий клас, написаних у 60–70-ті рр. XX століття, «звернена насамперед до морально-етичних проблем» [6, с. 370]. Цю тенденцію відзначали й інші науковці, зокрема Л. Світайло: «Конфліктна ситуація вимагає детального аргументованого вибору, морально-психологічного обґрунтування поведінки героя, його позиції загалом. Це, безумовно, ставить перед письменником завдання відтворити внутрішній світ героя і розкрити єдино-можливу й сприйнятну лінію поведінки його в тому чи іншому художньому конфлікті» [17, с. 137].

При цьому дослідниця, характеризуючи робітничу прозу даного періоду, зазначає, що «головним героєм ця література найчастіше обирає людину, яка тільки розпочинає своє самостійне життя» [17, с. 138].

Молодим робітником на роздоріжжі, невпевненим у своїх цілях і прагненнях, постає перед читачем Андрій із повісті «Дорога через міст». Любов до батька і праці – основні важелі, що не дають йому перейти на інший бік, відцуратися від свого робітничого покликання і ковальського роду. В. Дончик зазначає, що саме «в праці, в активних діяннях розкривається людина, виявляє свої можливості. (...) Саме в спільних трудових справах, у стосунках з іншими найкраще пізнаємо моральне обличчя особи, її індивідуальність. І радянська література не лише фіксує

й відображає ці характерні для нашої дійсності закономірності, зв'язки й взаємозалежності, вона сприяє їхньому розвитку й утвердженню» [3, с. 32].

У повісті «Дорога через міст» автор показує трудовий колектив заводу, стосунки між робітниками. Однак не всі епізоди твору розгортаються на робочому місці. Письменник приділяє увагу й показу домашнього життя героя, його родини: роботящого батька Омеляна, для якого найголовніша похвала від людей: «Хорошу підміну виростив» [15, с. 51], а також дружину Андрія – легковажну Лілію, що занадто захоплюється усім модерним: західною музикою, літературою, живописом. Лілія намагається довести чоловікові, що працювати на заводі поруч з батьком не обов'язково, можна знайти собі й іншу роботу. Вона прагне жити по-новому, але такий спосіб життя неприйнятний Омелянові. Тож Андрій мусить постійно розриватися між працею на заводі, батьком та коханою дружиною. Він, зрештою, робить правильний, на думку автора, вибір: прийняти символічні кліщі від батька, тобто визнати його правоту й лишитися на заводі.

Назва повісті символічна. Дорогою через міст кожного дня батько з сином ідуть на завод, нею ж і повертаються назад увечері. Цією ж дорогою ходив колись Омелян зі своїм батьком. Автор називає її дорогою поколінь, шляхом з якого звернути не можна, бо син коваля має стати ковалем і йти по життю «дорогою батьків».

Молодого робітника зустрічаємо й в інших прозових творах С. Мушника, зокрема в оповіданні «Федько Дудка». Головний герой на початку тексту безвідповідальний та ледачий. Змінитися на краще йому допомагають бригадир цеху Данило Гайовий та його помічник Віктор Череха – люди розумні, поважні. Вони наставляють Федьку на правильний шлях, навчають не лише основам праці на заводі, а й розкривають його природні здібності. С. Мушник своїм оповіданням нагадує читачам, що робота, в першу чергу, мусить приносити задоволення. Тож отримавши доручення доглядати за заводськими голубами, Федько змінився, став з радістю ходити на завод і з відповідальністю ставитися до своєї праці.

Натомість письменник засуджує тих робітників, для яких основним пріоритетом у житті є посада та гроші. Для автора особливо важить «чи справжній робітник, технолог, інженер, чи представник тієї породи, яку порівнюють то з перекотиполем, що шукаючи собі затишку, никає по білому світу, то з половою, що її на рвучкому вітрі односить од ядерного зерна» [15, с. 112]. Таких людей С. Мушник вважає недостойними звання робітника, висміює їх у своїх творах. Так, персонажі, зображені в «Повісті Північної прохідної» та оповіданні «Ропота», Анатоль Рошинський та Євген Мармаров – кар'єристи, яких автор засуджує за бажання піднятися вище інших, стати начальниками. Він глузує з них, показуючи їхні хиби та марність старання. Л. Світайло говорить, що прозі 70-х рр. характерні звинувачення у кар'єризмі [17, с. 113]. **Часто виходять друком твори про керівників та організаторів на кшталт «Сказання про директора Прончатова» В. Ліпатова [17, с. 113] і використовувалися з метою виховного впливу на свідомість реципієнта, оскільки в радянські часи, як слушно зауважує Т. Круглова, «робота... була виведена за межі матеріальної зацікавленості й результативності: її цілком було відтворення радянського способу життя» [7, с. 49].**

Ще одним важливим елементом у відтворенні робітничої тематики для С. Мушника зокрема та радянської літератури загалом є змалювання дружнього колективу, який відіграє вагомий роль у вихованні молодого робітника. Головний герой із оповідання «Черв'як» висловлюється про колектив свого заводу так: «Ми не зборище людей, волею долі з'єднаних під одним дахом, нас ще з'єднує спільність мети й дружба. Без дружки, без побратимства у нас взагалі неможливо працювати» [14, с. 185]. Таким чином, позитивний герой не може бути байдужим до загальної справи, якою живе колектив заводу. Якщо ж таке відбувається, то колектив мусить втрутитися і вплинути на героя, змінити його світобачення. Таку ситуацію бачимо в оповіданні «Федько Дудка», повісті «Скрипка» тощо.

У прозових творах С. Мушника простежується формування характеру героя, утвердження його як соціально-активної особистості. Автор показує змужніння молодого людини в праці, у спілкуванні з колективом заводу, висвітлює нерозривність виробничого і особистого життя героя.

Про працівника заводу, як особистість, говорить його ставлення до свого робочого місця та верстата. Наприклад, в оповіданні «Черв'як» Василь Шкаруба протиставляється Гнату Погибі: «Він і емульсію паклівочкою зітре там, де можна й вік її не витирати, і стружечку підніме з підлоги чи змете віничком. Акуратист був і чепурун на противагу Гнатові, що прибирав коло верстата похапцем, за п'ять хвилин до кінця зміни й завжди абияк. Через те між ними вічно виникали суперечки. Доходило навіть до того, що Василь принципово не приймав од Погиби верстата, поки той не наведе належний порядок» [14, с. 186].

Самовіддана праця є основним ціннісним орієнтиром для більшості героїв повістей та оповідань С. Мушника. Чесними, справедливими, люблячими свою роботу, байдужими до слави та кар'єрного зросту постають перед читачами Микола («Черв'як»), Яків Терновий («Купальський вогонь») Омелян Ус («Дорога через міст») тощо. Вони і до роботи своєї ставляться з любов'ю: «Мені подобається працювати на третій зміні. У напівпритихлому цеху в таку пору якось по особливому затишно. Люблю солодку втому в тілі, що хилить до сну, і необхідність роботи, що її, як цікаву книжку, треба неодмінно закінчити, і відокремленість від усього світу, коли мало не розмовляєш з верстатом, наче з живою істотою» [14, с. 190], – говорить головний герой оповідання «Черв'як» токарь Микола.

Позитивні герої С. Мушника цілком задоволені своїм життям, не прагнуть нічого іншого для себе, оскільки, як пише З. Голубева, «у радянському суспільстві праця є єдиним мірилом суспільної цінності людини і водночас могутнім фактором виховання нової колективної свідомості» [1, с. 101]. **Це виховання відбувається шляхом показу поведінки персонажів, їхнього відповідального ставлення до праці.**

Ще одним із визначальних соцреалістичних епізодів, що часто зустрічаються у текстах письменника, є змалювання позитивного героя, який залишається ночувати в цеху.

Уже з перших сторінок повісті «Купальський вогонь» дізнаємося: «Ливарний цех ... працював цілодобово. Терновий днював і ночував у ньому. Керував формувальною дільницею, а коли змінювався, то допомагав вантажити на платформи обладнання, яке демонтували в першу чергу. Стомлювався так, що несла була уже й додому плентатися, спав прямо в цеху» [13, с. 4]. Схожу ситуацію бачимо й в оповіданні «Черв'як», Микола не без гордості говорить про себе: «А іноді я ... залишався на третю зміну й тренувався вже сам для себе на старих, не потрібних для виробництва болванках. І тоді я й справді ночував у цеху ... Умошуюсь, бувало, на лаві коло теплої батареї парового опалення, підкладу кулак під голову – та й сплю, як то кажуть, без задніх ніг до самого ранку» [14, с. 187].

Таким чином, відбувається утвердження в літературі «людини нового типу». Вона, як слушно зауважує І. Захарчук, «повинна була стати втіленням і носієм нових суспільних та морально-етичних цінностей, що виростають з соціалістичного ідеалу [5, с. 37]. **А крім того, за твердженням Л. Монастирецького, позитивний герой повинен мати «високий інтелектуальний рівень, моральну чистоту, товариську взаємодопомогу, любов до праці» [12, с. 115].**

Наприклад, персонажі повісті С. Мушника «Купальський вогонь», у часи німецької окупації, ризикуючи власним життям, підривають завод, не давши таким чином ворогові виготовляти деталі для своїх танків та машин. Майстер формувальної дільниці Яків Терновий та його друг Гаврило Мазенко, що все життя пропрацювали на цьому заводі, проявляють власну громадянську позицію та героїзм. С. Мушник показує їх як вірцевих представників робітничого класу, пози-

тивних героїв, вартих наслідування. Адже, як писав В. Дончик, «вищим ... ідеалом і орієнтиром стає герой, котрому є діло до всього на світі, тобто особа активна, з високорозвиненим почуттям внутрішньої, громадянської і людської відповідальності» [4, с. 29].

Наступним важливим елементом при розкритті С. Мушником теми праці є індустріальний пейзаж як основне тло, на якому розгортається конфлікт. Описи заводу та цеху більшою чи меншою мірою присутні в кожному творі. Навіть в оповіданні «Річка нашого дитинства», яке на перший погляд зовсім не стосується виробничої проблематики, а скоріше піднімає питання переосмислення минулого воєнного досвіду, автор змальовує головного героя «над вузькою річкою, що протікає по території заводу» [14, с. 174].

Промисловий цех постає в текстах С. Мушника в різних варіаціях, від романтичного до реалістично-жаркого і неприємного.

«Хороший у нас індустріальний цех. Широкі вікна, висока стеля, прогони такі довжелезні, що кінець їхній аж ніби вдалині туманиться, як ото була в степу на вечоровому обрії. (...) Верстати стоять мовчазні, задумані, немов перемигати ранковою свіжістю. Промені з вікон широкими трепетними мечами перерізають цех навскоси. Де вони падають на верстати, – там кожна мідяшка виблискує щирим золотом. Увесь цех так і грає ними, наче то дітлахи пустуни бавляться сонячним зайчиками» [14, с. 184], – говорить персонаж-оповідач в оповіданні «Черв'як».

Натомість описи цеху в оповіданні «Річка нашого дитинства» менш романтичні: «Але в цеху зараз жарота немилосердна. Навіть квіти між верстатами, не раз оспівані заводською багатотиражною, не витримують: листя на них зів'яле, пожухле. По самих нас і говорити нічого: працюємо, обливаючись потом, хоч усі вікна й усі двері, все, що тільки можна, відчинено» [14, с. 174]. Автор намагається показати, що працівникам цеху доводиться нелегко виконувати свою щоденну роботу, однак вони всі задоволені. Жоден з них не мріє про кращі умови праці чи службове підвищення. Змалювання індустріального пейзажу та процесу виробництва автор використовує для створення в текстах певної виробничої атмосфери, намагаючись таким чином уплинути на свідомість читача, показати йому, так би мовити, завод «із середини». Для літератури соціалістичного реалізму важливо було естетизувати процес праці, або, як слушно зауважує Т. Круглова, «повністю розчинити працю в творчості» [7, с. 52].

Із цією ж метою автор використовує у своїх текстах професійну лексику, не завжди зрозумілу реципієнтові: «Для того, щоб отримати потрібний крок різьби, Гнатові треба було порахувати відповідно з даними паспорта, яким повинне бути співвідношення ведучої й веденої шестерень на верстаті. Від шестерень залежить крок гвинта верстата, а від кроку гвинта верстата залежить крок різьби» [14, с. 188], «Показував, як гільзу на блок підбирати, як виймати, як заміряти індикатором» [15, с. 5] тощо.

Звісно, для літературних творів соціалістичного реалізму використання професіоналізмів було важливою складовою й використовувалося з метою викликати довір'я у читача до художньої реальності. Але у своїх повістях та оповіданнях С. Мушник на перший план ставить людину, її внутрішній світ, прагнення, переживання, таким чином відтворюючи художній портрет свого сучасника.

Отже, робітнича тематика в повістях С. Мушника тісно пов'язується з формуванням «людини нового типу» соціалістичного суспільства. Основним для персонажа стає, з одного боку, долання виробничих труднощів, а з іншого, – психологічного конфлікту всередині самого себе, в результаті чого герой розкривається як особистість. Значну роль у формуванні ідеологічно-правильного, вірцевого представника робітничого класу відіграє колектив заводу, на якому працює герой. Процес виробництва автор описує як важливу складову суспільного прогресу

су. Індустріальний пейзаж виступає засобом творення особливої виробничої атмосфери. С. Мушник показує у своїх творах як робітників величних, чесних, висококваліфікованих, позитивних героїв, так і нікчемних бездарних ледарів, які прагнуть отримати посади та привілеї, таким чином реалізуючи виховну функцію радянської літератури.

У своїй статті ми розглянули лише один із аспектів багатогранної творчої спадщини С. Мушника, залишаються недослідженими його художні твори про події Великої Вітчизняної війни, документальні повісті, публіцистика. На їхній аналіз буде спрямований вектор наших подальших досліджень.

Бібліографічні посилання

1. Голубєва З. С. Нові грані жанру. Сучасний український радянський роман. Дослідження / З. С. Голубєва. – К.: Дніпро, 1978. – 280 с.
2. Добренко Е. Метафора влади. Література сталинської епохи в історическом освященні / Е. Добренко. – Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1993. – 408 с.
3. Дончик В. Г. Гуманізм творення: Бесіди про літературу / В. Г. Дончик. – К.: Молодь, 1980. – 200 с.
4. Дончик В. Г. До глибин життя (українська радянська проза 50-60-х рр.) / В. Г. Дончик. – К.: Знання, 1970. – 48 с.
5. Захарчук І. Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соцреалістичного реалізму: Монографія / І. Захарчук. – Луцьк: Твердиня, 2008, – 404 с.
6. Історія української літератури: у 8 т. Література післявоєнного часу (1946-1967). – Т. 8. – К.: Наук. думка, – 1971. – 572 с.
7. Круглова Т. Художественная репрезентация «нового человека» в контексте индустриализации / Т. Круглова // Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму: Вип. 1 / Відп. ред. В. Хархун. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 45–56.
8. Лист від П. Панча до С. Мушника 13.08.1965. Рукопис // Харківський літературний музей. – РП-991. – 2 арк.
9. Лист Мушникову С. і Федорову В. від П. Панча. 12.12.1950. Рукопис // Харківський літературний музей. – Д-106. – 3 арк.
10. Логвін В. Вірність. Критика і біографія / В. Логвін // Соціалістична Харківщина, – 1974. – 5 лип.
11. Логвін В. Утвердження / В. Логвін // Соціалістична Харківщина, – 1977. – 6 серп.
12. Монастирецький Л. С. Позитивний герой української радянської прози / Л. С. Монастирецький. – К.: Вища школа, 1983. – 176 с.
13. Мушник С. Купальський вогонь / С. Мушник. – Харків: Прапор, 1972. – 126 с.
14. Мушник С. Осогорова заметіль / С. Мушник. – К.: Радянський письменник, 1970. – 220 с.
15. Мушник С. Повісті Північної прохідної / С. Мушник. – Харків: Прапор, 1967. – 192 с.
16. Мушник С. Робітнича тема в моєму серці / С. Мушник // Прапор. – 1976. – № 6. – С. 13–14.
17. Світайло Л. Р. Робітнича тема в українській радянській прозі (60–70-ті роки) / Л. Р. Світайло. – К.: Наук. думка, 1984. – 199 с.
18. Черченко Н. Позитивний герой – вимога часу / Н. Черченко // Прапор. – 1983. – № 11. – С. 114–120.
19. Ясенєць В. Співець заводської сторони / В. Ясенєць // Ленінська зміна. – 1986. – 25 жовт.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

Г. І. Работяга

*Київський національний лінгвістичний університет***КОМПОЗИЦІЙНІ ТА СВІТОГЛЯДНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ У П'ЄСІ Б.-М. КОЛЬТЕСА «БИТВА НЕГРА З СОБАКАМИ»**

Здійснено аналіз драматичного конфлікту п'єси Б.-М. Кольтеса «Битва негра з собаками», заснований на теоретичних засадах дослідження театру А. Юберсфельд. Здійснено спробу простежити взаємозв'язок етичних та естетичних аспектів цього композиційного елементу драматичного тексту в контексті сучасної культури.

Ключові слова: конфлікт, кульмінація, театральна семіотика, глядач, подія.

На основе теоретических принципов исследования театра А. Юберсфельд осуществлен анализ драматического конфликта в пьесе Б.-М. Кольтеса «Битва негра с собаками». Предпринята попытка проследить взаимодействие этических и эстетических аспектов этого композиционного элемента текста в контексте современной культуры.

Ключевые слова: конфликт, кульминация, театральная семиотика, зритель, событие.

The article presents the analysis of the dramatic conflict in the B.-M. Koltès play «Combat de nègre et de chiens» according to A. Ubersfeld's theoretical principles of theatre study. It dwells on the interaction of moral and esthetical aspects of this element of the textual composition in the context of contemporary culture.

Key words: conflict, culmination, spectator, semiotics of theatre, event.

Зі становленням театральної семіотики у Франції змінюється основний вектор дослідження драми та її засадничих категорій. Якщо традиційний аналіз зосереджувався не так на виставі, як на її літературному підґрунті, тобто ототожнював театр з драмою, а експериментальні дослідження 60–70-х років оголосили театр незалежним від літератури видом мистецтва, то з розвитком театральної семіотики вирішальною характеристикою текстової структури п'єси починають вважати її призначення для сценічної постановки.

Зміна акцентів була зумовлена зацікавленням ролі глядача у творенні сенсів побаченого, про що свідчать публікації робіт А. Юберсфельд «Школа глядача» («L'Ecole du spectateur», 1981) та П. Паві «Сценічні голоси та образи. До питання рецептивної семіотики» («Voix et images de la scene. Pour une semiologie de la reception», 1985). Своєю присутністю він визначає стосунки між персонажами, які вступають у протистояння чи єднаються заради спільної мети. Таким чином, театральний діалог є не лише мовленням перед третьою особою, а й мовленням, адресованим цій заздалегідь передбаченій в драматичному тексті особі [9, с. 102].

З цієї точки зору цікавим є аналіз п'єси «Битва негра з собаками» (1979), написаної одним з найяскравіших авторів французького театру кінця ХХ ст. Б.-М. Кольтесом. Її прем'єра була присвячена відкриттю оновленого в результаті реформ культурної політики театру «Нантер Амадєс», який вважається кошиком творчості драматурга. Саме на його підмостках відбулися постановки найвідоміших п'єс автора. Вистава стала другою спільною працею Б.-М. Кольтеса та П. Шеро після «Ночі незадовго перед лісами», представленій на Авіньйонському театральному фестивалі за кілька років до того [7, с. 203].

Згідно з театральним семіологом А. Юберсфельд, у п'єсі збережено класичну модель трагедії з малою кількістю персонажів та досить простою фабулою; зокрема, дослідниця проводить паралель з «Беренікою» Расіна [8, с. 98–101]. Драматург дотримується єдності часу, місця і дії та традиційного внутрішнього поділу на акти. Однак в той же час у п'єсі присутні зміщення канонів, наприклад, персо-

наж, непричетний до конфлікту, стає головним, а найбільш напруженим моментом п'єси є не сцена фізичного насилля, а видовищна німа сцена з запуском феєрверків. На нашу думку, осучаснення моделі класичної трагедії відбувається через внутрішнє розшарування на перший погляд досить простої дії, представленій глядачеві для інтерпретації.

Дія п'єси розгортається в закритому поселенні в Західній Африці. Французькі інженери Горн та Кел керують будівництвом, результатом якого залишаються «...недобудовані мости та дороги, які ведуть в нікуди»¹ [6, с. 29]. Дещо ірреальний простір, зображений на сцені, майже повністю втратив зв'язки із зовнішнім світом. Він вже не є ані Францією, ані Африкою. Приналежність до простору є однією з ключових характеристик персонажів, вони поділяються на старожилів та новоприбулих. Поява чужих осіб в поселенні є точкою відліку для розвитку подій. Порушити межі поселення наважуються корінний житель Африки Альбурі та парижанка Леона. Якщо першого Горн та Кел остерігаються, постійно очікуючи від нього нападу, то Леона в їх очах постає наївним створінням, нездатним адекватно осягнути жорстоку дійсність Африки, куди вона потрапила вперше. Альбурі та Леона є рушіями двох сюжетних ліній, одна з яких пов'язана з прихованим вбивством на будівельному майданчику, інша – з одруженням Горна.

Авторитетний керівник будівництва Горн задіяний у найбільшій кількості сцен і є ключовою фігурою у розбудові експозиції та загальної структури п'єси. У першій сцені відбувається діалог-знайомство Горна та Альбурі. Між співрозмовниками наростає напруження через недовіру один до одного, кожна репліка перетворюється на спробу вивести з рівноваги сконцентрованого суперника. Горн намагається зрозуміти, з ким насправді має справу, і припускає, що африканець є представником місцевої влади через те, що інакше охоронці не пропустили б його до поселення, до того ж він чудово володіє французькою. Проте Альбурі є представником не адміністративної влади, а морального закону. Своє успішне проникнення в поселення він пояснює тим, що «Вони (охоронці) знають, що не можна дозволити старенькій кричати всю ніч і завтрашній день; що слід її заспокоїти; що не можна залишити село без сну, що матір треба заспокоїти, повернувши їй тіло. Вони чудово знають, чому я прийшов»² [6, с. 12]. Характерно, що незнайомець протягом всієї п'єси залишається у затінку, що ще більше посилює недовіру Горна та Кела. Фігура Альбурі знаходиться на межі сценічного і позасценічного простору, тому роль цього персонажа в структуруванні реплік максимально співпадає з роллю, відведеною глядачеві вистави. Усвідомлення Горном та Келом його присутності наділяє його статусом непрямого адресата. Він є проекцією самого глядача. Таким чином, Б.-М. Кольтесу вдається зруйнувати межу між сценою та глядацьким залом.

Якщо провідною фігурою експозиції є дипломатичний Горн, то зав'язка відбувається навколо чутливої Леони. Прекрасне й непривичне до жорстоких умов Африки створіння є приводом для пом'якшення протистояння між чоловіками. Слід зазначити, що впровадження на початку дії наївного персонажу є прийом класичного театру, який застосовується з метою заповнення інформаційних лакун глядача щодо контексту, в якому розгортаються події п'єси [5, с. 52]. Саме через діалоги з жінкою перед глядачем розкривається образ кожного з персонажів та їхнє ставлення один до одного.

Підлеглий Горна Кел виступає експліцитною рушійною силою конфлікту п'єси, здатною щомиті зруйнувати вдаваний мир і вступити у відкриту сутичку.

¹Тут і далі переклад наш. – Г. Р. «...des ponts inachevés, des routes qui ne conduisent nulle part»

²«Ils (les gardiens) savent qu'on ne peut pas laisser la vieille crier toute la nuit et demain encore; qu'il faut la calmer; qu'on ne peut pas laisser le village tenu en éveil, et qu'il faut bien satisfaire la mère en lui redonnant le corps. Ils savent bien, eux, pourquoi je suis venu».

Керований постійним страхом, він не оминає жодної нагоди виказати Горну та Леоні неприязнь до Альбурі та своє непереборне бажання вбити його. Проте зрештою він зізнається, що завдяки появі жінки він може хоч на мить знову відчувати себе людиною: «...*всім нам, ти принесла трохи людяності. [...] Напевно на перших порах з подругами ти говоритимеш про мене погано, і напевно щоразу, як ти згадуватимеш про мене, це буде щось погане, і зрештою ти перестанеш згадувати про мене [...]*»³ [6, с. 105]. Персонаж існує з тих і до тих пір, поки його помічає його співрозмовниця. Однак це існування дуже примарне, оскільки, подібно до поганого спогаду, будівельник ризикує бути витісненим зі свідомості парижанки, щойно вона залишить поселення.

Хоч саме завдяки жіночому образу розкриваються Кел та Альбурі, Леоні чужий конфлікт, який розгортається між ними. Коли Горн намагається переконати Леону вийти до нього на терасу, вона виправдовується, мовляв, ще не повністю розклала валізи. Насправді, відгородившись від жорсткої реальності, жінка повністю поринула у спогади про залишений Париж та мрії про незвідану Африку.

Якщо Альбурі покликаний зруйнувати межу між глядацьким залом та сценою, то Леона уособлює прагнення його залучення до розгортання подій. Подібно до включення в конфліктну ситуацію новоприбулої жінки його співпереживання забезпечує існування персонажів п'єси. І так само, як і після від'їзду Леони, після закінчення вистави персонажі не залишають у його свідомості нічого, окрім невимовного сліду.

Всіма відомими їй засобами Леона намагається знайти спільну мову з африканцем, важливою виявляється не граматики, не словниковий запас, а тон, і навіть не тон, а погляд: «...*достатньо подивитись один на одного без слів* (Якийсь час вони дивляться один на одного; вдаліні чується собачий гавкіт; вона сміється) *ні, я не можу замовкнути, помовчимо, коли зрозуміємо один одного*)»⁴ [6, с. 59]. Отже, вербальна комунікація здається навіть зайвою, але відмовитись від неї Леоні не під силу. Крім мови, якою йде вистава, персонажі розмовляють німецькою та однією з африканських мов, що дозволяє ще більше завуалювати розуміння їх діалогів глядачем й змусити його пережити труднощі комунікації разом з драматичними персонажами.

У наступних сценах Горн з Келом розігрують партію в кості. Гра трохи відволікає їх від Леони та Альбурі, повертаючи у звичний плін життя, де галас Африки: «*Це не там-там і не просо в жорнах. Це вентилятор над столом, а ще шерхіт карт або стукіт костей*»⁵ [6, с. 54]. Їхнє життя в поселенні перетворюється на суцільну гру на виживання, в якій не знають правил і відповідальності, а алкоголь та феєрверки дозволяють відвести очі від жорсткої реальності. З їхнього спілкування стає зрозуміло, що насправді відбулося на будівельному майданчику. Натяки вказують на те, що злочин, здійснений на будівництві, – справа рук Кела. Він нібито застрелив африканського робітника за непокору і зневагу, яку той дозволив собі, плюнувши в нього. Проте тіло постраждалого знищено, тому розв'язати конфлікт, вдовольнивши прохання Альбурі, не зможе ніхто.

Коли Горн намагається переконати Альбурі взяти гроші як компенсацію, розуміючи, що більше їм нічого не залишається, Леона приєднується до діалогу чоловіків. Вона готова йти за Альбурі хоч не край світу, але у відповідь на її прохан-

³ «... à nous qui travaillons ici, toi, tu nous as apporté un peu d'humanité. [...] Sûrement que tu parleras mal de moi à tes amies, pendant quelque temps, et sûrement que, tant que tu te souviendras de moi, ce sera en mal et à la fin, tu ne t'en souviendras plus du tout»

⁴ «... il suffit de se regarder tout court, sans parler. (Temps ; ils se regardent ; aboiement de chien, très loin ; elle rit.) Non, je ne peux pas me taire, on se taira quand on se comprendra »

⁵ «Ce n'est ni tam-tam, ni le pilage du mil, non. C'est le ventilateur, là au-dessus de table ; et le bruit des cartes, ou celui du cornet à dè».

ня взяти гроші у Горна і бути з нею він плює в неї. А. Юберсфельд вбачає у відчайдушному кроці назустріч Іншому, на який жінка зважилась не заради чогось, а всупереч дійсності, суть кольтесівської драматургії [8, с. 49].

Таким чином, кульмінація п'єси є ніби відлунням конфлікту, що мав місце між Келом та африканським робочим до початку подій, зображуваних на сцені. Б.-М. Кольтесу вдається вловити спільну для обох сюжетних ліній точку емоційного напруження.

Заявлене в назві протистояння негра та собак в жодній зі сцен п'єси не набуває експліцитного вираження. Вони водночас присутні й відсутні у сценічному часопросторі, оскільки матеріалізуються лише за рахунок акустичних ефектів, залишаючись постійно у затінку сцени. Крім загостреного відчуття розриву між видимим та істинним, між словами та вчинками цей прийом дозволяє розмити межі між сюжетними лініями й накласти один на один часові пласти минулого, теперішнього та майбутнього.

Перехрещення двох сюжетних ліній, яке спостерігалось з самого початку п'єси, було необхідним для конструювання резонуючої структури подвійної кульмінації, в якій перегукуються події двох сюжетних ліній. Для пояснення взаємодії самого моменту здійснення факту та зведення його до статусу події завдяки його інтерпретаціям Ж. Дельоз пропонує розрізнити два часових модуси: Хронос (Chronos) та Еон (Aïon). Перший – це теперішній час, в якому безпосередньо відбуваються події, й відносно якого визначаються минуле та майбутнє. Другий – це необмежений часовий проміжок, який дозволяє говорити про відкриту тривалість події [3]. Через подвійну темпоральну природу подія набуває свого значення саме завдяки залишеним по собі слідам у свідомості інтерпретатора [3, с. 82]. Дублювання сюжетних ліній п'єси викликане прагненням надати факту прихованого убивства статусу події.

Горн і Кел ще намагаються взяти під контроль ситуацію: відправити Леону назад до Франції і вбити Альбурі. Постійне зусилля замовчати те, що відбулося в поселенні насправді, так і не дозволяє персонажам зустрітись у відкритій розмові. Одночасно вони з'являються лише в заключній сцені, де говорити щось вже пізно, тому конфлікт, доведений до найвищої напруги, фінальної розв'язки не отримує.

Б.-М. Кольтес вдається до цілковитого розщеплення системи персонажів та нетривких взаємозв'язків, які сформулювались між ними. Зазнавши приниження, Леона знову повертається до Парижу. Кел та Горн наважуються вбити Альбурі, однак все відбувається навпаки, сам Кел помирає від пострілу когось з вартових. Альбурі зникає так само загадково, як і з'явився. На сцені залишається лише виснажений Горн.

Конфлікт драматичного твору є ключовим елементом взаємодії позаестетичної та естетичної реальності. З одного боку, він забезпечує становлення художнього еквіваленту протиріч буденного життя, з іншого – визначає внутрішню структуру художнього твору [2]. Аналізована п'єса була написана від враження від подорожі Б.-М. Кольтеса до Африки. Авторська позиція щодо співвіднесення в художньому тексті вигадки та реальності полягає в тому, що автор не так вигадує, як розповідає історії. Реальність є настільки повною, бездоганною та зв'язною, що жодна уява не може перевершити речі, відкриті досвідом повсякденного буття та подорожей [4, с. 234].

Однак проблематика п'єси сягає за межі питання расового протистояння та проблем колоніалізму. Вона стосується можливості порозуміння та довіри між людьми загалом, а непорозуміння Альбурі та Горна є лише одним з прикладів фундаментального трагічного неспівпадіння [1, с. 267]. Мовлення персонажів не калькує дійсність, а радше створює можливості пережити її на глибшому чуттєвому рівні. Добре знайомі глядачеві з вечірніх новин типові події повсякденного

життя, прописуються в монтажній структурі драми, що сприяє підсиленню емоційного співпереживання аналітичною активністю реципієнта. У такий спосіб переопрацювання традиційних етапів сюжетного розвитку драми дає змогу подолати спрощений виклад подій, що нав'язується сучасній людині, і перемістити глядача з позиції спостерігача до позиції безпосереднього їх учасника, долаючи кордон між чужим та своїм.

Бібліографічні посилання

1. Дубровина С. Н. «Театр слова» и драматургия Бернар-Мари Кольтеса / С. Н. Дубровина // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. Под редакцией Н. Н. Андреевой, Н. А. Литвиненко и Н. Т. Пасхарьян. – М., 2007. – С. 258–269.
2. Фадеева Н. И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.): дис. ... канд. филолог. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы» [Электронный ресурс] / Фадеева Нина Ивановна. – М., 1984. – 210 с. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/konflikt-kak-organizuyushchii-printsip-khudozhestvennogo-edinstva-dramaticheskogo-proizveden>
3. Deleuze G. Mille plateaux. / Gilles Deleuze, Felix Guattari. – P. : Minuit, 1980. – 320 p.
4. Jomaron J. Le Théâtre en France. / Jacqueline Jomaron. – P.: Colin, 1992. – 1217 p.
5. Kerbrat-Orecchioni C. Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral // Pratiques n°41, mars 1984. – P. 46–62.
6. Koltès B.-M. Combat de nègre et de chiens. / Bernard-Marie Koltès. – P. : Minuit, 2009. – 126 p.
7. Salino B. Bernard-Marie Koltès / Brigitte Salino. – P. : Stock, 2009. – 360 p.
8. Ubersfeld A. Bernard-Marie Koltès / Anne Ubersfeld. – Arles.: Actes Sud, 2001. – 208 p.
9. Ubersfeld A. Lire le théâtre I / Anne Ubersfeld. – P. : Belin, 1996. – 237 p.

Надійшла до редколегії 20.02.2013 р.

УДК 821.134.2 : 82-31

К. В. Касьян

Запорізький національний університет

НАРАТИВНА СТРУКТУРА ЦИКЛУ «ОБАБАКОАК» Б. АЧАГИ

Робиться спроба проаналізувати цикл новел «Обабакоак» з позицій наратології. Виділено та розглянуто основні елементи наративної структури твору, визначено своєрідність авторської наративної стратегії.

Ключові слова: наратор, оповідальні інстанції, наративний рівень, текстуалізація.

Делается попытка проанализировать цикл новел «Обабакоак» с позиций нарратологии. Были выделены и рассмотрены основные элементы нарративной структуры произведения, определено своеобразие авторской нарративной стратегии.

Ключевые слова: нарратор, повествовательные инстанции, нарративный уровень, текстуализация.

Made an attempt to analyze short story cycle «Obabakoak» from the positions of Narratology. The main elements of narrative structure of the work were distinguished and studied, determined the author's narrative strategy diversity.

Key words: narrator, narrative instance, narrative level, textuality.

Актуальною проблемою сучасної теорії наративу є питання текстуалізації, що в умовах постмодерності постає єдиним способом досягнути дійсність. В умо-

вах руйнування віри в організуючу силу метанаративів, зокрема метанаративу історії, підкреслюється її дискурсивний характер.

На думку Ф. Джеймсона, ми осмислюємо історію, розповідаючи різні історії. Але ми також осмислюємо історію через розуміння того, як ми розповідаємо різні історії. І хоч Ф. Джеймсон вважає історію «фундаментально ненаративною», вона доступна лише у текстуальній формі. Історія завжди приходиться до нас уже текстуальною.

У зв'язку з цим постає питання визначення ролі оповідальних інстанцій, що постають організуючим началом тексту. Постмодерністська література відгукується експериментами в сфері наративної конвенції, що призводить до зміни жанрової парадигми. За Ф. Джеймсоном жанровий код є недістаючою ланкою між суспільством та текстом, культурно опосередкованим артефактом, що являє собою «соціально символічний акт», що виводить на перший план проблему наратора.

У текстах постмодерністського звучання, де переважає нелінійна, часто ретроспективна, мозаїчна модель оповіді, організуючим центром виступає образ оповідача, що, як відзначає Н. Соловйова, «може розчинятися у безлічі лиць: то перетворюватися на героїв, то дивитися на них з боку в ролі спостерігача, то виступати в ролі всезнаючого автора, що бажає разом із читачем розібратися у складній фактурі тексту» [10, с. 63].

Наративна стратегія посідає чільне місце і в поетиці творів найвідомішого баскського письменника сучасності Бернардо Ачаги. Найбільший інтерес в цьому аспекті викликає цикл новел «Обабаоак». Це найбільш читаний та перекладений баскський літературний твір, чия популярність підтверджується наявністю кінематографічної версії.

У вітчизняному літературознавчому просторі не існує праць, які комплексно освітлювали б наративну структуру творів Бернардо Ачаги, в той час як на Заході його творчість є предметом наукових дискусій літературознавців. Фрагменти висвітлення цікавої для нас проблеми знаходимо в роботах М. Антонія Нуньєс-Кастелло, М. Х. Олазірегі Алустіса, К. Рута та деяких інших.

Характеризуючи наративну структуру художнього простору циклу новел «Обабаоак» Б. Ачаги, ми зосереджуємо особливу увагу на своєрідності системи наративних рівнів твору та взаємодії оповідальних інстанцій, наративній стратегії автора.

«Обабаоак» складається з 26 окремих новел, що на перший погляд здаються непов'язаними між собою. Оригінальний текст баскською мовою містить примітку автора, в якій він пояснює, що новели можна читати у довільному порядку, крім тих, чия назва виділена курсивом – їх Ачага рекомендує читати у вказаній послідовності. Новели об'єднані у три частини, основним елементом когезії яких виступає єдність місця розгортання подій – міфічний світ селища Обаба. Ці риси зумовили визначення жанрового різновиду «Обабаоак» як циклу новел [1; 6]. Перше важливе дослідження, в якому жанр отримав наукове обґрунтування, здійснив Форрест Інгрем у 1971. Ф. Інгрем визначає цикл новел як «книгу коротких оповідань настільки зв'язаних між собою їх автором, що досвід послідовного читацького сприйняття на різних рівнях структури цілого суттєво модифікується досвідом сприйняття кожної її складової» [4, с. 19]. Основною характеристикою циклу новел як самостійного літературного жанру є те, що новели, що його формують, є незалежними та взаємопов'язаними одночасно.

«Обабаоак» починається з частини, що називається «Дитинство» і складається з п'яти оповідань. В перших трьох («Естебан Верфель», «Виклад листа каноніка Лісарді» та «Post Tenebras Spero Lucem») основним генератором тексту виступає епістолярний мотив. За допомогою прийому «текст в тексті» автор вводить тексти листів, записок, щоденників героїв, які намагаються віднайти себе через наративізацію персонального досвіду, втілення його у текст. П. Рікер назвав це пошуком «оповідальної ідентичності». Під цим терміном він розуміє «таку фор-

му ідентичності, до якої людина здатна прийти за допомогою оповідальної діяльності» [9, с. 19]. Так, герой першої новели, Естебан Верфель, намагаючись осмислити, інтерпретувати власне життя, втілює його у текст, який помістився у дванадцять зошитів. Канонік Лісарді, прагнучи сповідатися та розповісти правду про події давно минулих днів, пише листа своєму найближчому другові, проте так і не наважується відправити його. О. А. Ковальов підкреслює двоїстий характер наративізації, адже «роблячи буття осяжним, відчутним, вона в той самий час приводить людину до відчуження від нього: для побудови наративу необхідний погляд ззовні, погляд іншого». Для героїні оповідання «*Post Tenebras Spero Lucem*», молодій вчительки, що приїхала до Обаби з міста, листи є єдиним зв'язком із «зовнішнім світом», єдиною можливістю передати свої почуття. Вибір епістолярної форми репрезентації зумовлений наявністю адресата, адже «історія завжди розповідається комусь, що свідчить про фундаментальну соціальність наративу» [8, с. 295]. Незважаючи на екстрадієгетичний тип наратора, в першій частині переважає внутрішня перспектива, обмежена спогадами, переживаннями, сподіваннями, роздумами та почуттями героїв.

Дві останні новели першої частини мають назву «Я виходила б на прогулянку щоночі»: «Говорить Катаріна» та «Говорить Марія». В них Б. Ачага використовує прийом суміщеної перспективи, показуючи одну й ту саму подію з різних точок зору.

Заслугує на увагу авторська техніка презентації минулого. Відсутній прямий опис подій, інформація про них передається опосередковано, через дискурс персонажів, часто з позиції ненадійного наратора, що показує ілюзорність та неможливість об'єктивного висвітлення історії.

У наративній структурі циклу Б. Ачаги спостерігається наявність елементів магічного реалізму. Так, з листа каноніка Лісарді ми дізнаємось, що одинадцятирічний хлопчик зникає у лісах Обаби і перетворюється на білого кабана. В цій та деяких інших новелах Ачага використовує фантастичний компонент для передачі атмосфери світу Обаби, де до всього ірреального ставились як до подій буденних та звичних. Його введення також слугує стратегією залучення читачької уваги, адже, на відміну від історії Естебана Верфеля, в історії каноніка раціональне пояснення фантастичним подіям віднайдено не було, що тим самим ставить під питання межу між реальним та примарним. Надання широкої інтерпретаційної свободи читачеві є однією з ключових ознак оповідної стратегії циклу.

З суміщеною перспективою стикаємося на початку другого розділу циклу «Дев'ять слів на честь селища Вільямедіана». У вступній її частині оповідач згадує свій візит до притулку, з метою побачити товариша, що дуже швидко втрачає пам'ять. Там оповідач, згадуючи чоловіка, що втратив розум через те, що пам'ятав забагато, просить поради у завідуючого притулку: «— Скільки треба пам'ятати, щоб залишатися свідомим та не з'їхати з глузду? — Вистачить і дев'яти слів» [2, с. 76]. Тож, у другій частині оповідач резюмує своє життя у Вільямедіані у дев'яти історіях, що ніби направлена на створення стереоскопічного ефекту, лише посилює уривчастість, відбиваючи фрагментарність людського сприйняття світу. Оповідь організовано таким чином, що фігура, яка у вступній частині виконувала функції оповідача, у фіналі перебирає на себе функцію автора: «<...> оповідач постає більш явно, як маніпулятор, що організовує світ фантазій і спогадів, структуруючи і відтворюючи їх за допомогою уяви» [2, с. 89].

Однією з найвизначніших рис постмодерністського художнього дискурсу, що знайшла відображення у циклі новел «Обабакоак», є заміщення фігури всезнаючого оповідача «оповідачем ненадійним». Термін «ненадійний оповідач» («unreliable narrator») був введений на початку 60-х років У. Бутом. Під «ненадійним оповідачем» він розумів такого оповідача, чиї слова та дії не відповідають встановленим автором нормам [3, с. 158]. Це визначення було розширене Д. Ло-

джем: «ненадійний наратор – завжди вигаданий персонаж, що є частиною історій, які він розповідає... <...> Метою введення ненадійного наратора є розкриття у цікавий спосіб лакун між видимістю та реальністю, та показати, як люди спотворюють або приховують останню» [5, с. 154-155]. Так, в новелі «Виклад листа каноніка Лісарді» «ненадійний оповідач» знаходить дивного листа, автором якого є канонік, з яким наратор ніколи не зустрічався. Він намагається відтворити листа, який до того ж є дуже зіпсованим та залишає багато смислових лакун, що їх намагається самостійно заповнити наратор. В процесі читання оповідач робить хибні припущення (в новелі присутній коментар, що час від часу перериває текст листа), що приводять його до хибних висновків, про що дізнаємось уже наприкінці.

Введення «ненадійного оповідача» дозволяє авторові максимально дистанціюватися від зображуваного ним, в той самий час відокремлюючи точки зору автора і наратора.

Третя частина циклу має назву «У пошуках останнього слова» і є найскладнішою з точки зору структурної організації. В ній найповніше втілюється інтерес Б. Ачаги до зміни масок та голосів, пошуку домінуючого голосу.

Вона складається з 20 новел, поєднаних рамковою сюжетною лінією, що постійно переривається вставними історіями та бесідами металітературного характеру, що мають на меті вивести на перший план акт читання та створення текстів, змодельовати «ситуацію розказування». Новелістична структура якнайкраще підходить для реалізації цього задуму. Так, за спостереженням О. А. Бабелюк, «постмодерністські тексти, особливо ті, які належать до жанрів малої форми, за своєю онтологією наративні» [7, с. 107]. Новела ж відрізняється від інших жанрових форм способом оповіді. В ній, як правило, йдеться про подію, що є поштовхом для розповіді тієї чи іншої історії, та виділяє особу оповідача.

Відправною точкою оповіді у цій частині циклу стає знайдена головним героєм, Валентином, стара шкільна фотографія, на якій після збільшення він побачив дивну річ: його однокласник Ізмаель тримає ящірку поряд з вухом Альбіно Марії, хлопчика, що згодом оглух та став несповна розуму. Валентин встановлює між цими подіями причинно-наслідкові зв'язки, згадуючи старовинне баскське повір'я, що ящірка, потрапивши у вухо людини, з'їдає мозок. Валентин вирішує розгадати таємницю і разом зі своїм другом вирушає у подорож до Обаби, куди був запрошений на літературні посиденьки до свого дядька з Монтевідео. Окремої уваги при розгляді третьої частини циклу заслуговує своєрідна розробка наративної категорії оповідача. Головний герой є одночасно і оповідачем і персонажем власної історії, хоча і зізнається, що «незвично, коли письменник виступає учасником, або свідком таких історій, що дійсно вартують бути розказаними» [2, с. 114]. Проте і письменником він бути не бажає, а виступає лише скриптором подій, в чому знаходить реалізацію постмодерністська концепція смерті автора. Тепер вже не автор, а оповідач «відповідає за правдивість переказаної історії» [7, с. 103]. Первинний оповідач (оповідач «рамкової» історії), Валентин, виступаючи в функції «фіктивного автора», повсякчас поступається місцем оповідача персонажам своїх історій, вторинним нараторам, ті ж, в свою чергу, передають слово героям своїх оповідей, за рахунок чого підсилюється наративна динаміка тексту.

Множинність наративних рівнів досягається за допомогою прийому «текст в тексті». Кожна новела містить вставні історії, так, у новелі «Як написати оповідання за п'ять хвилин» оповідач рамкової історії розповідає історію про письменника, що пише новелу, а також, власне новелу. Така комбінація наративних рівнів, досягнута за допомогою прийому «текст у тексті» та мета текстуальним коментарем, нагадує по своїй структурі китайський ящик, або ж матрьошку, що знаходить реалізацію і в пізніших творах письменника.

Характерною для системи оповідальних інстанцій циклу «Обабакоак» є присутність «зовнішнього» наратора, що є поза сюжетом, та «внутрішнього» опові-

дача. Своєрідність такої комбінації можна простежити на прикладі новели, що має назву «Ханс Менсчер». На початку оповідь ведеться від першої та третьої особи, де оповідачем виступає чоловік, що називає себе «перехожим». Прогулюючись вулицями Гамбурга, він натрапляє на майже зруйнований будинок, що виділявся з-поміж доглянутих сусідніх будівель. Зацікавившись історією будинку, оповідач направляється до бібліотеки, де знаходить дивну газетну замітку, в якій йдеться про колишнього мешканця будинку, художника Ханса Менсчера. З моменту, коли оповідач починає читати статтю, він перетворюється на читача, як відмічає М. Х. Олазірег, «журналіст стає новим наратором. Наратор першого рівня (перехожий), поєднує уривки хроніки через метанаративний коментар та питання, що він їх сам собі задає, намагаючись направити нас до найважливіших лакун цієї заплутаної історії» [6, с. 126]. Використання такої стратегії самопрезентації дозволяє ретранслювати погляди безвідносно до постаті автора, що співвідноситься з постмодерністською поетикою.

Для передачі умовності, ігрової природи текстів Б. Ачага використовує метатекстуальний коментар. Так, в новелі «Маргарет та Гейнрік, близнюки» через зміщення фокуса на формальну сторону, акцентується її вигадана природа: «Припустімо, що це початок оповідання або історії на десяти-дванадцяти сторінках, конкретизуємо висунуте припущення, сказавши, що головними героями історії виступатимуть ні хто інший, як персонажі, чиї імена фігурують у заголовку, тобто Маргарет та Гейнрік, близнюки» [2, с. 177].

Серед мотивів-констант, що передають специфічність художнього світу письменника та певною мірою поєднують новели циклу, – протиставлення центру та маргінесу, мотив подвійності. Але ключовим, на наш погляд, мотивом, що розкривається в усіх без винятку новелах циклу, є мотив неправильного трактування дійсності, оманливість зовнішніх проявів речей.

Таким чином, наративна стратегія циклу «Обабакоак» Б. Ачаги зумовлена постмодерністським світовідчуттям, що втілюється у таких рисах художнього дискурсу, як фрагментарність, множинність, багаторівнева організація тексту, наративізація, суб'єктивація наративної структури, автокоментар.

Бібліографічні посилання

1. *Antonaya Nuñez-Castelo M. L.* Plasmando una visión fragmentada: Obabakoak como ciclo de cuentos / M. L. Antonaya Nuñez-Castelo // *Revista de Filología Hispánica*. – 1999. – № 15.1. – P. 335–343.
2. *Atxaga B.* Obabakoak / B. Atxaga. – **Barcelona** : Ediciones B (Colección Tiempos Modernos), 1994. – 235 p.
3. *Booth W. C.* The Rethoric of Fiction / W. C. Booth. – **Chicago** : The University of Chicago Press, 1983. – 553 p.
4. *Ingram F. L.* Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre / F. L. Ingram. – **The Hague-Paris** : Mouton, 1971. – 234 p.
5. *Lodge D.* The Art of Fiction / D. Lodge. – **London** : Penguin Books, 1992. – 240 p.
6. *Olazireg M. J.* Waking the Hedgehog : the Literary Universe of Bernardo Atxaga / M. J. Olazireg. – **Reno** : Center of Basque Studies-University of Nevada, 2005. – 353 p.
7. *Бабелюк О. А.* Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [Монографія] / О. А. Бабелюк. – Дрогобич : ТЗОВ «Вімір», 2009. – 296 с.
8. *Ковалев О. А.* Смерть и просветление (заметки о повествовательной идентичности) / О. А. Ковалев // *Критика и семиотика*. – 2010. – Вып. 14. – С. 293–310.
9. *Рикер П.* Повествовательная идентичность / П. Рикер // *Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью*. – М. : ACADEMIA, 1995. – С. 19–37.
10. *Соловьева Н. А.* Вызов романтизму в постмодернистском британском романе / Н. А. Соловьева // *Вестник Московского университета*. – Серия 9. Филология. – 2000. – № 1. – С. 53–67.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

Л. О. Литвинюк

Київський університет імені Бориса Грінченка

КОХАННЯ ЯК БЛАГО І ТРАГЕДІЯ: НАСЛІДУВАННЯ КОРДОЦЕНТРИЧНИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО КРАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА

Присвячено дослідженню соціальних, морально-естетичних та людинознавчих проблем поеми Івана Перепеляка «Остання любов гетьмана» у висвітленні аспектів національної проблематики, позначеної глибоким філософським підходом до проблем буття, гострим відчуттям історичного минулого і сучасності.

Ключові слова: українське відродження, образ, поема, драма, психологізм, автентичність.

Посвящено исследованию широкого спектра социальных, морально-эстетических проблем поэмы Ивана Перепеляка «Последняя любовь гетьмана» в освещении аспектов национальной проблематики, обозначенной глубоким философским подходом к проблемам бытия, острым ощущением исторического прошлого и современности.

Ключевые слова: украинское возрождение, образ, поэма, драма, психологизм, аутентичность.

The article is devoted research of wide spectrum of social, morally aesthetically and human problems poetics of Ivan Perepelyaka in illumination of aspects of national problems, deep philosophical approach to the problems of life, acute sense of history and modernity.

Key words: ukrainian revival, means poem, drama, psychologism, authenticity.

Епоха, в якій Іван Перепеляк формував свій світогляд, свої ідеали та етичні засади, була складною і являла собою невичерпний і драматичний конфлікт між старим і новим, тобто між залізобетонними традиціями соцреалізму та модерно-пошуковими віяннями часу.

Час становлення Івана Перепеляка як поета був у житті нашої держави періодом, коли епоха відносної свободи творчості, реабілітації самого права бути митцем скінчилася, скінчилася сумно й трагічно, новими переслідуваннями й репресіями. І хоч були вони дещо м'якшими, ніж розправи 1930-х років, бо нікого в цей час уже не було засуджено до розстрілу, їхні важкі й катастрофічні наслідки глибоко позначилися на долі молодих поетів і письменників, які в цей час приходили в літературу. Каналом усної комунікації ширилися повідомлення про арешт Івана Світличного, Василя Стуса, Євгена Свєрстюка, Леоніда Плюща, Івана Дзюби.

Зрощені на обережних психо-поведінкових стереотипах життя і творчості, наскрізно контрольовані ідеологічною машинерією тоталітаризму, цілі «обойми» нинішніх письменників мовби не помітили, в який час вони існують, не відгукнулись на те, що цей час вимагає не звичного «догідництва чи куняння в слові, а вибуху, злиття із страшними і величними енергіями, в яких проявлялася й проявляється справді космічна, вселенська боротьба Добра і Зла. Якщо ти поет, якщо ти правдиво покликаний до творчості на вертикальних зрізах буття, цього часу ти не міг прогавити» [11].

Іван Перепеляк протягом 90-х років створив кілька історичних творів («Бунт», «Козацький монастир», «Остання любов гетьмана», «Теодицея»), які цілком слід вважати «поемами, а не циклом віршів чи розтягнутим віршем» [12]. Це лірико-історичні твори, якими поет вніс свою частку в національне пробудження і роз-

будову національно-патріотичного світовідчуття. Названі поеми цікаві новизною матеріалу, сюжетною побудовою, відрізняються вагомим, поетично багатим письмом. А їх епічне звучання ставить їх у ряд кращих набутків української поезії другої половини ХХ століття. Історичні поеми Івана Перепеляка були актуальними в час появи, зберігають вони свою актуальність і сьогодні. Причому ця **актуальність** все більше з площини ідеологічної (висвітлення в новому світлі заборонених раніше тем і образів), гносеологічної (раніше цього не знали, тому про це просто цікаво було розповісти) переміщується в площину художню: все виразніше сприймається оригінальний поетичний стиль поем Івана Перепеляка, його вміння будувати художній світ практично без авторської присутності, на цікавій драматичній життєвій події, єдності епічного й драматичного, багатоголосі персонажів, через яке всебічно обговорюється й реалізується авторська ідея.

У даному дослідженні увага зосереджена на літературному доробкові Івана Перепеляка у вимірах найновіших досягнень сучасного літературознавства, на історичній поемі «Остання любов гетьмана».

Однією з найскладніших проблем сучасної філологічної науки є проблема аналізу художнього тексту: як дешифрувати текст, щоб він «не обурився», «не закрився» від читача, а навпаки – засяяв би усіма барвами Слова й Смыслу. Стаття є спробою підібрати до художнього тексту релевантний «ключик» декодування.

У поемі «Остання любов гетьмана», що є **об'єктом дослідження**, І. Перепеляк вперше серед українських поетів створив нову концепцію наближення постаті Івана Мазепи саме до реалістичного, діалектично багатогранного відтворення: високохудожньо змалював образ гетьмана не як історичну постать, а як просту людину, якій властиві почуття. Маємо ще один випадок такого художнього змалювання реальних подій, у якому «поет переміг історика» [5, с. 24]. Але при цьому автор, очевидно, мав бути готовий відповісти принаймні на два запитання. Чи справді вартіть його задум тих трансформацій історичної правди, які він здійснив у своєму творі, і чи вдалося при тих-таки трансформаціях створити органічно вірогідну художню гіпотезу реальності?

Постать уславленого українського гетьмана овіяна романтичним ореолом, оповита легендами та міфами, які супроводжували його протягом цілого життя. Відомо, що як історичні, так і художні твори про Мазепу почали писати історики і літературознавці ще за його життя. До постаті гетьмана зверталися представники літератур різних країн – англійці й французи, німці й поляки, росіяни й українці: Байрон «Мазепа», Пушкін «Полтава», В. Гюго «Мазепа». Великий український поет Т. Г. Шевченко також не обійшов постать Мазепи увагою. Саме на 40–50-ті роки ХІХ століття припадає поява кількох його творів, які так чи інакше торкаються козацької доби і самого гетьмана. Це вірші «Великий льох», «Іржавець», «Чернець», а серед прозових творів виділяються дві повісті «Музикант», «Близнець». М. Старицький намагався з різних поглядів висвітлити характер й політичну діяльність Мазепи («Молодість Мазепи»), Іван Мазепа постає в одноіменній трагедії (1927) Л. Старицької-Черняхівської, де змальований поважним державним діячем, весь час намагається здобути волю, ладен віддати життя за Україну. Авторка показала різні грані характеру гетьмана – його освіченість, меценатство, мудрість, почуття.

На початку ХІХ століття, в добу романтизму, почав творитися новий міф – міф про колоритного і романтично-похмурого злочинця і звабника.

ХХ століття дало нам порівняно невелику кількість літературних творів, присвячених мазепинській тематиці. Так, Андріан Кашенко в історичних оповіданнях про запорозьких козаків визначив своє негативне ставлення до гетьмана, однак зобразив його як державного діяча. Найбільшим, до того ж історично обґрунтованим, твором, присвяченим життю Івана Мазепи, була трилогія Богдана Лепкого «Мазепа», яка фактично являла собою п'ять історичних повістей «Мазепа»,

«Не вбивай», «Батурин», «Мотря», «З-під Полтави до Бендер». Особливістю цього роману є те, що він написаний на основі історичних джерел, які були добре опрацьовані автором і тому вдало використані в тексті. Після трилогії Б. Лепкого з'явилися ще роман Г. Дудка «Великий гетьман», присвячений 250-річчю обрання Мазепи на гетьманство, та роман Ю. Мушкетика «Семен Палій», які мали діаметрально протилежні висновки. Якщо для першого автора Мазепа був найбільшим державником, який боровся за велику справу визволення України, то для другого – він зрадник, тільки зрадив він не Петра I, а свій народ. Не втрачають інтересу до подій минулого й митці 90-х років XX ст. До часів гетьманування Мазепи звертається у своїй поемі «Сполоханий гомін» (1997) А. Королів, Р. Іваничук «Орда» (1989–1991). В поемі В. Сосюри «Мазепа» трагедія гетьмана нерозривно пов'язана з трагедією українського народу. Оригінальним є трактування образу Івана Мазепи в романі Г. Колісника «Мазепа-гетьман» (1988–1989). Ретроспективне розгортання сюжету дозволяє побачити шаблі кар'єри крізь спогади самого гетьмана. Історична тематика є провідною у творчості Ю. Хорунжого. Опублікований у 1997 р. у журналі «Дніпро» роман «Любов маєш – маєш згоду» є монументальним історичним полотном, що розкриває одну з найтрагічніших сторінок минувшини України. І нарешті слід згадати ще один твір – роман бельгійської письменниці Ірен Стецик «Мазепа – гетьман України», в якому герой з'являється перед нами таким, яким бачила його Мотря, через її почуття. Кожний з названих істориків чи майстрів слова по-своєму інтерпретував образ великого гетьмана.

Завдяки творчості поетів та письменників XX ст. маємо змогу бачити Івана Мазепу таким, яким він був у дійсності: державним діячем, талановитим дипломатом, хоробрим воїном, улюбленцем жінок і закоханою людиною, одним словом – «ясновельможним паном-отаманом» [10, с. 41].

Мета статті полягає у дослідженні поетичного доробку Івана Перепеляка, який завдяки поемі «Остання любов гетьмана» вніс свою частку в національне пробудження, в розбудову патріотичного світовідчуття, де головною подією все-таки є кохання й те неповторне духовне багатство, яке воно приносить попри всі випробування й драматичні колізії.

Драматизм світобачення привів Івана Перепеляка до нового жанрового різновиду – драматичної поеми, ознаки якої виявилися вже в «Останній любові гетьмана». У документальній повісті І. Борщака та Р. Мартеля згадується: «Мазепа мав більше 60-ти, коли закохався в Мотрю. Його дужий організм не відчував настулу літ. Був якийсь чар навколо цієї незбагнутої постаті, слава та кохання її супроводили вірно. Донька Кочубея теж зазнала цього непереможного чару. Не маємо причин сумніватися, що вона щиро покохала гетьмана» [1, с. 74]. Дослідник-літературознавець Ю. Пінчук стверджує, що «Любов Мотрі Кочубеївни і Мазепи є та любов, що не знає ні старості, ні якихось інших меж. У багатьох історичних працях XVIII–XX ст. можна зустріти намагання виставити життя гетьмана лише з негативної сторони, а самого Мазепу – як злочинця, старого ловеласа та спокусника» [5, с. 26].

Безумовно, образ головного героя у творі Івана Перепеляка – не лише об'єкт зображення, а й засіб розкриття центральної теми: чи насправді це остання любов гетьмана? Акцент поеми різко і свідомо зміщений у полемічну царину вічного питання Буття.

Гетьман Іван Мазепа – трагічна у своєму героїзмі постать, суперечлива, бунтівна, волелюбна. Все це дають історичні хроніки. Про це можна прочитати. А от те, що Мазепа був напрочуд делікатним і люблячим чоловіком – про це дізнатися не так просто. Хіба що відшукати його любовні листи. Вони ж і надихнули І. Перепеляка на написання поеми «Остання любов гетьмана» – про палке і цнотливе кохання Івана Мазепи та шістнадцятирічної Мотрі Кочубеївни, Мазепиної

похресниці. Сюжетна лінія кохання гетьмана до Мотрі поглиблює драматизм образу головного героя, надаючи йому романтичного колориту. Через стосунки з жінкою Іван Перепеляк розкриває головні домінанти внутрішнього світу героя – гідність, розсудливість, вірність, жертвовність. Їх Любов виникає із щирої взаємної симпатії, однак ідея потребує жертви, і герої готові її принести.

Історія зберегла листи І. Мазепи до Мотрі, в яких розкриваються палкі почуття закоханих. Як відомо, батьки дівчини засуджували як гетьмана, так і свою доньку. З листа Кочубея: «Яке горе, який нелюдський, невисловлений біль! Я не знав, що мені діяти і казав бити у дзвони, щоб всі знали моє лихо. Чи не краще було б, якби він сказав мені згинуту серед мук, ніж так знеславити мою честь» [2, с. 75].

Дванадцять розділів поеми – то дванадцять монологів, якими обмінюються гетьман і Мотря (12 листів). З цього погляду героїв хочеться назвати «дійовими особами», як в афіші драматичного твору, хоча вони й не діють у фізичному сенсі цього слова. Пригадаймо слова Лесі Українки: для нової драми важливіше, що говориться, а не що діється на сцені. Відтак поему «Остання любов гетьмана» можна було б вважати й першою драматичною поемою Івана Перепеляка. Принаймні досвід побудови драматичних творів, складених з монологів дійових осіб, за які правлять розгорнуті цитати з документальних джерел (листів, щоденників, записників), уже давно відомий у світовій драматургії.

У справжніх листах Мазепи: «Моє серденько, мій квіте рожаний», «моє серденько», «моя сердечна кохана», «моя сердечна кохана, найліпша, найлюбезніша Мотронько», «рученьку біленьку дала», «личко біленьке» та ін. [2, с. 47–51]. Влучно про життєво-любовну драму Мазепи сказав Ілля Борщак: «Як на старого скептика, учня Макіявеля, то в цих листах находимо справді подиву гідну свіжість і ніжність почувань. Складна душа Мазепи мала такі незбагненні переходи!» [1, с. 51].

Кожному розділу передує епіграф з автентичних листів Івана Мазепи до коханої: *«Моє серденько, мій квіте рожаний! Сердечно на тебе боліло, що недалеко од мене ідеши, а я не міг очиць твоїх і личка біленького видіти; через тебе писмечко кланяюсь, всі члонки цілую любезно»* [7]. Ці листи своїм темпераментом і вишуканістю достойно доповнюють антологію всесвітньої епістолографії. Сильними мусили бути почуття вже немолодого чоловіка, щоби «зачарувати» молоду дівчину, яка розірвала з батьками й навіть пішла на ганьбу, залишивши рідний дім для гетьманських покоїв.

Хочеться відмітити, що поетичні тексти Івана Перепеляка не переповідають епіграфи, а мають цілком самостійне значення, дістають статус поетичної незалежності, живуть своїм життям. Читаючи епіграфи, можна відмітити, настільки незвична, нестандартна ситуація стає тут предметом відображення. Її драматизм полягає в тому, що всі (крім хіба що шістнадцятилітньої дівчини) розуміють ненатуральність стосунків закоханих і прагнуть їм запобігти.

У своїй поемі Іван Перепеляк не доводить події до страти генерального судді Василя Кочубея, Мотриноного батька; до програної Мазепою спільно з Карлом XII Полтавської битви. Це все виявилось за лаштунками міні-вистави чи драматичного етюд. Головною подією, залишилося кохання й те неповторне духовне багатство, яке воно приносить попри всі випробування й драматичні колізії, які автор накладає на своїх учасників.

Достовірні листи гетьмана та відповідь на них коханої (в поетичній інтерпретації) дають широку картину тодішнього життя, фіксують найпотаємніші порухи душі двох до нестями закоханих одне в одного людей, але їхня любов виявилася трагічною...

Моє дівоцтво – спорожнілий сад.

Чорніє незагойно після граду.

Пішли мої дороги невпопад [7, с. 90].

Державний муж, патріот України, якого обставини змушують «чесно» служити цареві. В цьому образі – біль. Та головне все-таки любов. Любов – жива, тілесна, неплатонічна. Автор показує життя таке, «як було». Однак у цьому як «було» відчувається щось фатальне, і його нічим полегшити. Чи не тому, не випускаючи з поля зору трагедію історичного масштабу, якою стала поразка Мазепи, автор більше воліє побачити за нею хоч щось світле, щемке, ліричне. Й розповідає про глибоке кохання гетьмана, про його сльози й коротке щастя, про юну Мотрю, яка в своїх наївних стрічках та намисті втікає від рідні, вірної цареві, втікає до того, хто «замислив зраду» проти цього царя. І виникає паралель: Мотря – Україна. Образ Мотрі у поемі трансформується в образ-символ самої України. Так, Україна, теж іще юна і теж, як Мотря, нещаслива, оточена кривавим хмаровинням історично-буттєвих протиріч. Звернення Мазепи до Мотрі опромінюються інакше – мовби це листи гетьмана і до Мотрі, і до когось (чогось) більшого, ніж Мотря. Вони цитуються розлого, в них спалахує ціла духовна скарбниця, якою володіла душа Мазепи.

І. Перепеляк у своєму творі розкриває психологію особистості І. Мазепи. Він показує його як людину освічену, з палким серцем, здатним любити глибоко і щиро. Коли читаєш твір, то не віриться, що йдеться про людину, якій далеко за шістдесят. Адже душа І. Мазепи відкрита для кохання. І її «не вблагати». Він прекрасно розуміє, що в його віці і становищі це все одно, що головою кинутись у річку:

*Любов!
А як дарунок чорта?!
Вже насміхаються діди,
Об'ївся блекоти...*

І сам собі суперечить:

*Остання, може...
Більш не знати!
Не спити ж трунок
У труні!!! [7, с. 89].*

Це кохання породжує муки, болить розтерзана душа Мазепи, допікає, ятрить душу запитання: «Всі любляться! Мені не можна?» [7, с. 98].

До нестями люблячою постає перед нами красуня Мотрона. Глибину своїх почуттів вона передає у словах: «*Ти завжди поруч, навіть уві сні, Рабою згодна, лиш би при тобі!!!*» [7, с. 94]. Сердечні муки не дають спокою Мотрі:

*Мені без тебе
Хоч на страту,
Байдуже: поглум, поговор.
Все! Або ти, або... не знаю,
Що діяти... [7, с. 90].*

Листи Мотрони до Мазепи сповнені переживань за його долю. Вона скаржиться Мазепі на своїх батьків, що не давали їй життя дома за її кохання до нього, і сповіщає про те, що батько задумав таємниче:

*Послання довгі отправля в Москву.
Все пише й пише і кладе у стоси...
Якось підгледіла,
О Господи, – доноси!
І все на тебе пише... [7, с. 109].*

Дівоче серце прагнуло кращих перемін. І слова Мотрі, звернені до Бога, додали їй сил у боротьбі за своє кохання. Заради нього вона зрікається батька. Своє нерозтрачене кохання вона дарує своєму обранцеві:

*Той батько – лис,
Повзучий змій.*

*Тепер мені чужий!
А ти, Іваночку, ти мій.
Коханий, дорогий.
Люблю, о Господи, спаси! [7, с. 110].*

Самотність у батьківському домі, присутність батьків для неї тяжкі, слідування, образи виснажують її сили, проте в такій ситуації вона в думках нерозлучна зі своїм коханим. Мати не залишає її без уваги, запрошує знахарку, щоб та, повороживши, звільнила думки і серце від «сатани», тобто від Мазепи. Але це не змінило ставлення Мотрі до нього. Іншого разу мати придумала нове випробування. Вона поклікала до хати сватів, а з ними прийшов і наречений, «вайло і бельбас» [7, с. 100], за словами Мотрі. Коли їй стало зрозуміло, в чому суть задуму, вона дістала з-під подушки перстень – подарунок гетьмана, заявивши, що вже заручена. Постать героїні в інтепретації Івана Перепеляка небуденна, вирізняється на тлі інших дійових осіб. Вона не тільки красуня, а це постійно підкреслюється в репліках І. Мазепи («шовкові брови», «коралеві»), а виступає також як сподвижниця Мазепи, палка патріотка уярмленої України.

Наклепи досягають мети. Гетьман загнаний у глухий кут. Текст поеми обривається на кульмінаційному моменті. Неможливо повірити, що герой не думав про своє «останнє» кохання і тоді, коли готувався до сутички з Петром I під Полтавою, і тоді, коли, зазнавши поразки, наблизився до своєї фізичної смерті. «Ось чому хотілося б, щоб автор повернувся до цієї поеми і продовжив її. Про те, як це зробити, він знає краще нас» [5, с. 28], – говорить І. Кірсанов.

Якщо прочитаємо поему просто як художній твір, не враховуючи його історичного підґрунтя, то матимемо всі підстави впевнено сказати: Івану Перепеляку загалом вдалося створити цілісний і органічний художній світ, добре виважений в усіх його основних компонентах. Це лірико-романтична поема, написана з добрим відчуттям образної, композиційної, словесної пластики; написана пристрасно, з притаманним Перепеляку максималізмом почуттів.

Художньо-естетична концепція моделювання світу Івана Перепеляка засвідчує модерну непередбачуваність образів, позначених сугестивною асоціативністю, синестезією почуттів і вражень, пов'язаних з прагненням до творення нової метафоричної дійсності.

Так, супротивники Мазепи – вірогідні слуги імперії – ненавиділи його, проте жінки любили, церква – імперська церква – прокляла його, але поети оспівали. Таким співцем кохання Мазепи є і Іван Перепеляк.

Бібліографічні посилання

1. *Борщак І.* Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана / І. Борщак. – К.: Свєнас, 1991. – 136 с.
2. *Борщак І.* Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана / І. Борщак, Р. Мартель. – К.: Рад. письменник, 1991. – 316 с.
3. *Журавльов Д. В.* Мазепа: людина, політик, легенда [Текст] / Д. В. Журавльов. – Х.: Фоліо, 2007. – 384 с. – (Історичне досє).
4. *Геращенко О.* Любовні листи Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни. До вивчення епістолярної стилістики початку XVIII ст. / О. Геращенко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. – Т. 3. – Х., 1994. – 128 с.
5. *Перепеляк І.* Матеріали до вивчення творчості поета в курсі «Українська література» для учнів загальноосвітніх шкіл та студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації: метод. посібник / І. Перепеляк / передмова О. В. Ковалевського; упорядкування В. І. Ковальова. – Х.: Майдан, 2002. – 196 с.
6. Літературознавчий довідник української літератури. – К.: Каравела, 2001. – 654 С.
7. *Перепеляк І. М.* Поеми / І. Перепеляк. – Х.: Майдан, 2007. – 474 с. – Серія «Поезія Слобожанщини».

8. Ротач П. Він пройшов крізь віки героєм / П. Ротач // Криниця. – 1992. – № 7. – 27–28 с.
9. Сергійчук В. І. Заради всієї України (Про гетьмана І. Мазепу і його час) / В. І. Сергійчук // Всесвіт. – 1992. – № 1–2. – 90–95 с.
10. Тарасова О. Жінки в житті Івана Мазепи: міф і реальність / О. Тарасова // Дніпро. – 2001. – № 9–10. – С. 129–132.
11. Тома Л. Життя в обіймах смерті. Великі проблеми й вистраждані істини / Л. Тома // Літ. Україна. – 2009. – 19 берез.
12. Філатов А. Сходи і жнива поем : [про розв. жанру поеми в сучас. л-рі] / Аркадій Філатов // Слобідський край. – 2008. – 16 серп. (№ 93).

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.161.2 – 2

А. Ю. Усова

Криворізький педагогічний інститут ДВНЗ КНУ

ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ О. ІРВАНЦЯ 90-Х РР. XX СТ.

Проаналізовано реалізацію категорій естетики на різних рівнях драматургічних творів О. Ірванця кінця XX ст. Встановлено провідні категорії кожної п'єси. Представлено культурно-історичний контекст відображених подій. Визначено загальні риси естетики драматургії О. Ірванця перехідної доби.

Ключові слова: естетичні категорії, драматичний пафос, дисгармонія, потворне, абсурд, іронія, цинізм, гра.

Проанализирована реализация категорий эстетики на разных уровнях драматургических произведений О. Ирванца конца XX ст. Установлены ведущие категории каждой пьесы. Представлен культурно-исторический контекст отображенных событий. Определены общие черты эстетики драматургии О. Ирванца переходного периода.

Ключевые слова: эстетические категории, драматический пафос, дисгармония, уродливое, абсурд, ирония, цинизм, игра.

Realization of categories of aesthetics is analysed on the different levels of dramatic works of O. Irvancya end of XX century. The leading categories of every play are set. The cultural and historical context of the represented events is presented. Certainly general lines of aesthetics of dramaturgy of O. Irvancya transitional days.

Key words: aesthetical categories, dramatic fervor, disharmony, ugly, absurdity, irony, cynicism, game.

Теоретичне підґрунтя поєднання літературознавчого аналізу та категоріального апарату естетики не знайшло свого широкого практичного застосування в наукових дослідженнях української драматургії 90-х рр. XX ст. О. Бондарева, Я. Голобородько, Т. Гундорова, О. Когут, послуговуючись усіма типами естетичних категорій, лише принагідно приділяють увагу їх змістовому наповненню та конкретній реалізації в літературному творі.

У ході дослідження ми будемо використовувати визначення терміна «естетичні категорії», запропоноване К. Фроловою, а саме: «це категорії, які містять у собі гранично широке узагальнення конкретно-чуттєвих, ідейно-емоційних оцінок явищ дійсності з позицій конкретно-історичного ідеалу» [8, с. 27]. На нашу думку, дослідження такого типу категорій, як категорії естетичних відношень

(прекрасне, огидне, красиве, потворне тощо), дасть можливість визначити ціннісні орієнтири літературного процесу 90-х рр. XX ст.

Аспектом дослідження творів зазначеного періоду є також виявлення в них рис глобальної переоцінки цінностей, які супроводжують перехід від модернізму до постмодернізму: «Заміна модерністського європоцентризму постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постімперіалістичної моделі світу, вперше виникнення можливості самознищення людства» [6, с. 134].

Збірка О. Ірванця «Лускунчик-2004» містить чотири п'єси окресленого періоду: «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (1992), «Recording» (1995), «Прямий ефір» (1995) та «Електричка на Великдень» (1994).

Назва твору «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» розкриває його тему. О. Євченко зазначає, що автор «досліджує, як подвійна мораль, притаманна тоталітарному суспільству, знаходить за нових соціально-політичних обставин поживний ґрунт, наслідком чого є духовна нищість, відсутність уявлень про совість, обов'язок і честь» [3, с. 100]. У даному випадку зрада, підступ, лицемірство притаманні оприявленим і неоприявленим учасникам драматичної дії.

Суспільство, в якому живе Она, головна дійова особа п'єси, перебуває у кризовому стані. Про це свідчить низька якість продуктів харчування: «Ще лишилася у вас для мене заморочечка? Одна, маленька порційка... А підливка яка у вас до неї? Жучинка? Павучинка? Тарганівочка?» [4, с. 5], щотижневе зростання цін, байдужість більшості населення до політичного життя: «Ну, так, на Сіру тобто, тільки ж так ніхто не каже, все одно всі кажуть – Чорна» [4, с. 6], велика кількість мітингів. О. Ірванець використовує алюзії сучасних йому суспільних подій у змалюванні реалій життя Они: «Галопуючої інфляції, розбалансованості фінансово-кредитної системи, обвального падіння як виробництва, так і споживання, зубожіння основної маси населення» [1, с. 79].

Від деталей суспільного устрою розмова переходить до особистого життя дівчини. Она розповідає про однокласників, Мону та свого коханого, одразу акцентуючи увагу на дисгармонії відносин: «Між нами завжди якась вічна боротьба була, суперництво» [4, с. 7]. Послідовно дівчина розкриває сутність дисгармонії: по-перше, це втрата ціннісних орієнтирів: «для вас то ще дійсно свяtimi були всі ті чорні ідеали. А в нас хіба вже вірив у них хоч би хтось?» [4, с. 8]; по-друге, відмінності у здібностях: «А він, тьоть Хоно, він з усіх нас – най-най-най... Наймудріший, найталановитіший і взагалі. Бо я то, даруйте, задницею брала, висиджуванням» [4, с. 8]; по-третє, соціальне розшарування: «У Монки там тато... ну, ви самі розумієте, де...» [4, с. 8].

Панорама суспільного життя доповнюється голосами дикторів, що повідомляють про економічну кризу та наслідки вибуху Південної мольви. Очевидно, що розповідь про мольву це алюзія на катастрофу на Чорнобильській АЕС. Абсурдність полягає в способах реагування на вибух. Она сприймає його як привід для зібрання чергового безглузлого мітингу, а держава – як можливість продемонструвати уявний добробут: «Трудящі Тарамарщини, наче рідних, приймають переселенців з ураженої вибухом Південної мольви території» [4, с. 9].

Згодом проявляється дисгармонія особистості самої Она, коли її нереалізована любов до дитини перетворюється на прихильність до алкоголю: «Она притискає пляшку до грудей, сидить у кріселку, легенько поколихуючи її, наче дитину» [4, с. 10]. Драматичність такого способу існування розкривається в подальших репліках дівчини. Вона розповідає про трагічні події, які спричинили її фізичну інвалідність. Спілкування Она по телефону з Моною та своїм коханим пояснює причини її внутрішньої потворності: подруга копіювала її життя, а коханий заради політичних цілей був ладен пожертвувати нею, через що вона втратила ди-

тину. Тобто в обох випадках знецінилася особистість, її унікальність, що призвело до внутрішньої деформації, яка реалізувалася в зраді. Кульмінація виявляється в цинічному перевдяганні масок Они для досягнення особистої вигоди. Дівчина виявляється фізично здоровою і перебуває на службі в дорадника. Ні зовнішній, ні внутрішній конфлікти не отримують остаточної розв'язки, що свідчить про драматичний пафос п'єси.

Нестабільна ситуація 90-х рр. XX ст., коли старі ідеали були зруйновані, а в нових ще не було можливості сформуватися, знайшла своє точне відображення у творі О. Ірванця. За допомогою жанру антиутопії письменник зміг відобразити проблеми суспільства перехідного періоду, а саме: потворність, низькість, цинізм, хибні ідеали тощо.

Реалістичному зображенню типових представників окремих соціальних прошарків кінця XX ст. присвячена п'єса «Електричка на Великдень». Великдень асоціюється з піднесенням, прекрасним, сакральним, а електричка з огидним, буденним. Тобто вже в назві закладена певна дисгармонія.

На відміну від інших творів, у п'єсі «Електричка на Великдень» саме автор рухає дію. Від опису типової атмосфери вокзалу (звуки, динаміка, поведінка пасажирів) О. Ірванець звукує простір оповіді до одного вагона. Нетиповим є відсутність на початку твору поіменованих діалогів та одночасно з цим опис перших зіткнень між пасажирами електропотяга. Не називаючи дійових осіб, автор повідомляє особливості їхньої зовнішності, манери спілкування та поведінки. Створена автором картина має негативне естетичне забарвлення, в основі якого лежить асоціальна поведінка персонажів. Реалістичності зображуваному додає використання зниженої лексики як у репліках дійових осіб, так і в ремарках. Зближення зображуваного з реальним життям здійснюється також за допомогою введення в оповідь епізоду з появою циган.

Дія концентрується навколо чотирьох персонажів: Штиря, Мультика, Толяна та Цигана. Очевидно, що її членування відбувається за допомогою оголошення зупинок електропоїзда. Великдень проходить лейтмотивом через зміст п'єси. Символами свята стають звуки дзвонів та церковний спів, які долинали вздовж руху персонажів селами України. Контрастом до сакральних та піднесених атрибутів Великодня стає проспівана іронічна строфа Мультика. Дисгармонійним виступає контекст обговорення релігійних вірувань різних народів на фоні приземлених бажань колишніх в'язнів.

У зв'язку з тим, що четвірка прагне реалізувати свої бажання за рахунок інших пасажирів вагона, розширюються уявлення реципієнтів про представників інших суспільних класів та професійних спрямувань. Зіткнення, що відбувається між Мультиком та хлопцями в пуховиках завершується переходом останніх в інший вагон, щоб уникнути можливої зустрічі з міліціонерами. У спілкуванні з V. Kachmarsky та її тіткою четвірка проявляє грубість, нахабність, самовпевненість, глузування. Саме в цьому епізоді автором вводиться ігрове та фантастичне розв'язання зіткнення жінок з чоловіками. V. Kachmarsky викликає через переговорний пристрій в електричці американського президента, який відповідає їй та висилає на її порятунок «двоє здоровецьких негрів у формі американських десантників» [4, с. 101]. Жорстокими виявляються колишні в'язні і до тих, хто приходить їм на допомогу: «Шо, добрий? Зжалився, угостив сигаретками?..» [4, с. 103]. У ремарці автор чітко членує просторове розгортання дії. Під час спілкування Штиря з Андрієм актуалізується тема Великодня, яка паралельно розгортається в двох площинах: «Андрій. Пасха сьогодні. Он у селі церкву видно... хресний хід... (Вказує очима за вікно.) Штир. Да-а... Щас прийдуть домой, самогоночки вріжуть, крашанками розговіються. Великий празник!..» [4, с. 106]. Андрій підкреслює наявну невідповідність між соціальним статусом Штиря та особливостями його спілкування. Штир роз-

криває причини дисгармонії в спілкуванні між його товаришами та Андрієм: «Вони тобі не простять уже того, що ти з ними робу не носив і баланду не хлябав, на розвод не строївся. Ти для них не человек» [4, с. 109]. Найяскравішого вияву ігровий компонент змісту простежується в інсценуванні суду над кривдниками Андрія, який супроводжується церковним співом. Кульмінація полягає у впізнаванні в одному з кривдників брата Толяна, що надає драматичного відтінку п'єси. Незважаючи на наявність значної кількості зіткнень протилежно налаштованих пасажирів електропотяга, у творі відсутній головний конфлікт, що підкреслює Я. Голобородько: «На тлі розглянутих п'єс «Електричка на Великдень» виглядає буденнішим, спрощенішим і врешті інертнішим драм-текстом» [2, с. 97].

Тематично та стилістично подібним до «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» є твір «Recording». О. Євченко подає дану п'єсу серед негативних драм-утопій [3]. Тобто вже в самому жанрі закладена необхідність використання негативних естетичних категорій для досягнення позитивного естетичного су-дження про твір.

П'єса має форму монологу, що є різновидом монодрами. Особливість монодрами як терапевтичного методу полягає в тому, що вона «робить для гравця складним, майже неможливим, розмежування між власними окремими рольовими елементами та суспільними рольовими частинами» [9, с. 94]. Це властиво й оповіді Старого, яка побудована за принципом контрасту, в якому домінантну роль відіграє опозиція високе–низьке, що чітко розмежовується автором за допомогою поділу п'єси на дві дії.

Високе в першій дії сконцентроване в суспільній місії персонажа, яка передбачала вирішення долі всього людства. Воно поєднується з описами жорстокого та абсурдного суспільства, в якому людям присвоєні порядкові номери, особистість знаходиться під постійним всебічним контролем, повітря має матеріальний еквівалент, відсутня свобода вибору. Остання риса знайшла декілька виявів в оповіді. По-перше, це стосується симетрії змісту передвиборних обіцянок бабайців та мамайців, по-друге, обставин вибору, коли «на пульті була тільки одна кнопка» [4, с. 30]. Цей аспект безпосередньо стосується політичного життя українського суспільства початку 90-х рр. XX ст. Як зазначає О. Бойко, у цей період «більшість партій у своїх програмних документах, намагаючись розширити сферу свого ідеологічного впливу, чітко не вказали, виразниками інтересів яких груп вони є. Їх програми надзвичайно схожі і характеризуються загальнодекларативними гаслами та апелюванням до всього народу» [1, с. 66].

Низьке в другій дії представлене тими наслідками, які були заздалегідь обумовлені абсурдними обставинами вибору Старого. Від оповіді про жахливу та трагічну загибель планети персонаж переходить до розповіді про своє примітивне самотнє існування. Остання обставина є причиною дисгармонії його суб'єктивної оцінки дійсності. Джерелами внутрішнього конфлікту є відчуття провини та невизначеності: «А прокинувшись у темряві, я довго-довго лежу, втупившись невидючими очима в нікуди, у досконалу, стоп'ятдесятипроцентову темряву, пітьму, яка огортає мене, оточує, і втішаю себе наївно-дитячою мрією, маренням, що нічого того не сталося, що це тільки мене одного засипало якимсь робом на Виборчій Дільниці, а на планеті й далі буває життя» [4, с. 34].

Я. Голобородько підкреслює ігрове начало п'єси «Recording». На думку дослідника, «Олександр Ірванець невимушено й дотепно вибудовує абсурдистський соціум-інтер'єр тексту, недвозначно натякаючи, що його реалії сповнені відвертої гри. Гри саркастичної фантазії, домислу, уяви. Гри у винахідливі й глузливі версії, моделі, гіпотези. Гри у можливість неможливого, нереального, елементарно абсурдного» [2, с. 95]. У цілому погоджуючись з домінуванням категорії абсур-

ду в якості центральної для оповіді, ми поєднуємо ігровий компонент із розмитістю портрета головної дійової особи, обрамленням оповіді за допомогою процесу її запису, безпосереднім зверненням автора до реципієнтів («Надалі ця ремарка не повторюватиметься, та автор просить імовірних читачів і неймовірних постановників постійно тримати її в голові» [4, с. 20]).

Внутрішній конфлікт Старого так і не знаходить свого вирішення, що свідчить про драматичний пафос п'єси. На відміну від нього гра драматурга з реципієнтами завершується розчаруванням останніх, оскільки процес запису виявився містифікацією. Естетичною домінантою тематики п'єси «Recording» є абсурд, яким пронизане зображене суспільство. О. Ірванець вибудовує світ, заснований на низьких цінностях, і доводить, що такий світ знищує сам себе.

Прийоми обрамлення та гри, встановлення зв'язку з реципієнтами, коли автор «дуже просить усіх режисерів, які зважаться на постановку цього твору, залишати роль Режисера для себе й виконувати її особисто» [4, с. 56] формально зближують попередній твір О. Ірванця з наступним, що має назву «Прямий ефір». Він структурно визначений автором як «П'єса на одну дію з роллю для режисера» [4, с. 37].

Незважаючи на цілісність форми твору, за змістом текст поділений на чотири асиметричні частини. Три з них змінюють одна одну відповідно до встановлення різних політичних режимів, а четверта – це завершення гри з реципієнтами, розкриття умовності, ілюзії подій телевізійної передачі. Асиметрія змістових частин супроводжується симетрією поглядів окремих учасників дискусії.

Репліки дійових осіб пронизані гротеском та іронією, а також відображенням проблем суспільства 90-х рр. XX ст. А саме: «Прогресуюче посилення залишкового принципу фінансування» [1, с. 142] освіти представлене вчителькою: «Вчительки <...> просили мене передовсім наголосити на малій, катастрофічно малій, просто жебрацькій платні наших педагогів» [4, с. 41]. Висловлення власного міркування з приводу проблеми мультиплундизму зводиться до звернення до уряду з проханням підвищити платню працівникам освіти.

Політолог також не висловлює чіткого погляду на предмет обговорення. Гротескності образу додає майже дослівний повтор фрази окремих реплік: «Ви мене зрозуміли, я сподіваюся...» [4, с. 43] / «Ви, сподіваюся, мене розумієте» [4, с. 43] / «Ну, одним словом, ви мене розумієте» [4, с. 44].

Відсутність власної думки представника військових обумовлюється особливостями військової підготовки молоді. Генерал стверджує, що «в армії нема й не може бути місця тому, що не передбачено її статутом, наказами й розпорядженнями вищестоящого керівництва» [4, с. 44]. Військова сфера незалежної України на початок 90-х рр. XX ст. мала такі особливості: «Понад 70 % офіцерів, котрі прийняли присягу, – вихідці з інших республік колишнього СРСР, переважно з Росії. Вони ж склали 90 % керівного складу і 50 % апарату Міністерства оборони республіки. Менше половини опитаних офіцерів, наприклад, Одеського військового округу заявили, що прийняли присягу через щире бажання служити Україні, решта керувалась іншими міркуваннями» [1, с. 60]. Іронічним виступає уявне володіння ситуацією з боку генерала.

Молоде покоління, представлене в п'єсі, також показане без наявності чітко сформованого розуміння обговорюваної проблеми. Не дає жодної однозначної відповіді дівчина Інга, а сімнадцятирічний Стефан прихильно ставиться до мультиплундизму, бо «все по-інакшому!..» [4, с. 47]. Вказівка на те, що хлопець після школи нічим не займається, свідчить про відсутність конкретних життєвих цілей. Це спричинює некритичне засвоєння молодими людьми різних радикальних лозунгів, які обіцяють змінити існуючий лад. О. Ірванець показує безперспективність такої позиції, оскільки наприкінці твору Стефан виявляється непотрібним мультиплундистам.

Примарна важливість обговорення розвінчується вже після першої появи диктора, коли він зневажливо звертається до ведучих та учасників ефіру: «Може, потім ви навіть продовжите свої теревені» [4, с. 48]. Жорстокий та цинічний заклик Надзвичайного Комітету «переламати в собі пережитки старої, родової, рідинної свідомості задля остаточної перемого сил добра і прогресу» [4, с. 50] спричинює симетричні зміни в поглядах вчительки, генерала та політолога, що іронічно коментує ведучий: «Дякую, пане професоре, за вичерпний коментар... і за добру реакцію» [4, с. 51]. Звернення Центрального Штабу Мультиплондизму за ідейно-естетичним значенням дублює звернення Надзвичайного Комітету. Обидва документи мають агресивне спрямування стосовно тих, хто не розділяє пропоновані погляди.

Конфлікт п'єси не знаходить вирішення, він спростовується зняттям ілюзії зображених подій, що свідчить про драматичний пафос твору. Схематичність персонажів та створеної ситуації підкреслює О. Когут: «Кліше програми, що пропонується учасникам прямого ефіру (як гарантія живого/справжнього слова й реального тривання в часі подій, що розгортаються у студії) настільки уніфіковано, що в текст сценарію вповні можна вписати будь-яку із реально існуючих соціальних проблем» [5, с. 82].

Отже, центральною категорією драматургії О. Ірванця 90-х рр. XX ст. є драматичне, в основі якого лежить дисгармонійне. Допоміжною категорією виступає комічне. Дисгармонійне набуває різновидів потворного та абсурду, а комічне – іронії та цинізму. Актуалізована в п'єсах і категорія сакрального через форму гри. На нашу думку, така естетична парадигма є найбільш наближеною до романтичного зразка з огляду на усунення категорії краси з панівної ролі в художній творчості та широке використання іронії.

Бібліографічні посилання

1. Бойко О. Д. Україна 1991–1995 рр.: Тіні минулого чи контури майбутнього? (Нариси з новітньої історії) / Олександр Дмитрович Бойко. – К. : «Магістр-S», 1996. – 208 с.
2. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблшмент : збірка статей / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
3. Євченко О. В. Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця / Олександр Вікторович Євченко // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – № 26. – С. 100–103.
4. Ірванець О. Лускунчик-2004: П'єси, вірші / О. Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 208 с.
5. Когут О. Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії / О. Когут // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 66–80.
6. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя. – 2000. – 347 с.
7. Фролова К. П. Эстетические категории в литературоведческом и искусствovedческом анализе / Клавдия Павловна Фролова // Эстетические категории в литературоведческом и искусствovedческом анализе: Всесоюзная науч. конф.: тезисы докладов. – ДГУ, 1978. – С. 26–30.
8. Эрлахер-Фаркас Б. Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к индивидуальной терапии / Б. Эрлахер-Фаркас, К. Йорда; пер. с нем. Н. Кушнира. – К. : Ника-Центр, 2004. – 292 с.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

В. А. Іваненко

*Київський національний лінгвістичний університет***ЕСТЕТИКА ХОНТОЛОГІЇ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ А. Л. КЕННЕДІ
«ТЕПЕР, КОЛИ ТИ ПОВЕРНУВСЯ»**

Розглядається поняття естетики хонтології, її зв'язок з проблемою «шотландської ідентичності», а також окреслено способи функціонування естетики хонтології на тематичному та структурному рівнях тексту.

Ключові слова: хонтологія, привид, телеологія, ідентичність, «переслідування», нетотожність.

Рассматривается понятие эстетики хонтологии, ее связь с проблемой «шотландской идентичности», а также описаны способы функционирования эстетики хонтологии на тематическом и структурном уровне.

Ключевые слова: хонтология, призрак, телеология, идентичность, «преследование», нетождественность.

The article dwells on the notion of hauntology aesthetics, its interrelations with the idea of «Scottish identity», and its modes of functioning at the thematic and structural levels of the text.

Key words: hauntology, specter, teleology, identity, haunting, non-identity.

*Everything that has ever happened to you is still happening.
Ron Butlin*

Термін «хонтологія» було введено до дискурсу гуманітарних наук французьким філософом Жаком Дерріда в роботі 1993 року «Привиди Маркса». З того часу термін почав використовуватися не тільки як філософська категорія, але й з подачі англійського музичного критика Саймона Рейнолдса, став позначати окремий жанр музики та особливий тип естетики [1]. Термін є фонетичним каламбуром у поєднанні двох слів «haunt» та «ontology», яке у французькій звучить ідентично до «ontology». Як це часто трапляється з термінами Дерріда, вони швидше є функціональними інструментами інтерпретації, ніж поняттями, що піддаються чіткому визначенню чи описовості. «Хонтологія» – це певний тип переживання та усвідомлення буття в позачасових межах відповідальності, справедливості та уміння жити (*I would like to learn to live finally* – це речення, що відкриває роботу «Привиди Маркса») [4, с. xvi]. **Це розширене поняття онтології, межі якого розсуваються дієсловом «haunt».** Що переслідує онтологію, Буття, існуюче Теперішнє? Їх переслідують привиди тих, хто ще не народився і тих, хто вже помер: минуле переслідує теперішнє (і є частиною його), тому що минуле ще вчора було теперішнім для тих, хто жив, а сьогоднішнє – для них було майбутнім. Так само як теперішнє завтра стане минулим для прийдешніх поколінь. Але хонтологія – це не послідовність модальних теперішніх (минулого, теперішнього і майбутнього теперішнього), говорить Дерріда, це – позачасовий момент існування привида, який «переслідує» [4, с. xix]. **Отже, хонтологія, окрім онтології, включає в себе поняття есхатології та телеології.** Дерріда говорить, що саме навчання життю «відбувається між життям та смертю, але не *абсолютно* через життя або смерть. Саме те, що відбувається, між життям і смертю може підтримувати себе як певний привид, може говорити до або про привидів» [4, с. xvii]. Якщо спростити думку Дерріда, то ми (всі) завжди живі, тому що хонтологічно (потенційно в майбутньому) мертві: привид нашої власної смерті (нашого майбутнього) повсякчас говорить до нас,

впливає на нас, формує наше «життя», і привид смерті всіх, хто передував нам, і хто прийде після нас визначає наше буття. Також ми завжди мертві саме тому, що хонтологічно живі, ми – історія тих, хто прийде після нас, їхня причина, яка визначить їхню мету. Отже привид, як основна метафора онтології, легко вписується в парадигму термінів деконструкції (що виходять за межі бінарної опозиції): це те, що існує і не існує одночасно; це не дух і не матерія; це ні живе, ні мертво.

Хонтологічне мистецтво завжди передбачає існування як мінімум двох шарів кодування тексту, один з яких руйнує цілісність, теперішність, сингулярність іншого. Звичайно, тут правомірно може виникнути питання (при поверхневому розгляді) відмінності між хонтологічною естетикою та інтертекстуальністю як стратегією подвійного кодування. Інтертекстуальність (від бахтінського діалогізму до женнетівської транстекстуальності) позначає сурядність чи підрядність семантичного зв'язку між висловлюваннями/текстами. Йдеться про те, яким чином один семантичний код змінюється під впливом іншого. Важлива гетерогенність цих кодів, що експліцитно чи імпліцитно поєднуються в одній семантичній конструкції: від гетерогенності до гомогенності. Для естетики ж хонтології важливим є інше – переслідування. В естетиці хонтології ми також говоримо про семантичну конструкцію, але яка твориться через часовий розпад: різні семантичні смисли утворюються через темпоральну не-ідентичність собі: від гомогенності до гетерогенності. Хонтологія – це подвійне семантичне кодування часу, який є однією з провідних характеристик ідентичності і буття. Недаремно Дерріда бере епіграфом до своєї праці цитату з Гамлета, яка постійно повторюється в роботі: «The time is out of joint» [4, с. ххі]. «Повторюваність та початок (перший раз), але також повторюваність і кінець (останній раз), оскільки сингулярність кожного першого разу робить його і останнім одночасно: веде до кінця історії. Будемо називати це *хонтологією*... Привид – це завжди той, хто приходить вперше повертаючись: це питання повторюваності. Ніхто не може контролювати те, коли привид приходить чи йде, бо він починає з повернення», – пише Дерріда [4, с. 11]. Отже у хонтологічному мистецтві один шар кодування завжди належатиме сингулярності події, історії сингулярностей, лінеарність яких підривається другим шаром – повторюваністю, яка веде до розриву ідентичності, часу, буття, сенсу.

Естетика хонтології видається особливо актуальною, коли йдеться про шотландську літературу. Проблема розірваної ідентичності (а відповідно, й історії) є ледь не основною для культури шотландців, принаймні від часів втрати незалежності і до сьогодення. У своїй «Історії шотландської літератури» Кейрнс Крейг пише: «Справжній» шотландець, «справжня шотландська ідентичність» була цілком нестабільною: це був такий тип нестабільності, який у порівнянні з впевненістю або стабільністю інших культур – зокрема англійської – породив уявлення про шотландця як про шизофреніка, або про розірвану ідентичність» [3, с. 220]. Більшість сучасних шотландських письменників – Ірвін Велш, Джеймс Келман, Алан Ворнер, Дженіс Гелловей – розглядають саме проблему розірваної ідентичності та історії у своїх текстах. Можна сказати, що естетика хонтології як привид переслідує сучасне шотландське письмо. Не є винятком і тексти А. Л. Кеннеді – однієї з найпопулярніших письменниць Шотландії сьогодні.

Більшість англомовних дослідників творчості Кеннеді наголошує на соліпсичності її персонажів, на розірваності їх ідентичності, їх приватного та публічного життя, їх замкненості на переживанні тих самих ситуацій. Ці риси характерні як для малої, так і для великої прози письменниці. Сара Данніган, наприклад, говорить про те, що Кеннеді створює такі нестабільні часові рамки, де персонажі переживають минуле і теперішнє у надзвичайній близькості [5, с. 145]. А Девід Бортвік стверджує, що «персонажі Кеннеді не можуть дистанціювати себе від магнетичного впливу минулих подій, які рекурентно програються в їх розбурханий психіці» [2, с. 264]. Таким чином, естетику хонтології, де минуле як при-

вид переслідує теперішнє і визначає майбутнє, виходячи за межі темпоральності, можна вважати актуальною призмою прочитання текстів А. Л. Кеннеді.

Збірка «Тепер, коли ти повернувся», яка складається з 13 новел, вийшла у 1994 році і зіграла значну роль у формуванні характерного стилю та естетики шотландської письменниці. У самій назві збірки вже прослідковується функціонування естетики хонтології. «Now That You're Back»: на граматичному рівні конструкцію «to be back» можна протиставити конструкції «to come back». Очевидно, що конструкція з дієсловом «бути» («бути поверненим») позначає пасивність суб'єкта. Буквально він «є поверненим» (сингулярна пасивна дія) до того, що складало його минуле, в якусь точку, з якої він вийшов. Через сингулярність цієї пасивної події проступає повторюваність семантично виражена в ідеї повернення. Привид минулого є частиною дії теперішнього: нове починається з повернення до старого. Ця ідея підтверджується на тематичному та структурному рівнях однойменної новели, яка є останньою у збірці. Загалом функціонування естетики хонтології у новелах А. Л. Кеннеді можна простежити на двох основних рівнях: тематичному та структурному (формальному).

Тематична хонтологія. Розірвана ідентичність.

На тематичному рівні естетика хонтології простежується в розпаді ідентичності персонажей. Як правило, персонажі більшості новел не дорівнюють собі у момент якоїсь теперішньої для них дії, яка мала би стати сингулярністю. Натомість крізь цю теперішність персонажа переслідує певний привид минулого, що визначає його теперішню дію або як телеологічно закладену в минулому або як повторювану, або як таку, що є примарною в контексті теперішнього. Саме тому англомова критика називає персонажів Кеннеді соліпсичними: вони програють одну і ту саму платівку всередині себе, повторюють одні й ті самі дії, що стоять поза часом; теперішнє персонажів переслідує їх минуле, і навпаки. Особливо показовими в цьому контексті можна вважати новели «Failing To Fall», «Bracing Up», «Friday Payday», «Now That You're Back».

У новелі «Failing To Fall» оповідь ведеться від першої особи і, хоча у деяких літературних оглядах книги персонажем називають жінку, це питання залишається невизначеним, оскільки при оповіді від першої особи без допоміжних вказівних контекстів в англійській мові дуже важко визначити стать оповідача. Отже йдеться про персонажа, який отримує дзвінок по телефону від сексуального партнера раз чи два на місяць і без винятку та заперечень сідає в таксі та їде на зустріч своєму «падінню». Можна сказати, що ці «падіння» і складають сенс життя оповідача. Але кожна подія сприймається як сингулярність, як вчинок, як повторювана неповторність: «*This is the only time I have when to be nothing other than me is quite enough. I love this*» [6, с. 44]. Це вічне теперішнє, до якого має повертатися персонаж та яке конструює його ідентичність. Він має «впасти», але це має відбуватися систематично для того, щоб він проживав своє теперішнє життя. Персонаж не тотожний собі в цей момент «буття собою». Цілком зрозуміло, що коли дзвінки припиняються, то він втрачає відчуття власної особистості (відсутність повернення): «*I seem to have nowhere to go now*» [6, с. 55]. З точки зору хонтології показовим є і початок новели: теперішнє, яке переслідує і визначає майбутнє: «*This is the one thing I know from the minute I lift the receiver and slip that voice inside my ear – once it's there, it doesn't matter how this happens. It WILL happen*» [6, с. 43].

У новелі «Bracing Up» персонаж Джон Хьюз переживає комплекси, пов'язані з жорстокістю виховання власним дідом. Привид діда, якого на момент оповіді немає в живих, проте визначає ідентичність Хьюза. Джон працює актором пересувного лялькового театру, носить за собою свою розкладну будку та сам виготовляє ляльок. Кожного разу, коли він заходить всередину будки або дає виставу, він переживає епізоди дитинства і вчинків жорстокого діда. Навіть у своїх стосунках з жінками (а для Джона це завжди стосунки на одну ніч) він вико-

ристовує фігуру діда для зваблення. Дід, валієць за походженням, Tad-cu, як його називає Хьюз, намагався жорсткими методами виховати в онукові «справжнього валійця»: *«Then his fist smoothing into your face along the length of those words, as if it was a part of them... you tried to breathe and felt the warm stuff on your face, that drowning feeling making it clear that your nose was broken... «My own flesh, my grandson, an Uncle Tom, a creature who would sell his own contry»»* [6, с. 100]. У будці лялькового театру Джон закриває очі і вдихає запах валійського села, в яке одного разу його возив дід. Коли він зваблює англійок, він уявляє собі обличчя діда, якби той дізнався про це. Кожна окрема дівчина, яка виступає сингулярністю в теперішньому, є результатом повторюваності повернення привида діда. Більше того, Джон Хьюз, вважаючи себе жертвою минулого, яке його не відпускає, яке для нього є його постійним теперішнім, чинить з людьми і з дідом так, як ніби він сам є його Tad-cu, навіть не усвідомлюючи цього. Ідентичність Хьюза – це привид Tad-cu, який завжди живий і завжди мертвий, завжди по-новому сингулярний у своєму повторенні в житті та ідентичності Джона. Така ідентичність не належить жодному модальному часу, а знаходиться поза ним. Це – привид ідентичності.

Подібний тип розірваної ідентичності простежується і в новелі «Friday Payday». Але на місці привида діда з'являється привид батька. Шотландська дівчина років п'ятнадцяти займається проституцією в Лондоні і виходить на роботу в «зарплатну п'ятницю». Після того, як її почав гвалтувати власний батько в Шотландії, вона втікає з дому і стає повією. У цьому тексті є кілька перехресних шарів примарної ідентичності. По-перше, привид батька, який стає частиною ідентичності дівчини. Вона порівнює чоловіків, які примушують її до жорсткого, насильницького сексу, з батьком. Отже привид батька є складовою частиною її систематичного переживання теперішнього. Сингулярним втіленням повернення привида батька є адміністратор готелю: *«He'd been like her father. Only he'd called it testing goods when he did it...»* [6, с. 132]. Привид батька визначає не просто спосіб життя дівчини, а її самоусвідомлення. Можна сказати, що вона, у своїй картині світогляду і є власним батьком: *«All these folk that wanted her to change and to take her away from it -they talked about qualifications and training... then stopped... because nothing they could give you was better than what you'd got. She knew what she was qualified for – hand relief or up the kilt»* [6, с. 137].

Розірваність та примарність ідентичності, кожного сингулярного статевого акту за гроші у поверненні привида батька виписана в тексті жирним шрифтом фрази, яка звучить у лондонському метро (і яка, до речі, лякає дівчину): «MIND THE GAP» [6, с. 130]. Графічно окреслений і озвучений розрив власної ідентичності має й інший перехресний вектор: дівчина хоч і переслідується своїм батьком, але хоче бути власною матір'ю. *«She knew she would never be as good as her mother was now»* [6, с. 131]. **Важливим у зацитованій фразі є не фрейдистська сексуальність конотацій, яка безперечно тут присутня, але саме слово «now».** «Тепер» мати дівчини була **«somewhere else», як пояснив їй батько, і це стало причиною його сексуального насильства.** Це «деінде» очевидно є позначенням смерті. Бажання бути «деінде» саме «тепер», очевидно, і є другим шаром розірваної і примарної ідентичності дівчини. Вона є батьком, тому що хоче стати матір'ю; вона жива, тому що хоче померти. Ідея сингулярності у повторюваності була розглянута у назві збірки «Тепер, коли ти повернувся». У однойменній новелі бачимо примарну ідентичність молодшого брата Томмі, який «повертається» до своїх старших братів Філа та Біллі після того, як багато років не спілкувався з ними. Питання майбутнього Томмі (куди він пішов від братів?) є питанням минулого (звідки він повернувся до них?) єдине, що відомо в цьому безчасі його ідентичності, що тепер йому не можна пити і поліцейські десь «там» і «тоді» в тому майбутньому-минулому знайшли його на даху свого авто і що на чиємусь похо-

роні (батька? дружини Томмі?) «тоді» він начебто розбив Біллі носа. Цей привид «тоді», який позначає «повернення» у «тепер» і є приви́дом ідентичності Томмі.

Окремо у списку розірваних ідентичностей збірки стоять персонажі новели «Like a City in the Sea». У теперішньому значному розриві у віці закохана пара переживає власну майбутню смерть. Хелен – свою, а Сем – смерть Хелен (яка старша за нього на 30 років), а потім вже і свою власну. Таким чином, персонажів переслідує не привид минулого, а примара майбутнього. До того ж, це очікування, це перебування в тепер є есхатологічним, це – повноцінне життя, тому що смерть не є чимось трагічним чи екзистенційним, а лише чітко окресленим усвідомленням хонтологічності власного буття. Сем говорить: *«Every day I think of Helen dying and of what I will do when she does and that makes it possible to stay here without being frightened. I couldn't wake up every morning afraid of being surprised by her death»* [6, с. 192].

Структурна хонтологія. Організація оповіді.

Реалізація хонтологічної естетики на структурному рівні найбільш яскраво помітна в новелах «Mixing with the Folks Back Home», «Christine» та «The Mouseboks Family Dictionary». Хоча хонтологічне мистецтво на рівні форми може перейматися явищами, що «переслідують» власне онтологію художнього тексту, у цій статті ми зачіпаємо лише «переслідування» структурними елементами тексту одне одного: де один структурний елемент реалізується через «привид» іншого. Так, наприклад, у новелі «Christine», де йдеться про серію зустрічей (протягом життя) оповідача з однокласницею Крістіною, кожна сингулярна зустріч, окрім перших спогадів наратора, обумовлена позачасовим контекстом дискурсу Крістіни. Крістіна – персонаж, який вмів читати думки людей, чує їх в своїй голові, та може відправляти образи на відстані. Цей елемент магічного реалізму, який Кеннеді вводить у новелу, переслідує фрагментарні зустрічі героїні з оповідачем. Наративні пасажі Крістіни ніби «вриваються» у рівномірну оповідь персонажа та «переслідують» її. Незважаючи на те, що оповідь ведеться від першої особи, частини оповіді про Крістіну постають певним приви́дом, неоднорідним елементом плину наративу. Особливо це помітно в тому фрагменті, коли Крістіна перебиває хід оповіді головного героя про неї і переказує в діалогічній формі все, що оповідач про неї думає, коли хоче з нею вступити в сексуальний зв'язок: *«That feels nice. I don't know what this is could I come in Durex Elite – where were they – blue packet a picture of her standing and wearing a cream silk petticoat...»* [6, с. 20]. Таким чином, оповідь персонажа є «переслідуваною» тими оповідними частинами, які виводять його потаємні думки назовні без його згоди чи передбачення.

Новела «Mixing with the Folks Back Home» реалізовує хонтологічну структуру через епістолярний жанр. Мати пише свій доньці лист про те, хто є її справжнім батьком. Тут важлива темпоральна співвіднесеність частин, яка утворює позачасову моральну дилему: *«Now the days and years have gone by... which is why I decided to write and get this done»* [6, с. 199]. Структурні елементи тексту, де присутнє звернення до дитини, складають уже згадане «тепер», в той час як сама оповідь співвідноситься з певним «колись». У цьому «колись» мати закопала живцем разом зі своїм коханцем батька дитини, і цей коханець виховував доньку з того часу. Коханець Боб – пише мати – є зовсім непоганим чоловіком, просто він серійний кілер, він любить звуки того, як люди благають його, а потім як вони кричать, коли він їх вбиває. Він просто любить самі звуки, а не процес вбивства. Але тепер, коли винайшли новий пристрій, де можна зібрати кілька десятків звуків, а потім їх міксувати до безкінечності, він майже залишив цю справу. Структурно історія «тоді» не містить жодних звернень або пояснень, жодної риторики розкавання чи запитальності. Якби новелу позбавити обрамлюючих епістолярних звер-

нень, то ефект новели був би не настільки вражаючим. Саме присутність епістолярного «тепер», яке переслідує жахливе «тоді», створює ефект примари, життя у смерті, що є характерним для новели. Саме моральне безчасся, з характерною «скорботою, роботою духа та знанням» характеризує примарність історії минулого в епістолярній частині [4, с. 9].

Окремо у збірці стоїть новела «The Mouseboks Family Dictionary». Очевидно, що форма словника являє собою внутрішню іманентну форму структурної хонтології. Багато словникових статей новели мають хонтологічний статус. Найбільш показовими в цьому контексті є статті, що характеризують життя. У свинській та безпринципній родині Маусбоксів воно характеризується через статті під назвами «Bad Joke», «Devil» та «What You Deserve». **Експериментування зі словниковою формою** не є новим для літератури, розбиття фікціональної історії на перехресні референції було здійснено, наприклад, Мілорадом Павичем ще за 10 років до виходу збірки новел Кеннеді. Але принциповою різницею між текстом Павича та Кеннеді є телеологія словникової форми. Якщо у Павича ми спостерігаємо руйнування історичного гранд-наративу, то для Кеннеді словникова форма є способом представити примарну ідентичність приватної історії, божевілля та розпаду окремої особистості чи родини поза соціальним чи історичним контекстом, у власному розірваному соліпсизмі. Хонтологічний статус словникових статей новели створює ефект божевілля, переслідування одних Маусбоксів іншими (цілком очевидно, що всі вони ненавидять одне одного від початку часів існування родини). Недаремно, всіх Маусбоксів, незалежно від статі, звати Френсіс. Це корпоральне тіло, яке є «привидом» для самого себе. Нав'язливі ідеї, божевілля, хворобливі стани, – все це переслідує Френсісів через крос-референції таких статей, як «Anticipation», «Fear of the Dark», «Fear of Psychiatrists», «Odd Noises», «Nightmares».

Отже, можна стверджувати, що у збірці новел А. Л. Кеннеді реалізується естетика хонтології, яка на тематичному рівні визначає розірвану ідентичність, характерну для сучасної шотландської літератури. Ця ідентичність є нетотожною собі позачасовою сутністю, позбавленою телеологічних основ. На структурному рівні естетика хонтології створює асоціативну, розірвану оповідь, що веде до загального розшарування наративу.

Бібліографічні посилання

1. Against All Ends: Hauntology, Aesthetics, Ontology [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.3ammagazine.com/3am/against-all-ends-hauntology-aesthetics-ontology/>
2. Borthwick D. A. L. Kennedy's Dysphoric Fictions / David Borthwick // The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. – 424 p.
3. Craig C. The History of Scottish Literature / Cairns Craig. Vol. 4. – Aberdeen : Aberdeen University Press, 1988. – P. 220.
4. Derrida J. Specters of Marx / Jacques Derrida. – NY : Routledge Classics, 1994. – 258 p.
5. Dunnigan S. A. L. Kennedy's Longer Fiction: Articulate Grace / Sarah Dunnigan // Contemporary Scottish Women Writers. – Edinburgh. : Edinburgh University Press, 2000. – P. 194–156.
6. Kennedy A. L. Now That You're Back / A. L. Kennedy. – London. : Vintage, 1995. – 248 p.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

М. О. Бурдастих

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ЛЮДСЬКИЙ І АЛЮДСЬКИЙ СУБ'ЄКТ У НЕОГОТИЦІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «ДРАКУЛА»
Б. СТОКЕРА Й «УРІЗЬКА ГОТИКА» Г. ПАГУТЯК)**

Розглянуто особливості співвідношення людського і алюдського суб'єктів у неоготичній напrikінці XIX і на початку XXI століття на прикладі романів «Дракула» (1897) Б. Стокера й «Урізька готика» (2006) Г. Пагутяк.

Ключові слова: неоготика, вампір, монстр, людський суб'єкт, алюдський суб'єкт.

Рассмотрены особенности соотношения человеческого и ачеловеческого субъектов в неоготике конца XIX и начала XXI века на примере романов «Дракула» (1897) Б. Стокера и «Урожская готика» (2006) Г. Пагутяк.

Ключевые слова: неоготика, вампир, монстр, человеческий субъект, ачеловеческий субъект.

The article analyzes the correlation of human and abhuman subject in New Gothic and its peculiarities at the end of the 19th and in the beginning of 21st century as per materials on novels «Dracula» (1897) by B. Stoker and «Gothic of Urizh» (2006) by G. Pagutyak.

Key words: New Gothic, vampire, monster, human subject, abhuman subject.

З часу своєї появи готичний роман відображав видимий і нерозв'язний конфлікт між ретроградними та прогресивними культурними дискурсами. Коли культ розуму замінив релігію, виринули містика й ірраціональність; прагнення вийти за межі відомого породило потяг до піднесеного; стрімкий розвиток науки, індустріалізація й урбанізація викликали страхи й тривоги щодо непевності світу. У сучасному літературознавстві трактування готики не як обмеженого хронологічними рамками явища 1764–1824-х років, а як способу письма чи поетикальної традиції (Ф. Боттінг, Дж. Вілт, Ю. Делемонт, О. Матвієнко, Н. Соловйова) дозволило значно розширити межі самого поняття. Адже у 1830-х роках готика відроджується як емоційне забарвлення, яке можна назвати настроєм чи, точніше, способом створення певної атмосфери у творі. Готичні елементи, по-різному вплетені в структуру текстів, «втрачали свою історичну приналежність, трансформуючись в універсальні прийоми нагнітання то жаху, то просто інтересу, то загострення чутливості й сприйняття» [6, с. 139], тому для означення сукупності літературно-естетичних явищ, не пов'язаних у часі з феноменом власне готики, доцільніше використовувати термін «неоготика» (Neo-Gothic, New Gothic).

Крім того, вже у кін. XIX – на поч. XX ст. сама неоготична література видозмінювалась, зливаючись з такими жанрами, як детектив (А. Конан Дойл «Собака Баскервіллів»), наукова фантастика (Г. Дж. Веллс), фентезі (Г. Лавкрафт). Чим більше розширювались межі знання людини, тим різноманітнішими ставали її фобії. Навколишній світ сприймався як багаторівнева й багатовимірна структура, кожен елемент якої був не до кінця пізнаним, а отже, ймовірно становив загрозу. Тому жах походив не лише від порушення меж природного/надприродного, сучасного/минулого, а й поширився на опозиції земне/позаземне, сучасне/майбутнє (Г. Дж. Веллс), людське/нелюдське (О. Вайлд, Г. Дж. Веллс, Р. Л. Стівенсон, Б. Стокер), реальність наша/паралельна (Г. Лавкрафт).

Літературознавці неодноразово розглядали концепти монструозності, Іншого й порушення поняття норми у готичі (Л. Драйден, К. Герлі, Р. Майлз, Д. Пантер, Е. Сміт), однак питанню співвідношення категорії людського й нелюдського

у неоготиці, а також критеріїв для їх визначення приділено недостатньо уваги, що й зумовлює актуальність цієї статті.

Сформована у некласичній філософії та психоаналізі нова модель людини як фрагментарного суб'єкта породила страх втрати власної ідентичності й цілісності та призвела до появи образів двійників, тварино-людей, вампірів (Р. Л. Стівенсон «Дивна історія доктора Джекілла й містера Гайда», О. Вайлд «Портрет Доріана Грея», Г. Дж. Веллс «Острів доктора Моро», «Машина часу», Б. Стокер «Дракула»). Ці не-люди є лімінальними монстрами, оскільки існують на межі різних категорій буття і не належать до жодної з них.

Чи не найдавнішим монстром, що переслідує колективну свідомість людства з передісторичних часів, є вампір. Витоки цього образу сягають фольклорних анімалістичних істот і злових духів, спраглих людської крові та енергії. Однак у готичній літературі відбувалася значна трансформація народних уявлень, і міфічний персонаж перетворився на лихого аристократа-спокусника, що є втіленням динамічної життєвої енергії, невгамовної сили та нестримного бажання (Лорд Рутвен у «Вампірі» (1819) Дж. Полідорі, сер Френсіс Варні у багатотомному романі «Варні Вампір, або Кривавий бенкет» (1847) Дж. М. Раймера, Графиня у «Карміллі» (1872) Дж. Шерідана ле Фаню, Граф у «Дракулі» (1897) Б. Стокера).

Образ вампіра глибоко вкоренився у свідомості сучасної людини, ставши невід'ємною частиною новітньої міфології. Широке використання впізнаваних традиційних кліше у *popular fiction* кінця ХХ – поч. ХХІ ст. засвідчують твори С. Кінга («Доля Салему»), А. Райс, С. Майер. Крім того, тема вампіризму представлена у національній версії «високої» неоготики української письменниці Г. Пагутяк на рівні авторської міфології.

Метою нашого дослідження є аналіз реалізації людського і алюдського суб'єктів у неоготиці наприкінці ХІХ ст. і на початку ХХІ століття. Для цього пропонується зіставлення національних версій літератури про вампірів – романів «Дракула» (1897) Б. Стокера й «Урізька готика» (2006) Г. Пагутяк.

Традиційний готичний вампір – це не-мертва потвора, істота, що подолала межу життя і смерті (хоча фізична смерть відбулась, тіло продовжує жити), тому вона паразитує у світі людей. Образ вампіра у літературі *fin de siècle* є, за Келлі Герлі, репрезентантом «алюдського» («*abhuman*») суб'єкта – «не-зовсім-людського суб'єкта, що відзначається внутрішньою мінливістю, тривалістю, що загрожує стати не-собою, стати іншим» [8, р. 3-4]. Однак префікс «*ab*» надає терміну амбівалентності, оскільки, з одного боку, позначає відхилення від певного початкового стану, а отже, і втрату чогось, а з іншого, передбачає подальший рух до нового, невизначеного. Тому «викликає як загрозу, так і обіцянку» [8, р. 4], що робить його співзвучним готичній амбівалентності страху/бажання Іншого.

Із розпадом внутрішнього «Я» руйнується і його зовнішня оболонка – тіло. Воно «втрачає свою звичну, зручну й слухняну форму, його складові частини здобувають незалежність «аж до відділення», все в цілому воно починає поводитися якимось ненормальним чином або навіть зовсім перетворюється у певне монструозне утворення» [2, с. 9]. Неоготичне тіло набуває автономності й навіть першості щодо душі, тому вампір здатен існувати окремо від неї. Таке тіло-без-душі долає абсолютну розбіжність між життям і смертю, продовжуючи існувати між ними.

У британській літературі вампір, за спостереженням Александри Ворвік, подібний до перевертня. Хоча на початку ХІХ ст. він був лише фізично відразливою істотою, вже у II пол. ХІХ ст. Дж. Шерідан ле Фаню наділяє свою героїню Карміллу здатністю перетворюватися з красуні на кішку, примару чи хмару чорного туману. У романі Б. Стокера Дракула може ставати псом, кажаном, пацюками, тому образ графа вже є «повністю метаморфічний і, що більш важливо, він заразливий – здатний викликати фізичні трансформації у тілах інших» [9, р. 35].

Згадаймо, як охарактеризував вампіра професор Ван Гелзінг: «Вампір не вмирає, як бджола, після того, як один раз укусить. Він тільки дужчає; а роблячись сильнішим, одержує можливість робити ще більше зла. Цей вампір, що живе серед нас, сам по собі має силу двадцятьох осіб; він хитріший за смерть, бо його хитрість – плід століть; усі люди, до яких він може наблизитися, в його владі; він більше ніж звір, оскільки він – втілення диявола; він може в підвладних йому межах з'являтися де і коли завгодно, в будь-якій властивій йому формі; [...] він може збільшуватися і зменшуватися в об'ємі; він може часом зникати і несподівано з'являтися» [7, с. 237]. Крім того, вампір зображувався як слуга диявола, загроза безсмертній душі християнина. Він був втіленням сліпої тваринної енергії, що могла призвести до занепаду і виродження людини. Метаморфозне тіло у романі Б. Стокера – це ознака неоготичного алюдського суб'єкта. Так, після перетворення Люсі на вампіра її «м'який вираз обличчя перетворився на кам'яну, бездушну, жорстоку маску, а цнотливість – на пожадливу хтивість» [7, с. 211].

Самого ж графа Дракулу також можна трактувати як образ звичайного злочинця, наділеного, однак, надприродними здібностями, якщо розглядати твір Б. Стокера у контексті теорій дегенерації та кримінальної антропології кінця XIX ст.: «Граф типовий злочинець. Нордау і Ломброзо визначили б його так само, і дійсно, розум його неправильно сформований. Тому в скруті він звертається до звичного способу. [...] Так само він прибув до Лондона, щоб оволодіти новою країною. [...] Оскільки він злочинець, то він себелюбний; і оскільки його розум обмежений, недорозвинений, то дії його ґрунтуються на себелюбстві і він замикається на одній меті» [7, с. 344-345].

Однак письменник просувається далі у тлумаченні образу Дракули як повністю не-людини. Оскільки вампір не є ні живим, ні мертвим, то його не класифіковано навіть як тварину, а віднесено до категорії речей. Як записала Міна Гаркер: «Власне кажучи, слід пожаліти кожного, кого так би невпинно переслідували, як графа. Але ж він – не людина, навіть не тварина, – він просто річ. Досить прочитати звіт лікаря Сьюарда про смерть бідолашної Люсі, щоб висушити джерело жалості в серці» [7, с. 230].

У романі «Дракула» представлена, за визначенням Л. Вулфа, модель «класичної пригодницької повісті», побудованій на протистоянні лихого вампіра і людей, що закінчується перемогою останніх і утвердженням добра [10, р. 8].

Г. Пагутяк відходить від стокерівської моделі зображення лиходія-кровопивці, що прагне заселити світ собіподібними істотами. Українські опирі не несуть загрозу людству як виду, скоріше, навпаки: людство виганяє їх з природного ареалу проживання. Тому їхня агресія чи помста є лише захисною реакцією. Як зауважив Петро з роману «Урізька готика», «опирі могли себе захистити. Ніхто тепер не посмів би палити їх на терновому вогні, як 30 літ тому, але скривдити Орка, підпалити хату – се для людей просто» [5, с. 225–226]. Крім того, за зовнішнім виглядом опирі, за версією Г. Пагутяк, подібні до людей: у них нема хвоста чи шістьох пальців, іклів, хоча за життя вони мають міцну статуру, червоне лице. Їхня сила і відмінність не зовнішня, а прихована глибоко всередині. Однак їхні очі – темні без блиску – викривають справжню натуру. Живі опирі у творах авторки не здатні за бажанням змінювати свій вигляд чи перетворюватися на інших істот. Вже після смерті вони стають духами, позбавленими чіткого тілесного вияву, а отже, можуть з'являтися у будь-якій подобі.

Лише герой однойменного роману Г. Пагутяк Слуга з Добромиля (не опир, дхампір – а син носферату і відьми) мав здатність змінювати зовнішність, внаслідок чого люди бачили в ньому своїх знайомих чи родичів, часто померлих, а деяким він навіть нагадував янгола. Це, однак, не викликало у них страху: «Може, він сам собі міняв подобу, догоджаючи кожному: той впізнавав, і через хвилю бачив, що помилився. Люди вже не плакали, ніби стало їм легше на серці, та й сон-

це визирнуло» [4, с. 14]. Як бачимо, у творах Г. Пагутяк відбувається нівеляція естетичних категорій жахливого й потворного.

Алюдський суб'єкт у неоготиці української авторки існує у контексті постмодерністської тілесності, коли знак заступає значення, а тіло замінює сутність. Джерелом загрози безсмертній душі виступають не опирі (як у «Дракулі» Б. Стокера), а самі люди, які спокутують власні гріхи, адже, Бог створив царство Своє на землі, а вони перетворили його на пекло, бо «не було в них ані сумління, ані страху перед гріхом. У церкві люди вірували, а вдома чинили так, як було їм легше, порушуючи Божі Заповіді. [...] І чим вони керувались у житті? Нікчемною вигодою для тіла. Слухали і не чули, дивились і не бачили. Їх було шкода, як дітей нерозумних» [5, с. 239].

У неоготиці Г. Пагутяк людське тіло постає лише оболонкою, позбавленою внутрішньої сутності – душі. «Знелюднення» людського суб'єкта відображається у перетворенні живої істоти на автомат, на своєрідний симулякр, порожній знак – такими є образи вчителя Гната Магури, який ненавидить усіх і топить своє горе і самотність у пляшці; морально зломленого пана Болеслава, який читає одну й ту саму книгу, намагаючись перебороти сліпоту; ключниці Емілії, яка щодня бездумно вишиває однакові червоно-чорні квіти; самотнього напівбожевільного дворецького Леонтія, що воює з привидами. Усі ці герої балансують на межі життя і смерті, а тому їхня «людськість» виступає лише гротескною маскою. Так, за М. Бахтіним, світ готики – це «страшний і чужий людині світ. [...] Свій світ раптом перетворюється на чужий світ. У звичайному і нестрашному раптом розкривається страшно» [1, с. 47], тому «маска майже повністю втрачає свій відроджувальний і відновлювальний момент і набуває похмурого відтінку. За маскою часто виявляється страшна пустка, «Ніщо»» [1, с. 48]. Визначальним у цьому аспекті є опис пана Болеслава у романі Г. Пагутяк: «Хто бачив би зараз цього чоловіка, згорбленого, у чорному сукняному плащі, який стояв серед понурого саду, то пригадав би собі птаха, що відбився від зграї. А якби в нього не вистачило фантазії, то подумав би: не чоловік, а чорна пляма. І був би ближчим до істини. Пан Болеслав – се була чорна діра, в якій зі свистом зникає світ» [5, с. 131].

Отже, в «Урізькій готиці» наявний образ людського соціуму, представники якого, однак, не є повністю людськими суб'єктами в моральному й метафізичному значенні слова. Люди не зображуються авторкою як вінець еволюції, оскільки у способі свого існування уподібнюються до тварин: надають перевагу животінню, а не життю, тілу, а не душі, більше дбають про худобу, а не власних дітей. Так, один з героїв роману – фотограф Юліан каже: «...серед моїх світлин можна знайти всі чоловічі типи! [...] Кожен когось нагадує: хто птаха, хто козу, хто лева або корову... [...] О, людей так мало!» [5, с. 60-61]. Однак причинами такого «знелюднення» суспільства Г. Пагутяк вважає не соціальні умови, а світоглядні відхилення. В одному зі своїх есе вона пише: «Чомусь ми повинні приймати на віру брутальне й несумісне з людською гідністю – виживати, а не жити. Ця «аксіома» заганяє нас назад у дикі пущі, нав'язуючи ментальність стада. Виживати – означає, по суті, не дати себе з'їсти колегам по роботі, начальникові, суспільству, державі. Жоден спосіб вижити не є чесним... [...] Хіба таке життя має сенс? Людство само копає собі могилу, використовуючи розум не для пізнання, а для виживання» [3, с. 174].

Через свою лімінальність персонажі «Урізької готики» викликають у читача відчуття страхітливого (*unheimlich*): будучи людьми, вони не сприймаються як повністю людські суб'єкти. Навіть священик, який мав би нести добро і світло в душі парафіян, не вважав своїм обов'язком розірвати порочне коло прогнилого сільського побуту, а прагнув лише забезпечити Уріж від зовнішніх тривог: «По суті, до пастви отець Антоній ставився так, як вона ставилася до власних дітей: не шанувала, готуючи до суворого селянського життя. Тому так багато було малень-

ких могилок на Урізькому цвинтарі. Зрештою, діти мають нести маленький хрест, бо ще не встигли згрішити; вони покутують за зло цілого світу: за байдужість, за вбивство, за несправедливість» [5, с. 51].

Як бачимо, опозицію людського/алюдського Б. Стокер і Г. Пагутяк втілюють у протиставленні тіла (тимчасового, тлінного, другорядного) і душі (вічного, безсмертного, істотного). У романі «Дракула» професор Ван Гелзінг каже: «...ми повинні працювати, щоб не дати загинути іншим душам, доки є можливість їх врятувати. [...] Життя – дурниці! Але бути переможеним у цьому випадку – не тільки питання життя і смерті. Річ у тім, що ми уподібнимось до нього; від моменту його перемоги ми перетворимось на таких же бездушних істот, як і він, без серця і совісті, що живляться тілами і душами тих, кого найбільше любимо. [...] Але ми стоїмо віч-на-віч зі священним обов'язком; а хіба в такому становищі можна відступати?» [7, с. 237–238]. Тому здолання вампіра ознаменовує спасіння людської душі, а отже, і повернення людського тіла до його природного стану. Так, коли Люсі-вампіриця перестала бути жадливою не-мертвою істотою, «...вираз обличчя був на диво чистий і милий, хоча горе й страждання залишили на ньому відбитки, але навіть ці відбитки були нам дорогі, оскільки саме такою ми звикли бачити її останнім часом. Ми відчували, що спокій, відбитий на її обличчі, був анічим іншим, як символом вічного прийдешнього спокою» [7, с. 219].

Однак якщо роман Б. Стокера утверджує життя як боротьбу зі злом, а отже, і перемогу людського, то у творі Г. Пагутяк монстра не подолано, що відображає тривогу і страх щодо відсутності людського у світі. Художній світ «Урізької готики» наповнений образами «знелюднених» людей, яким властиві байдужість, жорстокість і аморальність. Як бачимо, британська неоготика *fin de siècle* в алюдському суб'єкті відображала тілесно невизначену і дезінтегровану ідентичність, то в сучасній українській неоготиці у контексті постмодерністської тілесності людський суб'єкт перетворено на «тіло-без-душі» – на автомат, своєрідний симулякр, порожній знак.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Зенкин С. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи / С. Зенкин // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII-XIX веков. Пер. с фр. – М.: Ладомир, 1999. – С. 5–24.
3. Пагутяк Г. Потонулі в снігах: Новели, оповідання та есеї / Г. Пагутяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 184 с.
4. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля / Г. Пагутяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 200 с.
5. Пагутяк Г. Урізька готика / Г. Пагутяк. – К.: ПП «Дуліби», 2009. – 352 с.
6. Соловьева Н. У истоков английского романтизма / Н. Соловьева. – М.: Изд-во Моск. унив., 1988. – 232 с.
7. Стокер Б. Граф Дракула / Ред. Р. Дерев'янченко / Б. Стокер. – Харків: Школа, 2006. – 380 с.; іл.
8. Hurley K. The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle / Kelly Hurley. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – xii+204 p.
9. Warwick A. Victorian Gothic / A. Warwick // *The Routledge Companion to Gothic* / [Edited by Catherine Spooner and Emma McEvoy]. – London: Routledge, 2007. – Pp. 29–37.
10. Wolf Leonard. Introduction / L. Wolf // *Blood Thirst: 100 Years of Vampire Fiction* / [edited and with an introduction by Leonard Wolf]. – Oxford: Oxford University Press, 1997.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

І. М. Жодані

*Національний університет «Києво-Могилянська академія»***«ФОНЕТИЧНІ КАРТИНИ» АЛЬБЕРТО ЗІГЕЛЕ ЯК СИНТЕЗ
ЛІТЕРАТУРИ ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

Розглянуто функціонування візуальної поезії як синтезу вторинних моделюючих систем літератури та образотворчого мистецтва на матеріалі «фонетичних картин» італійця Альберто Зігеле, представлених на персональній виставці «Corniceria» у травні 2011 року.

Ключові слова: візуальна поезія, інтерсеміотичність, синтез вторинних моделюючих систем, летризм, «фонетичні картини».

Рассмотрено функционирование визуальной поэзии как синтеза вторичных моделирующих систем литературы и изобразительного искусства на материале «фонетических картин» итальянца Альберто Зигеле, представленных на персональной выставке «Corniceria» в мае 2011 года.

Ключевые слова: визуальная поэзия, интерсемиотичность, синтез вторичных моделирующих систем, летризм, «фонетические картины».

The article deals with the functioning of visual poetry as a synthesis of such secondary modeling systems as literature and fine arts by way of example «phonetic paintings» by Italian Alberto Sighele presented in the one-man exhibition «Corniceria» in May 2011.

Key words: visual poetry, intersemioticity, synthesis of secondary modeling systems, Letrism, «phonetic painting».

Візуальна поезія є одним із проявів інтерсеміотичності, зокрема синтезу таких вторинних моделюючих систем як література та образотворче мистецтво. Першими її зразками (якщо не брати до уваги фестського диску, оскільки його текст досі залишається не розшифрованим) були вірші Сіміаса Родоського у вигляді розгорнутих крил, сокири та яйця. Свого розквіту візуальна поезія досягнула в період бароко, а потім відновилася на початку та в середині ХХ століття. Етапи становлення та розвитку візуальної поезії детально розглянуті в роботах Т. Назаренко [4] та Б. Сторохи [8]. Окрім названих праць, в українському літературознавстві зорову поезію досліджували М. Сорока [7], А. Мойсієнко [3], Н. Поліщук [5], М. Загорулько [1] тощо. Проте ці статті розкривають лише поодинокі аспекти функціонування візуальної поезії переважно на матеріалі сучасної української літератури, а тому дане питання залишається актуальним для подальших досліджень.

Одним із представників сучасної візуальної поезії є італієць Альберто Зігеле. Народився він у 1947 році в Роверето (Італія), де проживає і досі. Працював учителем англійської мови у лиці Антоніо Росміні. Є членом групи «Поетія 83» (заснованої відповідно у 1983 році), що видає свій журнал з однойменною назвою. Бере активну участь у театральних поетичних постановках. Свою першу збірку «Як шаль» Альберто Зігеле опублікував у 1997 році. Всього побачило світ 9 збірок поезій. Окрім класичної, автор творить візуальну поезію. Поштовхом до цього стало знайомство з відомим італійським зоровим поетом та колекціонером таких робіт Карло Марчелло Конті.

До творення візуальної поезії Альберто Зігеле спонукало те, що він хоче максимально використовувати єдність різних органів чуття (зору, слуху, дотику тощо), а через букви власне і реалізується перехід від зорового сприйняття до слухового, оскільки спрацьовує умовний рефлекс глядача, що відсилає нас до звучання слів (фонем), ритму і музики...

Перш ніж почати творити візуальну поезію, Альберто Зігеле уже експериментував з іншими видами вторинних моделюючих систем, зокрема кілька його збірок поезій виходили у комплекті з компакт-дисками. Автор завжди вірив, що «слово за своєю природою є музика» (тут і надалі всі цитати Альберто Зігеле із особистого листування. – І. Ж.), а відчувши гармонію між своїми поезіями та спеціально написаними на них джазовими композиціями Ренцо Віганьї в озвучуванні джазового співака Тітта Несті та Лізи Занон, він вирішив продовжити інтерсесіотичні експерименти: «І тепер нова гра... вияснити, наскільки малюнок первісно закодований у письмі; скільки образів народжується від думок про букви, що утворюють слова; як вони, букви, первісно зачаті, щоб висловити саме той звук і поняття, що містяться у ньому... Я почуваю себе трохи дада і модерним, але водночас мій погляд, звернений назад, тримає мене біля глибоких витоків мови, де були прості звуки і перші малюнки». Як бачимо, будучи філологом за освітою і за покликанням, Альберто Зігеле намагається повернутися до початків письма і до первісного синкретизму.

Згадка автором дадаїзму, а також спроба повернути творчості стихійну силу першоджерел відсилає нас до такого напрямку в сучасному мистецтві, як летризм. Заснований він був у 1946 році в Парижі румунським іммігрантом Ісидором Ісу. В основі летризму – систематизація букви (фр. *lettre*) в естетиці як основного елемента всіх видів художньої творчості – зорової, звукової, пластичної, архітектурної, жестикуляційної. У своєму маніфесті «За нову поезію, за нову музику» Ісу виступає за перетворення поезії в музику, цілісне мистецтво, що здатне здійснити давню поетичну мрію – дійти до людей через кордони та національні відмінності. Звернення до мелодії, а не до змісту фрази; гра буквосполученнями; повернення букви до первісного звуконаслідування, крику, що передували слову, – ось основні принципи летризму [2].

Ісу намагався зруйнувати конвенційно закріплені в мові правила вживання слів, які, на його думку, обмежують уяву. У своїх експериментах він почав розкладати мову на дрібніші складові елементи, якими вважав літери та за допомогою яких створював поетичні композиції із застосуванням каліграфічної техніки. З погляду Ісу та його однодумців, летрична поезія створюється завдяки звукам, а летричне малярство завдяки контурам літер. Теоретик летризму М. Леметр не бачив можливості реформувати поезію за рахунок оновлення лінгвістичних засобів, тому, на його думку, нова поезія могла виникнути лише завдяки синтезу поетичних і зорових засобів за умови використання останніх не лише для композиційних цілей, але і як матеріал, придатний для поетичних експериментів. Теоретичні праці летристів сприяли розвитку зорової поезії, яку вони називали «летричним малярством» або «графемним живописом» [4, с. 52].

Альберто Зігеле називає свої твори «фонетичними картинами», хоча, на нашу думку, доречнішим був би термін летристів «*графемний живопис*», оскільки найдрібнішою складовою написаного тексту є графема, а не фонема.

У даній статті обмежимося аналізом окремих «фонетичних картин» Альберто Зігеле, представлених на виставці «Cornicègia» (*corniciare* = *incorniciare* = вставляти в рамку, обрамлювати), що відбулася у травні 2011 року в Італії. Незважаючи на те, що автор називає свої твори картинами, він водночас зазначає, що для нього текст первинний, а так званий «дизайн» вторинний і слугує кращому розумінню слів: «У моїх картинах спочатку був текст, а потім з'явився малюнок, який відповідає зоровим параметрам, але і зберігає цілісність мого письма, його злети-вершини, його ритм».

Загалом виставка «Cornicègia» тематично ділиться на 3 частини:

- 1) взаємовідносини між чоловіком та жінкою;
- 2) тема Різдва;
- 3) тексти-звернення до внучки Агати.

Першою в тематичному розділі взаємовідносин між чоловіком та жінкою є зорова поезія «Io sono la porta» («Я – двері») (рис. 1 у кінці статті). На шматку паперу із ручкою, що візуально нагадує сумку, нанесений напис чорним (де мова йде про двері та кімнати) і червоним (де мовиться про сумку і про «те, що сумка містить») кольорами:

io sono la portая –	двері
la sportai	сумка
tu questa e l'altra stanzati –	ця і інша кімната
e quel che la seconda porta	і те що сумка містить

У цьому творі ми прочитуємо еротичний підтекст: **двері (чоловік) знаходяться між двома кімнатами (жінкою) і навпаки сумка (чоловік) містить у собі все «те, що сумка містить» (жінку), що вказує на нерозривний зв'язок між чоловіком і жінкою і водночас на відмінності між двома статями (контрастні червоний та чорний кольори тексту).**

Твір «Essere felice» («Бути щасливим») (рис. 2) знову повертає нас до жіночої сумки, **але цього разу ліричний герой хоче допомогти піднести її, бо «бути щасливим значно легше, відчуючи, що ти потрібен».** І за цю допомогу він не хоче нічого, окрім як доторкнутись до її руки, побачити її посмішку на обличчі й почувати звичайне «дякую»:

essere felice	бути щасливим
è forse	можливо
più facile	значно легше
sentendosi utile	відчуючи, що ти потрібен
e allora faccio una corsa	і тоді біжу
per portarti la borsa	щоб донести твою сумку
e poco mi importai	не дуже важливо
se la spesa pesa	наскільки вона важка
il mio guadagno è	моя винагорода –
sfiorarti la mano	легко доторкнутись до руки
il tuo sorriso e un grazie	і твоя посмішка і дякую

Як бачимо, сам текст знову написаний на імпровізованій сумці. До речі, коди візуальних видів мистецтва легше розшифрувати, ніж символи літератури, оскільки в другому випадку ми стикаємось із проблемою перекладу в межах природних мов, а візуальні коди дозволяють нам декодувати повідомлення, написане навіть чужою нам мовою. Отже, подивившись на картину, ми уже можемо визначити основну тему або об'єкт опису у творі. Цікавою тут є і символіка кольорів. Тло, на якому знаходиться сумка, усіяне різнокольоровими квітами, які цілком можна співвіднести з поняттям щастя. Сама сумка також не випадково жовтого кольору – кольору сонця і літа, що у нас завжди асоціюється зі щастям... [10, с. 363].

Твір «Hai mai pensato...» («Ти коли-небудь думала...») (рис. 3) надзвичайно цікавий своїми виражальними засобами, оскільки букви тут зображено за допомогою мережаного комірця (літера «с»), ниток («scialle») та паперу («vestirti»).

hai mai pensato anche solo un hai maiти	коли-небудь думала хоча б на
pensato anche solo un istante	мить
come donna ed amante	як жінка і коханка
di vestirti di me come uno scialle	одягнутися в мене
	як шаллю закутатись
una serata di gala attorno alle spalle	вечір зі мною навколо плечей
signora elegante?	сеньйора елегантна?

Значущим є також використання у творі літер із заокругленими обрисами (l, a, e, s), що візуально нагадує обвиття шалі навколо шії.

Ще одна «фонетична картина» Альберто Зігеле на тему взаємовідносин чоловіка та жінки «Ieri» («Вчора») (рис. 4):

ieri	вчора
eravamo due gatti neri	ми були двома чорними кішками
e la tua coda era	і твій хвіст був
il mio baffo	моїм вусом

Цьому твору також притаманний еротичний контекст: «і твій хвіст був моїм вусом». Але автор не випадково для себе та своєї супутниці обирає образ кішки, адже кішки були священними тваринами у багатьох народів. У Давньому Єгипті, зокрема, існував культ богині Бастет (або Баст), що зображувалась переважно у вигляді жінки з головою кішки і пов'язувалась із ніччю, задоволеннями, родючістю та захисними силами (була хранителькою шлюбу). Чорна кішка в деяких країнах символізує удачу (Англія), в інших же, навпаки, є провісником неприємностей (Україна, США) [11, с. 867–869; 6, с. 89]. Крім того, можна провести паралелі із «березневими котами», які шукають задоволення.

Тепер звернемось до зображення на картині. Аркуш паперу із текстом твору розташований на імprovізованому м'якому кріслі, на якому так полюбляють вилежуватись коти... Таким чином реципієнт уявляє на місці аркуша паперу двох чорних котів, що підсилює асоціативний ланцюг твору.

Наступний твір, що продовжує дану тему, – «Ti tengo davanti agli occhi» («Тебе тримаю перед очима») (рис. 5). Особливість його полягає в тому, що текст тут розрізаний на частини, і читач повинен насамперед скласти його як пазл, розкиданий по різних частинах картини. І, мабуть, як жінка шукає відповідь на запитання «чому?», так і реципієнт шукає частини розділеного тексту, а дивовижні форми вирізаних частин допомагають читачеві правильно розв'язати цю головоломку:

ti tengo davanti agli occhi	тебе тримаю перед очима
traffitto dai tuoi occhi tragitto	пронизаний твоїми очима
	на відстані,
che mi chiedano perché	які запитують: чому
e che il resto del mio tempo siai	що решта мого життя
	(часу) буде
un tentativo estremo	екстремальною спробою
di dar loro una risposta	дати їм відповідь

Проте, склавши всі частини речень в одне ціле, реципієнт натикається на ще один підводний камінь – зміст твору: про що саме запитує героїня свого обранця і чому спроба відповіді має бути екстремальною...

Тепер перейдемо до другої тематичної частини виставки «Corniceria» – теми Різдва. Твір «Natale» («Різдво») (рис. 6) створений батьком для свого сина Давида.

Natale non è concetto rozzo	Різдво – не просто звичайне свято
è Dio che nasce in mezzo	є Бог, який народився серед нас
la stella (di Davide) su una stalla	зірка (Давида) над хлівом
fiato animale	дихання тварин
non sono nel bastone di Giuseppe	не в палиці Йосипа
io sono per te nell'alito del bue	я для тебе у зітханні бика
e l'asinelloi	ослика
papà Alberto	тато Альберто

На надірваній сторінці із настінного календаря із зображенням зими і снігу (неодмінних атрибутів Різдва) – аркуші паперу помаранчевого, салатого та білого кольорів (яскраві кольори зазвичай асоціюються зі святом) із записом поезії. Причому слова «Natale è Dio» виділені червоним кольором, як і зірка, намальована на слові «stella» («зірка»). Цікаво те, що слово «Dio» розірване на дві частини: «D» та «io» («я»), знаходиться всередині зірки, що свідчить про те величезне провалля, яке утворилось між Богом та сучасною людиною. Крім того, варто зверну-

ти увагу на написання літери «D», в якій дуга наведена червоним кольором, а паличка сірим. Продовження слова «іо» залишається написаним простим олівцем. Оскільки Різдво – це свято народження Ісуса, то написання слова «Dіo» із використанням протилежних кольорів може свідчити про божественно-людське походження Ісуса.

Далі варто звернути увагу на символіку цього твору. Ісус у християнстві характеризується як «зірка світла і рання», крім того, саме зірка привела волхвів до місця народження Ісуса. У тексті вона названа зіркою Давида. Давид же вважається у християнській традиції прообразом і прямим предком Христа [9, с. 176]: «Я є корінь і нащадок Давида, зірка світла і рання» (Одр., 22:16). Проте зірка Давида, або Віфлеємська зірка (символ Різдва Христового), шестикутна [6, с. 62], а на картині Альберто Зігеле зображена пентаграма. На нашу думку, для автора це не мало великого значення, оскільки в сучасній традиції святкування Різдва у вертепах використовують зірки із різною кількістю кутів.

Закінчується текст символами осла і бика. Осел у християнській традиції уособлює покору, смиренність і терпіння, адже саме він приніс Діву Марію у Віфлеєм, а при народженні Ісуса в яслах були віл (бик) і осел [10, с. 100].

Твір «Agata» («Агата») (рис. 7) продовжує тему Різдва, але вже не словами, оскільки текст як такий тут відсутній, а за допомогою складнішого дешифрування: літера – слово – символ. На картині на білому тлі викладені білою ниткою або шнурком окремі літери, кожна з яких репрезентує певне слово і відповідно символ. Перша літера «A» символізує слово Агата. Так звуть внучку автора, до якої він часто звертається у своїх творах. Прикметно те, що всі інші букви розміщені всередині букви «A», оскільки ліричний герой звертається до Агати і саме для неї призначена вся подальша «оповідь» про Різдво. Наступна літера «p» наче відірвана від слів «Giuseppe papà» («Йосип батько»). Буква «m» символізує маму Марію («Maria mamma»). Із літери «g» починається слово «gesù» («Ісус»). Залишились ще дві літери «cc», що наче витягнуті зі слова «mucca» («корова») і нагадують роги корови, та дві літери «ll» зі слова «asinello» («ослятко») – вуха осляти.

Agata	Агата
Giuseppe papà	Йосип батько
Maria mamma	Марія мати
gesù	Ісус
asinello	ослятко
mucca	корова

А тепер давайте подивимось на цей твір як на картину. У певному замкнутому просторі, зокрема у хліві («A»), знаходяться Йосип («p»), Марія («m»), корова («cc»), ослятко («ll»), а посередині дитина Ісус («g» на малюнку зображена з очима, ротом та закутана в пелюшку). А зверху падає Віфлеємська зірка, яку намалювала Агата. На нашу думку, цей твір може бути зразковим прикладом теорії автора про те, що кожна літера первісно містить значно більше закодованої інформації, ніж ми вкладаємо в неї зараз.

Як бачимо, твір «Агата» є тим тематичним містком, що поєднує тему Різдва з творами, зверненими до внучки Агати.

Твір «Agata, bimba» («Агато, дівчинко») (рис. 8) виконує функцію навчання, бо знайомить дитину із абеткою, точніше, із першою її літерою «A»: «Agata, bimba, ricorda la prima lettera dell' Alfabeto, due pali che si appoggiano e sorreggono, papà e mamma, il primo suono, il tuo tetto. Il tratto orizzontale le tue spalle che a loro volta si appoggiano e sorreggono, lascia che un pensiero Attraversi la tua fronte: crescendo sarai forte, sarai tu l'Asta grande che entra nell' Alfabeto a sorreggere la scrittura o ruota per andare». Переклад: «Агато, дівчинко, пам'ятай про першу літеру азбуки: два стовпи, які опираються і підтримують, – батько і мати, перший звук, твій дах. Горизонтальна перекидалина – твої плечі, які в свою чергу опираються і під-

тримують. Нехай думка твоя пересіче твоє чоло. Виростаючи, будеш сильною. Будеш ти паличкою великої А, яка починає абетку і підтримує писемність, або ко-лесом, яке котиться вдалину».

Автор підкреслює важливість букви «А» через порівняння її з найвищою горою Еверест (візуальний компонент), підтримкою батьків, першим звуком, дахом і плечима (текстовий компонент) та наголошує на тому, що поки Агата ще дитина і тому для неї перекладина в літері «А» – це підтримка її батьками, але, ставши дорослою, вона сама візьме на свої плечі тягар перекладини «А» і тоді уже вона піклуватиметься про своїх батьків.

Отже, Альберто Зігеле у мистецтво літератури привносить виражальні засоби образотворчого мистецтва, з якими він багато експериментує, зокрема творить колажі з доволі незвичних речей: ниток, мережива, сторінок із календаря, частин фотографій, вирізок із малюнків внучки Агати і навіть із печива та устілок. Для нього має значення кожна буква і звук, його твори наскрізь символічні і становлять синтетичну єдність кодів зображальних вторинних моделюючих систем.

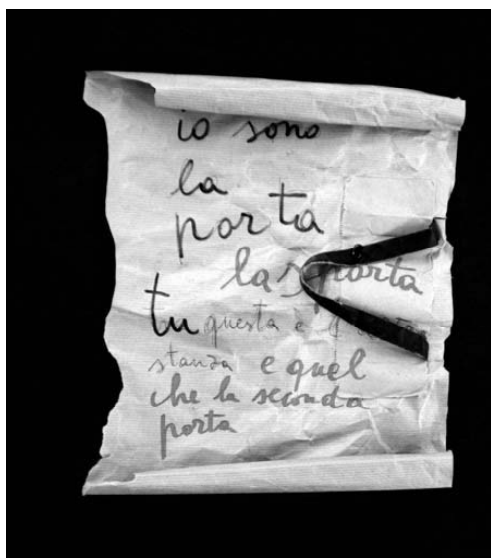


Рис. 1. Io sono la porta

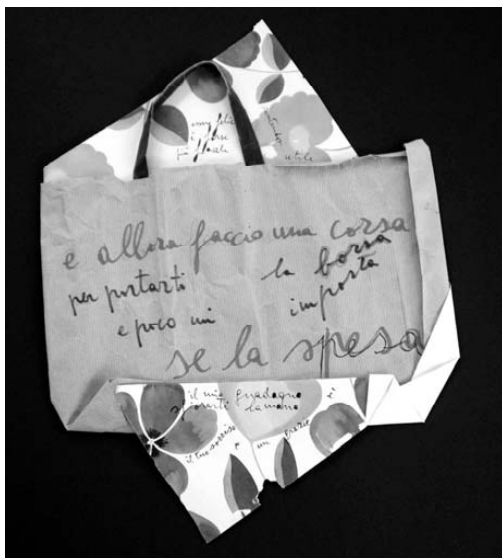


Рис. 2. Essere felice



Рис. 3. Hai mai pensato...



Рис. 4. Ieri



Рис. 5. Ti tengo davanti agli occhi



Рис. 6. Natale



Рис. 7. Agata



Рис. 8. Agata, bimba

Бібліографічні посилання

1. Загорулько М. А. Візуальна поезія крізь призму часу: від бароко до необароко / Марія Анатоліївна Загорулько // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2010. – № 1. – С. 39–44.
2. Маньковская Я. Б. Леттризм / Я. Б. Маньковская // Культурология. XX век : энциклопедия / гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит. – СПб. : Унив. кн., 1998. – С. 402.
3. Мойсієнко А. Візуальна поезія сьогодні // Мойсієнко А. Традиції модерну і модерн традицій / Анатолій Мойсієнко. – К. ; Ужгород : Патент, 2001. – С. 19–41.
4. Назаренко Т. Каліграфічні написи, текстові конфігурації, фігурні вірші: еволюція української зорової літератури / Тетяна Назаренко // Поезографія : сучасна зорова поезія українською мовою / [упоряд.] Т. Назаренко. – К. : Родовід, 2005. – С. 43–65.
5. Поліщук Н. В. Зорова поезія другої половини XX – початку XXI століття: «Періодична система слів» Івана Іова / Н. В. Поліщук // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : зб. наук. пр. / Хмельн. нац. ун-т ; гол. ред. М. Є. Скиба. – Хмельницький, 2012. – С. 141–149.

6. Словарь символов и знаков / [авт.-сост. В. В. Адамчик]. – М. : АСТ ; Минск : Харвест, 2006. – 239 с.
7. Сорока М. Зорова поезія в сучасній українській літературі / Микола Сорока // Слово і час. – 1994. – № 4–5. – С. 71–76.
8. Стороха Б. До питання про етапи розвитку конкретної поезії від античності до XX століття / Богдан Стороха // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. – Вип. 17. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 25–30.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл ; пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. – 655 с. – (Академия).
10. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М. : АСТ ; Х. : Торсинг, 2003. – 591 с.
11. Энциклопедия символов / [сост. В. М. Рошаль]. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2005. – 1007 с.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

III. РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

УДК 821.111–31.09

Л. И. Скуратовская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ЧТЕНИЕ И «НЕ-ЧТЕНИЕ» ТЕКСТА КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ФАКТОРЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Пропонована робота є відгуком офіційного опонента про дисертацію О. Б. Дерикоз «Сучасні англійські версії short story в контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг»¹, висунутої на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10. 01. 04 – література зарубіжних країн, захист якої відбувся 11 квітня 2013 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 08.051.12 у Дніпропетровському національному університеті імені Олеся Гончара.

Ключові слова: А. Байєтт, П. Фітцджеральд, рецензія, прочитання, перекручена інтерпретація, письменницька концепція, семантика, переклад.

Предлагаемая работа является отзывом официального оппонента о диссертации О. Б. Дерикоз «Современные английские версии short story в контексте феминистической идеи: новеллистика А. Картер, П. Фитцджеральд, А. Байетт, Д. Лессинг»¹, представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10. 01. 04 – литература зарубежных стран, защита которой состоялась 11 апреля 2013 г. на заседании специализированного ученого совета К 08.051.12 в Днепропетровском национальном университете имени Олеся Гончара.

Ключевые слова: А. Байетт, П. Фитцджеральд, рецензия, прочтение, искаженная интерпретация, писательская концепция, семантика, перевод.

The paper is a review of a thesis by Olga B. Derykoz Versions of the Modern English Short Story within the Feminist Idea Context: A. Carter, P. Fitzgerald, A. Byatt, D. Lessing¹ submitted for the Candidate of Philology Degree and approved during the public defense procedure at Dnipropetrovsk National University on April 11, 2013.

Key words: A. Byatt, P. Fitzgerald, review, reading, comprehension, misinterpretation, writer's conception, semantics, translation.

Уже сама тема диссертации Ольги Борисовны Дерикоз отмечена и сугубой современностью, и особой сложностью, и оригинальностью. Феминистический и гендерный подход к литературе нынче очень востребован; и согласие, и спор концептов и концепций, острая полемичность некоторых работ, переходящих от научной дискуссионности к «войне идей», – во всем этом диссертантке нужно было разобраться аналитически, критически, а не просто изложить реферативно. Это огромный материал, и диссертантка его освоила. Выявить, как весь этот новый мир осмысленных жизненных позиций соотносится с художественной литературой – другая сторона этой сложности. Да еще – новелла, жанр, гораздо менее изученный, чем роман. И тем более – новелла как предмет аспектного анализа, когда нужно, не разрушая красоты и смысла целого, извлечь из него и доказательно продемонстрировать, что там есть тот феминистический подход, который

© Л. И. Скуратовская, 2013

¹Научный руководитель: д. филол. н., профессор О. В. Червинская.

интересует исследовательницу. В самом деле, разве легко выявить это в постмодернистских сказках-переделках сюжетов о Красной Шапочке и Снегурочке, о Волке и Синей Бороде (Анджела Картер)? Или в неомифологических историях о Ламии и о жертвах лабиринта? Или в психологических новеллах о безоблачном школьном детстве или о сонном прозябании провинциального городка (Байетт, П. Фитцджеральд)? Или в этюдах в духе нового историзма и нового биографизма (Байетт в рассказе о том, как юный Веласкес создал великое полотно об Иисусе в доме Марты и Марии)?.. Тексты, выбранные диссертанткой, как правило, не декларируют, не артикулируют внятно свой феминистический посыл. Однако О. Дерикоз удалось доказать, что искомый интеллектуально-эмоциональный комплекс в них присутствует. И это дает ей право представить ученому совету свое исследование и рассчитывать на понимание.

Работа впечатляет уже обилием освоенного разнопланового научного материала и щедростью в привлечении художественных произведений, выбранных для интерпретации. Список использованных работ – 337 позиций: феминистические и гендерные исследования; экскурсы в историю и теорию новеллы, в ее жанровую типологию; и далее, дробя проблематику, критический обзор научной литературы касается связи жанровых подвидов и семантики, межжанрового взаимодействия, соотношения повествовательности и драматизма и т. д. При этом – что следует выделить как черту достаточно редкую – нет разрыва между изложением и рассмотрением теории – и непосредственным предметом исследования, проблемным анализом и интерпретацией художественных текстов. В одной только теоретической главе (80 с.), где рассмотрены и факторы влияния на жизнь и изменение новеллы, и жанрово-тематическое своеобразие английской новеллы XX века, и структурные и семантические признаки жанра, и вопрос о влиянии постколониальной и феминистической критики на новое наполнение жанра, – рассмотрены новеллы Грэма Грина, В. Притчетта, А. Кларка, М. Спарк, Дж. Фаулза, М. Нила, И. Во и, конечно, тех пяти авторов, которым будут посвящены монографические главы. Тут уж не скажешь, что пять художников «вырваны из контекста» бытия новеллы. А имена ученых, изложение сущности их наблюдений, названия их работ вообще насчитывают десятки десятков. Правда, тут порою чувствуется, что кое-кто упоминается «из вежливости» или как некий «принудительный ассортимент». И еще одно замечание по поводу этих обзоров: не следует склонять такие имена, как Деррида или Бгабга (второе имя, восточное, сложено из двух корней, в нем вообще нет флексии, которую можно было бы «гнуть» по падежам). Это замечание, касающееся филологической культуры молодых исследователей, которую нужно всячески повышать, не относится персонально только к О. Дерикоз.

Кстати, вопрос к диссертантке, как, на Ваш взгляд, соотносятся и различаются концепты «феминистический», «феминный» и «гендерный»?

Уже все сказанное о первой главе говорит о том, что перед нами – серьезное, проблемно-насыщенное исследование.

В следующих разделах представлены, в выборочном анализе и семантико-позтологических обобщениях, новеллы Айрис Мердок, Анджелы Картер, Пенелопы Фитцджеральд, Антонины Байетт, Дорис Лессинг. Пять писательниц, девятнадцать новелл. Этот материал распределен по двум следующим главам, II и III, и 7 подразделам по проблемному принципу, что само по себе правильно и необходимо. Но последнее, на мой взгляд, не всегда получилось: проблемные формулировки порою нечетки, порою, кажется, притянуты с усилием, порою дублируют друг друга. Почему, например, Мердок приписывается «интуитивный феминизм», разве в материале новелл других писательниц он декларируется осознанно и явно? Или Вы полемизировали с ее самоопределением? Почему только новеллы Памелы Фитцджеральд объявлены «світглядними», и что вообще вкладывается в это определение, представленное как характеризующее жанр, – каковы призна-

ки, параметры «світоглядного» и «не-світоглядного» произведения? То же самое – о проблеме «женской идентичности» у Байетт (с. 125–132) – только она занята ею, и только ли ею? Разве определение «интеллектуальная проза» относится только к Лессинг, – а Мердок, а Байетт? Это тоже нуждается в объяснении, – каковы же параметры интеллектуальной прозы? Диссертантка права, ссылаясь на Томаса Манна как создателя концепта «интеллектуальный роман» и самого жанра интеллектуального романа, но разве параметры, разработанные Манном, подходят для рассмотренного в работе материала?

Самые интересные и сложные разделы работы, на мой взгляд, те, что посвящены Пенелопе Фитцджеральд и Антонии Байетт. Думается, Байетт вообще самая перспективная среди ныне живущих писательниц. И эти же разделы возбуждают больше всего вопросов, касающихся интерпретации текстов (что сказано не в укор).

В новелле Фитцджеральд «Наши жизни даны нам только в долг» очень важен ее лингвистический аспект, насыщенность испанскими словами. Ведь действие происходит в мексиканской «глубинке». Следовало или нет обратить внимание на эту черту авторской поэтики? Если да, то почему именование героя словом Колонель (в романских языках, да и в английском – полковник) Вы считаете «ироническим прозвищем «Долговязый»» (с. 22, 28)?

Вообще при толковании имен следует ссылаться на источник Ваших представлений, во избежание неприятных казусов. Так, характеризуя героиню рассказа М. Спарк «Портобелло-роуд», Вы написали: «Наративна своєрідність новели ... в тому, що оповідачкою є померла істота на ім'я Ігл (Голка), що й на тому світі відчуває огиду до «відступництва». Следует примечание: «Переклад іншомовних цитат – наш» (с. 22). На каком языке Игл значит «иголка»? И что переводилось – русский перевод на «гипотетический» английский? И почему героиня, Нидл (Иголка), названа «істотою», которая «и на том свете» не успокоилась, – она ведь именно на этом свете, который не может покинуть из-за убийцы? – Вот теперь наступает время упрека: он заключается в непрочтении контекста и извлечении из него только того, что соответствует Вашей концепции².

Большого внимания заслуживает и ваше словоупотребление. Слова «концепт» и «концепция» близки и по значению, и по происхождению (от глагола *capio, capi* – «принимать», «брать», который с присоединением приставки *con-* превратился в *concipio* – «воспринимать», «выражать словами»; отсюда *conceptus* (м. р.) – «собрание» представлений о предмете, понятие, и *conceptis* (ж. р.) – «составление» понятий, система понятий, взглядов. Конечно, любое слово, термин Вы вправе толковать «по-новому», но нужно по крайней мере обосновать Вашу новацию – иначе получится кризис коммуникации. Ведь, кроме словарей, есть еще узус – исторически сложившаяся практика словоупотребления. Слово «концептус» употребляется в значении «понятие» (или «содержание понятия») с XII века, затем с XIV – от **Абеяра и Оккама**. Если **Вы намерены нарушить** эту многовековую практику, то объясните, почему и с какой целью. Ведь обсуждаемая диссертация открывается программным замечанием, что будет исследован концепт феминизма (во всей сумме противоречивых взглядов), и завершается выводом-утверждением: «концепт» этот исследован, «исчерпан, и в частности, в английской литературе».

И в новелле, с которой мы начали обсуждение «словесности» диссертации – в «Наши жизни нам даны в долг» – такое своеобразное новое наполнение старых слов продолжается. Слово *Nacimiento* (рождение; Рождество – собственно празд-

²Кстати, на с. 28 Вы объявляете слово «генезис» латинским, – оно греческое, и происходит оно не от названия старозаветной книги Бытия (язык Ветхого Завета – древнееврейский).

ник, вокруг которого строится сюжет) – переведено как «сценки» (с. 114). Вы скажете: обязаны ли знать еще и испанский? На мой взгляд, если выбрали такой текст, то обязаны, – конечно, не выучить за 5 минут, но навести справки, – хотя бы по словарям, латинскому, испанскому, – что филологу вполне доступно. Филолог может разобрать, что в названии городка – Сан Томас де лас Ольяс (de las Ollas) – фигурирует множественное число женского рода (и в артикле, и в окончании), и не склонять это в мужском роде («население Сан Томас де лас Олласу» – с. 114). Почему не привлечь для анализа «говорящее» имя лавочкицы, Rosario (в английском варианте – rosary); ведь за ним – цепочка смыслов (росариум, четки – часть ритуала поклонения деве Марии), смыслов, входящих в ряд аналогий и противопоставлений, рисующих богомольную среду со всей христианской праведностью ее словесности, которая для них оправдывает ложь, торгашество, жестокость. В результате новая дева Мария – прекрасная и талантливая восьмилетняя девочка – сгорает заживо (в ответ лишь вздох: «наши жизни даны нам в долг»). У Фитцджеральда получается, говоря известным литературным словообразом, что «Христа распинают вновь», и то, что на этот раз в жертву приносится женщина в самом начале жизни, конечно, имеет отношение к той концепции, которую развивает в работе О. Дерикоз. Но этот замысел писательницы был бы проявлен лучше, если бы исследовательнице был виден весь текст в его продуманных большим художником оттенках.

Так же явственно выступает некоторая недостаточность анализа контекста, в котором существует извлеченный исследователем деконтекстуализированный образ, при интерпретации рассказа Байетт «Baglady». Богатая туристка потерялась в лабиринте торгового центра восточного города и стала «baglady» – бездомной женщиной, все имущество которой она носит с собою в сумке. Контекст показал бы, что словообраз «бомжиха», как переводит О. Дерикоз, недостаточен и подставляет читателю другую реальность. У Байетт – акцент не на нищенстве, не на пьянстве, грязи, падении. Писательница дает это понять уже в начале рассказа, когда называет полное имя героини: Daphne Gulver Robinson. Диссертантка это имя не «прочитывает» и сокращает, стирая все культурные ассоциации («Дафни Робинсон»). Исчезает мифология Дафны, которая вошла в мировую литературу: Дафнэ (лавр), преследуемая (Аполлоном), спасенная богами в ответ на мольбы и ставшая лавром. Конечно, англичане читают конечный звук ее древнего имени как «и»; но стоило ли это воспроизводить, если в славянском культурном сознании она Дафна? Далее, фамилия Gulver звучит по-английски почти так же, как другая, всемирно известная – Gulliver (Гулливер). И третье имя – столь же известного странника: Robinson, у нас Робинзон. Можно ли сильнее направить восприятие читателя в сторону от нищей «бомжихи»: беглянка, преследуемая, странница, скиталица, одинокая на острове (в рассказе она так и остается в лабиринте)?

Из всего этого возникает вопрос: важен ли контекст при аспектном анализе, и если его учитывать, не ослабит ли он извлеченный ради интеллектуальных интерпретационных целей образ?

На практике происходит обратное. Извлеченный из авторского контекста образ попадает в контекст мыслей и целей интерпретатора и может не только ослабеть, но и стать другим. К счастью, в работе О. Дерикоз этого почти нет, – но, такова диалектика, все же есть.

Так случилось, на наш взгляд, при интерпретации двух замечательных новелл Байетт – «Ламия в Севеннах»³ и «Христос в доме Марфы и Марии». В первой – интертекстуальный контакт, указанный самой писательницей (цитата восходит к «Ламии» Китса), и обобщенные образы цвета, света, красок, знакомо-

³Кстати, не «в Севені», как в работе; и надо бы диссертантке справиться, что это за Севенны и почему все-таки Ламия, а не, через раз, Ламния.

обобщенной изобразительности, от романтиков до Матисса. Во второй – эпизод из Нового Завета и картина молодого Веласкеса.

В интерпретации первой, думается, допущена ошибка прочтения; Ламия у Байетт вовсе не «полюбила» молодого художника; с самого начала ее претензии были представлены как преувеличенные, корыстные и лживые; ее красота – как сомнительная и вульгарная миловидность; уход к другому – как шаг к получению желаемого. Писательница, лейтмотивом повторив максимум о видах человеческого и человеческого счастья, ярко и тонко изобразившая восприятие цвета–света–фактуры мира, свойственное живописцу, и самый процесс творчества, – не дает нам права на перевес сочувствия в сторону Ламии, на прочтение новеллы как феминистского сочувствия женщине в мужском мире. Скорее здесь – единство-соперничество красоты мира и красоты творчества, без предпочтения, которое так и навязывается интерпретатору в виде осудительного штампа («живой природе мира он предпочитает свои «шедевры»). Диссертантка подходит к этому штампу весьма близко (с. 133, 134), даже произносит герою-художнику ужасный приговор: «він не здатний мислити категоріями добра і любові, що пояснює його абсолютну неспроможність покохати Ламію». В Ламии же, под властью своей концепции, диссертантка наблюдает «четкое осознание своей идентичности»; исследовательница не видит образа, созданного Байетт: образа внутренней пустоты, прикрытой красивыми «тряпками» (образ из новеллы), которым уподобляются и губы, и глаза, и щеки... Художник у Байетт способен видеть лучше, поэтому Ламия для него – чудовище. Но наша диссертантка выносит ему приговор в духе цитируемого выше штампа: «Бернард не осягнув справжньої глибини життя, в якому лише особистість є ключовим моментом» (с. 135).

В этом последнем я вижу недостаток работы: подмену произведения большой писательницы – афоризмом собственного производства и сомнительной правоты (если так, почему бы не увидеть «глубины жизни» в негодае, садисте, предателе?).

Еще обиднее увидеть то, что называют «misinterpretation», в интерпретации новеллы Байетт «Христос в доме Марфы и Марии».

В-первых, увлеченная поиском «осмысления женской «самости» (с. 126), диссертантка не опознала в герое новеллы самого молодого Веласкеса, и поэтому с некоторым удивлением пишет: интересно, что иллюстрацией является картина Веласкеса, из Национальной галереи в Лондоне (с. 127). Байетт показывает его за работой, т. е. и его эстетическое мировидение, и его моральное сознание. Источник картины – эпизод из Евангелия от Луки, который цитируется у Байетт здесь. Причем некрасивая Долорес и миловидная Консепсьон играют роли Марфы и Марии. Молодой художник «поднял» некрасивую кухарку Долорес, т. е. хлопотливую Марфу из евангельского рассказа. И не потому, что высвобождает ее внутреннюю красоту, которая, как пишет диссертантка, «спрятана в обмане внешних проявлений вещественности мира», не потому, что «девушка прекрасна духовно, поскольку ... несет в себе идею, высшую, чем красота искусства внешних форм» (с. 128) – все это домыслы диссертантки, штампы; Байетт слишком хорошая писательница, чтобы выдумать для живописца нелюбовь к «красоте внешних форм» и призывы отринуть внешний мир ради каких-то неясных глубин неясной духовности. Совершенно наоборот: герой Байетт любит вещественный мир и именно его считает божественным: «Когда я пишу яйца, и рыбу, и луковицы, я пишу лик Бога (the godhead); ... и настоящее преступление не интересоваться им (the true crime is not to be interested in it)».

С сожалением отмечаю, что последнее предложение переведено не так, как я только что предложила, не так, как у Байетт, а превратно, а именно: «Світ повний світла і тепла, і справжній злочин не може бути зацікавлений у ньому» (с. 28). Т. е. в простую фразу героя Веласкеса почему-то внесена персонификация – «настоящее преступление», как живой злодей, «не может интересоваться» миром!

Такое превращение простого и ясного в превратно-сложное встречалось в работе несколько раз. И я с удовольствием хочу отметить, что после исправления замечаний, указанных экспертами, многое исправлено, в т. ч. и то, что проникло в печать. Но не все. По-прежнему во фразе из новеллы П. Фитцджеральд о бесстыдных мужьях и женах, которые забыли «*what God had made due to the family*», – вместо внятного перевода «...забыли, что Бог сделал обязательным (или: должным, подобающим) для семьи» стоит превратное и непонятное «забули, що Бог зробив, дякуючи родині» (с. 115).

Таких, и подобных, переводческих и стилистических ошибок немного, и я упомянула о них лишь потому, что считаю работу в целом самостоятельным и зрелым научным исследованием, саму диссертантку – перспективным научным работником, и хотела бы, чтобы в дальнейших публикациях они не возникали и филологическая культура автора росла.

Поэтому скажу и о кажущейся мелочи: не следует при каждом упоминании великого человека ставить его инициалы. Пять раз на странице встречается имя – и Вы пять раз пишете В. Шекспир, Д. Веласкес... Это только кажется, что таким образом Вы отдаете им дань уважения – на самом деле наоборот: Вы не признаете их уникальности и смешиваете со всеми нами, простыми смертными, которых если не поименуешь с инициалами, то затеряешь в толпе. Это все равно, что написать: такой-то писатель уважает В. Шекспира за профессионализм (а вы так и пишете – с. 115); или «подвійна мораль, про яку в свій час говорив В. Шекспір» (с. 185). «У свій час!» – Уже не говорит, умолк его голос? А Вам бы понравилось, если бы я написала: «А. С. Пушкин и Т. Г. Шевченко писали профессионально, с лиризмом...»? Такие вещи стилеведы называют *understatement*, недостаточным утверждением, недооценкой.

И еще одно замечание о «недостаточном» переводе. Отчего это Вы в заглавии новеллы Байетт имя ветхозаветной героини «Иаиль» (Книга судей) перевели как «Жаель»? Может быть, Вы подумали, что героиню зовут так? Но нет! Иаиль у Байетт – имя-метафора, имя-суждение. И оттого, что Вы перевели его, модернизировав, вся художественная концепция рассказа Байетт оказалась не прочитанной. Уже непонятно, отчего героиня рассказа видит Иаиль как предательницу, убийцу, а не как защитницу народа? И какова она сама, эта наша современница? К кому же в рассказе относится образ Иаиль?

Все эти замечания не мешают высоко оценить работу, в которую вложено много самостоятельного труда, знаний, усилий. Диссертантке несомненно удалось сказать о любимом не только критиками жанре новое слово.

Диссертация О. Б. Дерикоз «Современные английские версии *short story* в контексте феминистической идеи: новелистика А. Картер, П. Фитцджеральд, А. Байетт, Д. Лессинг» и автореферат диссертации в полной мере отвечают действующим требованиям и позволяют мне рекомендовать ученому совету считать ее автора Ольгу Борисовну Дерикоз достойной искомой степени кандидата филологических наук по специальности 10. 01. 04 – литература зарубежных стран.

Надійшла до редколегії 19.05.2013 р.

ЗМІСТ

I. МОДЕРНІЗМ: ГРАНІ ПОЕТИКИ ТА БЕЗМЕЖНІСТЬ ПРАКТИКИ..... 3

<i>Посудиевская О. Р.</i> Драма О. Уайльда «Вера, или Нигилисты»: история переводческой интерпретации.....	3
<i>Артеха Ю. Ю.</i> Образ поета в повести Г. Джеймса «Aspern Papers»	8
<i>Гончаренко А. С.</i> Урбаністичний простір Нью-Йорка в категоріях американського образу світу (на матеріалі новелістики О'Генрі).....	12
<i>Григоренко О. В.</i> Топос скляного будинку – топографія скляного світу: особливості конструювання простору в романі «Сіра сукня, десять відсотків білого» П. Шеєрбарта	18
<i>Чернокова Є. С.</i> Айзек Розенберг: лірика пекла.....	22
<i>Дорогань И. В.</i> Франсуа Коппе о Марии Башкирцевой: опыт создания литературного портрета с «натуры»	28
<i>Сапегина Л. В.</i> Поэтика игры в романе Комптона Маккензи «Бегство влюблённых».....	35
<i>Боренко В. Б.</i> Переосмислення традицій «сімейної хроніки» в романі Роже Мартен дю Гара «Родина Тібо»	41
<i>Сенчук І. А.</i> Антиномії як смислотворчі концепти лірики Вільяма Б. Єйтса	46
<i>Степанова А. А.</i> Монтаж как гештальт-идея города-лабиринта в романе Дж. Дос Пассоса «Манхэттен»	53
<i>Мудрак Е. И.</i> Биографические мотивы в романе В. Вулф «Волны».....	64
<i>Потоцкая И. Ю.</i> Поэтика и семантика очерка В. Вулф «Три гиней»	71
<i>Стирнік Н. С.</i> Назви літературних творів в українських перекладах (на матеріалі оповідань Д. Г. Лоуренса).....	74
<i>Фіненко Л. Л.</i> Світоглядна дихотомія в повісті А. Камю «Падіння»	78
<i>Кирпича Т. В.</i> Використання символів у філософському романі Дж. Стівенса «Глечик золота».....	83
<i>Гольтер І. М.</i> Роман Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» в контексті американського літературного мейнстріму ХХ століття	86
<i>Кравчук О. В.</i> Генеза постапокаліптичної свідомості в ліриці Рози Ауслендер	94
<i>Левченко О. В.</i> Проблема героя в літературі «пізнього модернізму»: «Мерфі» Беккетта як інтертекст роману А. Мердок	99

II. ПОСТМОДЕРНІЗМ: РЕСУРСИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕТВОРЕННЯ..... 106

<i>Потницьева Т. Н.</i> “Mystery not mastery”: «вторая волна» неовикторианского романа	106
<i>Калашикова О. Л.</i> Пространство между тремя мирами в романе М. Барбери «Une gourmandise» («Лакомство»)	113
<i>Мірошниченко Л. Я.</i> Скептицизм Сократа і сучасний англійський роман.....	119
<i>Мельник Д. М.</i> «Випадок» Інґеборґ Бахманн – поміж множинною та замовчуваною ідентичністю	126
<i>Шейн Н. В.</i> «Неоготика» в творчестве Айрис Мердок как проблема литературоведческих исследований	132
<i>Узлова О. В.</i> Функціонування літературно-теоретичного дискурсу в романах Девіда Лоджа «Академічний обмін», «Світ тісний», «Гарна робота» і «Думає»: експліцитний та імпліцитний виміри.....	136
<i>Липин Г. В.</i> Восточность vs. Ориентализм: у истоков освоения японской культуры в литературе США.....	142

<i>Велигина Н. Г.</i> Роман «Англия, Англия» Дж. Барнса: художественная реализация концепта национальной идентичности	147
<i>Ковальова Я. В.</i> Книжковий світ як мікроконтекст автобіографічної трилогії Е. Канетті	153
<i>Маркова О. Т.</i> Історіософські мотиви в поемі Ю. Герасименка «Дорошів яр»	156
<i>Должанська Ю. В.</i> Робітнича тема у прозі С. Мушника	161
<i>Работяга Г. І.</i> Композиційні та світоглядні особливості драматичного конфлікту у п'єсі Б.-М. Кольтеса «Битва негра з собаками»	168
<i>Касьян К. В.</i> Наративна структура циклу «Обабакоак» Б. Ачаги	172
<i>Литвинюк Л. О.</i> Кохання як благо і трагедія: наслідування кордоцентричних традицій українського красного письменства	177
<i>Усова А. Ю.</i> Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. XX ст.	183
<i>Іваненко В. А.</i> Естетика хонтології у збірці оповідань А. Л. Кеннеді «Тепер, коли ти повернувся»	189
<i>Бурдастих М. О.</i> Людський і алюдський суб'єкт у неоготиці (на матеріалі романів «Дракула» Б. Стокера й «Урізка готика» Г. Пагутяк)	195
<i>Жодані І. М.</i> «Фонетичні картини» Альберто Зігеле як синтез літератури та образотворчого мистецтва	200
ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ	208
<i>Скуратовская Л. И.</i> Чтение и «не-чтение» текста как определяющие факторы литературоведческого исследования	208

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 16370-4842 Р від 21.01.2010 р.

Наукове видання

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XVII, том 2

(Українською та російською мовами)

Редактори Л. В. Омельченко, А. В. Нечай

Технічний редактор В. А. Усенко

Коректори Л. В. Омельченко, А. В. Нечай

Верстка Г. М. Хомич

Підписано до друку 20.08.2013. Формат 70×108^{1/16}. Папір друкарський. Ум. друк. арк. 18,9.
Ум. фарбовідб. 18,9. Обл.-вид. арк. 19,96. Тираж 100 прим. Вид. № 1786/1. Зам. № .

Свідоцтво держреєстрації ДК № 289 від 21.12.2000 р.

Видавництво Дніпропетровського національного університету
пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010

Віддруковано в друкарні ЛіраМ.
49038, м. Дніпропетровськ, пл. Десантників, 1.
Свідоцтво ДП № 14 від 13.07.2000 р.