

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

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск XX

Дніпропетровськ
«Ліра»
2016

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

*Друкується за рішенням вченої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара
Протокол № 7 від 24.12.2015 р.*

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. *Г. А. Степанова*;
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. Ліпіна**, д-р філол. наук, проф. **В. Д. Демченко**, д-р філол. наук, проф. **В. Д. Нарівська**, д-р філол. наук, проф. **Л. А. Мироненко**, д-р філол. наук, проф. **М. Р. Коваль** (Польща), д-р філол. наук, проф. **Т. Сухарський** (Польща), канд. філол. наук, доц. **Ю. В. Стулов** (Білорусь), канд. філол. наук, доц. **С. О. Ватченко** (заст. відп. редактора), канд. філол. наук, доц. **Т. Є. Пічугіна** (відп. секретар), канд. філол. наук, доц. **О. В. Максютенко** (відп. секретар).

Очередной выпуск сборника «От барокко до постмодернизма» содержит статьи участников межвузовской конференции «Классика и современность: дискурс диалога» (XIV Шрейдеровские чтения), в которых рассмотрены актуальные проблемы теории и методологии литературоведения, исследованы малоизученные аспекты классической поэзии и прозы, предложено оригинальное филологическое прочтение образцов модернистской и постмодернистской литературы.

Сборник рекомендован специалистам, научным работникам, аспирантам и студентам, которые работают над научными темами по истории зарубежной литературы.

The journal of literary studies «From Baroque to Postmodernism» includes the collection of papers presented on the conference “Classics and the Present: Discourse of Dialogue” (XIV Readings in Memory of Nina S. Schreder) featuring a wide range of views on contemporary problems of literary theory and methodology, aspects of classical poetry and prose, original philological interpretations of Modern and Postmodern literary texts.

The journal may be of interest to scholars, postgraduates and undergraduate students majoring at the field of the literary history.

В 42 **Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Ліра, 2016. – Вип. XX. – 220 с.

ISSN 2312-3036

Черговий випуск збірника «Від бароко до постмодернізму» містить статті учасників міжвузівської конференції «Класика та сучасність: дискурс діалогу» (XIV Шрейдерівські читання), в яких розглянуто актуальні проблеми теорії та методології літературознавства, досліджено маловивчені аспекти класичної поезії та прози, запропоновано оригінальне філологічне прочитання взірців модерністської та постмодерністської літератури.

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

УДК 821 (4/8).09
ББК 83.3(4/8)-022

ISSN 2312-3036

© Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2016

ПЕРЕДМОВА

Статті XX випуску збірника «Від бароко до постмодернізму», який ви тримаєте у своїх руках, є здебільшого доповідями учасників міжвузівської конференції кафедри зарубіжної літератури ДНУ «Класика та сучасність: дискурс діалогу» (XIV Шрейдерівські читання). Конференцію було проведено на пошану наших колег – знаних вчених, засновників різних напрямків літературознавчої школи ДНУ у галузі історії зарубіжної літератури: професора Л. Я. Потьомкіної, професора Л. І. Скуратовської та доцента Н. П. Орлик, які зустріли ювілейні дати своїх днів народження.

Попри непрості умови й обставини нашого теперішнього життя на конференцію приїхали учні і учні учнів наших ювілярів з різних кінців України – Києва, Львова, Харкова, Полтави, Миколаєва, Запоріжжя. Це був знак пошани й наших ювілярів, і досягнень колективу кафедри зарубіжної літератури, які б не були такими без наукової творчості Л. Я. Потьомкіної, Л. І. Скуратовської та Н. П. Орлик. В останньому розділі збірника ми пропонуємо фрагменти виступів учасників круглого столу «Літературознавчі школи Дніпропетровська: діалог поколінь», присвяченого шановним ювілярам.

Із рубрик збірника помітно, що діапазон літературознавчих розвідок її учасників величезний – від літератури Середньовіччя та доби Ренесансу до сучасної літератури постмодернізму і пост-постмодернізму. Але об'єднуючою для усіх була головна проблема, яка означена самою назвою конференції: майже в усіх статтях йдеться про той простір зустрічі класики й сучасності, який надає нові акценти й вектори їх сприйняття, а значить, нові можливості для подальшого їх наукового осмислення.

ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНСУ: ДОСВІД ЦІННІСНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

УДК 821.111-13 «15».09

Л. П. Привалова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

АВТОРСКИЙ МИФ О ПОДЗЕМНОМ ЦАРСТВЕ МАММОНА В ПОЭМЕ Э. СПЕНСЕРА «КОРОЛЕВА ФЕЙ» (Часть I)

Проанализирован один из основных эпизодов второй книги аллегорической поэмы Э. Спенсера «Королева фей». Спенсер создаёт авторский миф о Маммоне и его подземном царстве как своеобразной проекции ада. Ф. Кермоуд считает, что Спенсер затемняет смысл аллегории, создаёт энигматическую картину. Главный герой второй книги сэр Гайон представлен в процессе обретения Умеренности. Кульминацией его рыцарского квеста становится встреча с богом богатства Маммоном. Образ подземного царства Маммона включает разнообразные эмблемные картины: это Дом Богатства, Кузница, Дворец Филотимы, Сад Прозерпины. В каждой из этих точек пространства Гайон сталкивается с искушениями богатством, властью, недозволенным знанием, гордыней. Этот сюжет рассматривается как своеобразная параллель известному библейскому мотиву об искушении Христа в пустыне.

Ключевые слова: аллегория, эмблема, квест, Возрождение, героическая поэма, миф.

Проаналізовано один з головних епізодів поеми «Королева фей» Е. Спенсера. Поет створює авторський міф про Маммона як володаря підземного світу. Ф. Кермоуд вважає, що Спенсер створює темну алегорію, яка нагадує енігматичну картину або містерію. Ця картина складається з декількох сцен, які нагадують барокові емблеми – це Дом Багатства, Кузня, Палац Філотіми, Сад Прозерпіни. У кожній з цих точок простору Гайон стикається зі спокусами багатством, владою, заказаним знанням, гордістю. Цей сюжет дослідники розглядають як паралель біблійному мотиву спокушання Христа у пустелі.

Ключові слова: алегорія, емблема, квест, Відродження, героїчна поема, міф.

This article is concerned with the sources and interpretation of a major episode in Spenser's poem. The Cave of Mammon is situated in the seventh Canto of book II of the Faerie Queene. In this episode we can see Spenser as a myth-maker. F. Kermode calls him an esoteric poet. Like many other poets in Neo-Platonic tradition he was creator of new secret wisdom. Spenser believed narratio fabulosa to be a proper mean of veiling holy truths. Like all other allegorical centres of the Faerie Queene the Cave of Mammon is planned like enigmatic picture. The main hero of book II is Guyon, the personification of Temperance. He meets with «God of the world and world lings» Mammon. The description of Mammon's cave consists of many small scenes which are very close to baroque emblems (House of Richesse, Forge, Temple of Philotime, Garden of Proserpina). The ordeal in the Cave is the climax of Guyon's quest in his search of Temperance. Mammon offers Guyon limitless wealth, honour, power, if he will serve him, but Guyon rejects. Many critics agree that Canto 7 does describe an initiation of the main hero, and that Guyon undergoes a total temptation parallel to that of Christ in the wilderness.

Keywords: allegory, emblem, quest, Renaissance, heroic poem, myth.

Во второй книге поэмы «Королева фей» («Легенда о рыцаре Гайоне, 1596) Э. Спенсер продолжает поиски новой концепции героя эпической поэмы. На ис-

ходе Возрождения творцы этого жанра критически осмысливали античные представления о героической доблести, не совпадающие с христианскими ценностями. Св. Августин различал активный героизм язычников и христианскую героическую страдания, милосердия, самоограничения. В своём труде «О граде Божьем» Августин подчёркивал, что добродетель древних не была совершенной, поскольку они стремились к земной славе, а не к истинному Богу, и были лишены благодати Духа Святого [3, с. 46]. Фома Аквинский также говорил о несовершенстве доблести древних мужей. В финале первой книги «Королевы фей» старец Созерцание призывает рыцаря Алого Креста отказаться от поисков земной славы, связанной с несовершенством человеческой природы, омыть свои руки от крови, так как кровь порождает грех, а войны – беды. Перед сценой поединка будущего святого Георгия с драконом Спенсер обращается к Музе с просьбой нежно войти в его слабую грудь, придти к нему кроткой, без той могучей ярости, которой она воспламеняет на битву великих воинов. Труба героического поэта должна приспособить свои неистовые звуки к более низким нотам, которые соответствуют рассказу о подвиге святого. Этим нотам подходит дорийский музыкальный лад, внушавший воинам не ярость и жестокость, но мужество, которое ничто не в силах поколебать. Спенсер просит у Музы вдохновения, чтобы рассказать о подвиге христианской «крепости». Муза поэта должна найти спокойную и тихую мелодию, повествуя об обретении вечной славы христианского воина-святого [4, с. 174]. Вслед за Спенсером Мильтон отвергает героизм «старых» эпических поэтов. Он говорит о том, что ему «не дано склонности описывать войну, прослывшую единственным досель предметом героических поэм» [2, с. 237]. Величие и доблесть Мильтон видит в терпении и мученичестве, поэтому он отвергает гнев Ахилла, ярость Турна, злобу Нептуна, месть Юноны как высокую тему для героического поэта, равно как и рыцарскую доблесть, о которой писали Боярдо и Ариосто. Проблема соотношения высокой героической добродетели и ценностей терпения, самообуздания, умеренности – героизма Христа, лежит в основе легенды о рыцаре Гайоне – главном герое второй книги поэмы. Целью рыцарского квеста сэра Гайона является обретение умеренности. Чтобы стать патроном этой добродетели, рыцарь-эльф должен одержать победу над волшебницей Акразией. Кульминацией героического странствия к острову Акразии и своеобразной инициацией перед свершением подвига становится встреча Гайона с богом богатства Маммоном и путешествие по его подземному царству.

Слово «маммона» в переводе с арамейского означает богатство. Так его употреблял евангелист Матфей: «...не можете служить Богу и маммоне» (Матф. 6: 24). Противопоставление Бога и маммоны привело к тому, что в Средние века маммону, ставшую Маммоном, причислили к стану демонов. В этом качестве его отождествили с Плутосом, древнегреческим богом богатства, а затем по аналогии звучания с Плутоном, владыкой царства мёртвых [2, с. 708]. Опираясь на эту традицию, Спенсер создаёт сложный образ, в котором соединяются черты и Плутоса, и Плутона-Аида, и Вулкана-Гефеста, и христианского Сатаны-искусителя, и в духе барочных контрастов пародии на Христа. Мильтон в поэме «Потерянный рай» представил Маммона во главе отряда падших ангелов, добывающих золото в глубинах недр. Мильтон писал, что из всех падших духов Маммон всех менее возвышен, его алчный взор и в Царстве Божьем был обращён на низменное. Он научил людей искать сокровища в утробе гор и расхищать клады, лежавшие в лоне матери-земли. Р. Бёртон в «Анатомии меланхолии» представил Маммона как владыку последнего, девятого чина ангелов, которые являются искусителями.

Как автор аллегорической поэмы, Спенсер не просто окутывает аллегорическим «покрывом» возвышенные предметы и темы, но и стремится к поискам собственной истины, лучшей формой воплощения которой становится авторский миф. Комбинируя разнородные мифологемы, метафорические образы и симво-

лы, элементы античных, ветхозаветных и новозаветных мифов и притч. Он, как утверждает Ф. Кермоуд, «затемняет» смысл аллегорической картины, превращая её в мистерию [9, с. 151–155], как это происходит с эпизодом путешествия Гайона по подземному царству Маммона.

Встреча Гайона с Маммоном происходит в диком и пустынном месте, на тёмной поляне, скрытой зарослями кустарника от света небес. Здесь Гайон увидел дикое и грубое существо, мало похожее на человека, с недобрым взглядом, его лицо, обожжённое огнём, вызывало ужас, голова и борода были покрыты сажей, чёрные, цвета угля руки, опалены в кузнице, ногти напоминали когти животного. Его железная кольчуга (железо ассоциировалось с адом) была покрыта ржавчиной, снизу её окаймлял затейливый золотой орнамент старинной работы, затемнённый отвратительной грязью. Дикие фантастические образы этого узора («wyld imagey») напоминали читателю о причудливом орнаменте на алтаре великана Оргольо – аллегии Антихриста и папы. На коленях этого странного существа Гайон увидел груды монет, которые тот подбрасывал снизу вверх и постоянно встряхивал, чтобы насладиться алчным взором зрелищем своих богатств. Вокруг него лежали огромные горы золота, которые он никогда не смог бы потратить. Некоторые были просто грубой рудой, не очищенной в кузне Мульцибера (так римляне называли Вулкана), другие были отлиты в квадратные слитки или в форме круга, на многих были оттиски изображений цезарей и королей, очень древние и редкостные. Увидев Гайона, этот странный человек вскочил, чтобы заслонить свои драгоценные холмы от завистливого взгляда, и сбросил их в широкое отверстие, ведущее в глубь земли.

В образе Маммона Спенсер выделяет те черты, которые связывают его с планетой Сатурн [8, с. 145]. Влияние этой планеты было разнообразным: он отвечал за состояние медитации, созерцательность, память и мудрость – с одной стороны, и вызывал алчность, страсть к накоплению сокровищ, разрушительную меланхолию – с другой. С влиянием Сатурна связывали и мудреца, созерцающего небо; и меланхолика, размышляющего о самоубийстве; и владыку подлунного мира, т.е. Сатану. Считалось, что Сатурн был богом стариков и управлял ходом времени, поэтому его фигура ассоциировалась с Гадесом, кладбищем и золотом, возникшим, с точки зрения алхимиков, в глубинах ада. Спенсер создаёт образ Маммона в седьмой кантике потому, что семёрка была числом Сатурна. На эмблеме XVI века Сатурн изображён как старик, одиноко склонённый над книгой, погружённый в глубокую меланхолию, его рот завязан, так как меланхолия любит молчание, в руке он держит кошелёк, набитый золотом, по одну руку от него сидит сова, а по другую – кот, оба отвратительные и злоеющие существа.

Среди разнообразных приёмов, которые использует Спенсер для характеристики Маммона, особое значение имеет не только портрет, но и диалоги при встрече с Гайоном, предшествующие их спуску в подземное царство. На вопрос Гайона: «What are thou, man, (if man at all thou art) / That here in desert hast thine habitaunce, / And these rich hils of welth doest hide apart / From the worldes eye, and from her right usausance?» Маммон отвечает: «God of the world and worldlings I me call, / Great Mammon, greatest God below the sky, / That of my plenty poure out unto all...» (Здесь и далее цит. по: [11], в скобках указаны номер книги, кантики и стансы). В Евангелии от Иоанна «князем мира сего» назван Сатана (12: 31). Подобно Сатане, Маммон искушает Гайона предложениями мирских благ, богатства и власти. При этом Маммон выступает одновременно и как дьявол-искуситель, и как гротескная пародия на Христа, изливающего в мир «благодать» – это золото, слава, власть, текущие к людям изобильным потоком из подземных владений бога богатства. Ценности мира, которыми Маммон искушает Гайона, расположены по восходящей шкале: от красивых щитов, боевых скакунов, блистающих доспехов, составляющих богатство странствующего рыцаря, до скипетров и царств (искушение

властью станет важнейшим для Мильтона в поэме «Возвращённый рай», основанной на евангельском рассказе о попытках Сатаны соблазнить Христа в пустыне). В своём ответе Гайон цитирует слова ап. Павла из послания к Тимофею: «Ибо корень всех зол есть сребролюбие» (1-е Тимоф. 6: 9). Зло, которое причиняет этот грех, Гайон сравнивает с бедствиями того, кто на утлом судёнышке оказался в Каспийском море во время шторма, или вынужден плыть на бревне через коварный залив Адриана (II, 7: 14). Если золото – зло, нахмурился Маммон, то «почему смертные его так жаждут?» Гайон связывает жадность и сребролюбие с грехопадением и утратой золотого века. Главной приметой невинного состояния людей он считает умеренность. «Чистым истоком» человечества Гайон называет нетронутую природу и довольство людей её дарами. Но позже «ответвления чистого ручья и его рукава были забиты безобразным сором, нежные волны загрязнены» жадностью и гордыней, которые превзошли «естественные потребности и меру природы» (II, 7: 15).

Из многочисленных примет утраты золотого века Гайон выделил только одну – вторжение человека в лоно земли и добычу золота (Мильтон в «Потерянном рае» говорит, что именно Маммон научил людей искать сокровища в утробе гор). Гайон, без колебания отвергнув все соблазны Маммона, не устоял лишь перед одним – своим желанием «спуститься под землю, чтобы увидеть то, что «ни один глаз не видел, о чём ни один язык не говорил, к чему ни одна рука не прикасалась»; увидеть то, «что было скрыто от глаза небес» (II, 7: 19,20). «Иди и увидишь», – сказал Гайону Маммон, пародируя слова Христа. Ученики спросили Христа: «Равви, где живёшь? Пойдите и увидите», – ответил он (Иоанна 1: 39). Ирония Спенсера по отношению к Гайону заключается в том, что он повторяет грех Адама – грех жадности как стремления к запретному знанию. То, в чём рыцарь Глорианы обвинил людей, утративших золотой век, жадность к запретному знанию и отсутствие умеренности духа, присуще и ему самому [10, с. 73].

Многие исследователи считают, что события в пещере Маммона развиваются на основе мотива искушения Христа в пустыне, к которому обратится и Мильтон в поэме «Возвращённый рай». Спенсер разделял христианское представление о том, что из-за греха одного человека – Адама, который пал перед искушениями Сатаны, люди были осуждены, но благодаря крестной жертве другого человека, Христа, победившего соблазны дьявола, получили возможность спастись (Римл. 5: 19). Сатана искушал плоть Адама, когда показал яблоко и убедил попробовать. Искушал тщеславием, когда пообещал, что люди будут как боги. Искушал скупостью (запретным знанием), когда убедил в том, что человек познает добро и зло. Тем же искушениям был подвергнут и Христос в пустыне. Когда искушитель сказал: «...чтобы камни сии сделались хлебами», он искушал плоть Христа; когда сказал, поставив на крыле высокого храма: «если Ты Сын Божий, бросься вниз», он искушал тщеславием; когда с вершины высокой горы показал «все царства мира, и славу их», он искушал скупостью (Матф. 4: 3–10). Уже ранние христиане все представления о грехах осмысливали через триаду: грехи плотские (любострастие, чревоугодие), грехи мирские (жадность, зависть, гнев), грехи дьявольские (гордыня, лень). Идея триады, обнимающей все грехи мира, была подсказана посланием ап. Иоанна: «Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей; Ибо всё, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира (сего)» (1 ап. Иоанна 2: 15,16). Сторонники Кальвина понимали искушения Христа как сомнение в слове Бога, гордыню и восстание, при чём самым страшным считалось сомнение в слове Божьем.

Решение Гайона последовать за Маммоном в его подземное царство комментаторы воспринимали по-разному. Если Х. Бергер сравнивал его с любопытством Евы и видел грех жадности (*curiositas*), т. е. *imitatio Adamis*, то Ф. Кермоуд, напротив, видит *imitatio Christi*, которому Бог позволил быть искушаемым Сата-

ной (различные подходы к истолкованию этого эпизода приводит П. Куллен [10, с. 71–73].

Как и Вергилий в VI книге «Энеиды», рассказ о путешествии Гайона по подземному миру Спенсер начинает с описания дороги. В «царстве бесплотных теней» Эней встречает фигуры бедствий, приносящих гибель людям (Скорбь, Заботы, Болезни, Старость, Страх, Нищета, Позор, Голод...). Гайон видит персонафицированные образы тех состояний и свойств, которые возникают под влиянием Сатурна: по одну сторону дороги – душевная Боль, буйный Раздор, по другую – жестокая Месть, Злость и Ненависть, сидевшие вместе в полном согласии, чуть поодаль от них – Ревность и Страх. Эту картину Спенсер обогащает звуковыми эффектами: Гайон слышит, как Боль размахивает железным кнутом, а Раздор точит кровавый нож, скрежет их зубов. Ревность кусает покрытые горечью губы, дрожащий Страх мечется туда-сюда, не находя себе места, Печаль всхлипывает в темноте. А над ними Ужас взмахивает железными крыльями, совы и вороны оповещают о приближении беды и, как завершающий аккорд, сидящая на скале гарпия Келено поёт свою песню печали, «способную расколоть даже сердце из кремня».

Последующее описание подземного царства распадается на отдельные фрагменты, напоминающие эмблемные картины: это дом Богатства, кузня Маммона, тронный зал Филотимы и её портрет, сад Прозерпины. Гайон является динамическим центром сложной многоступенчатой композиции. Каждую сцену читатель видит как бы «двойным» зрением: через восприятие движущегося наблюдателя – Гайона и «глазами» повествователя, который комментирует, поясняет смысл образов, используя разнообразные риторические приёмы.

Первым в фокусе внимания Гайона оказывается дом Богатства. Он примыкал к воротам ада, широко открытым. Между ними двумя был только один шаг, который дом Богатства отделял от входа в ад. Перед домом Богатства день и ночь стоял на страже Забота, чтобы Сила и Обман не разграбили сокровища, которые он охранял. Не позволял он также и Сну приближаться, хотя его сонное логово было рядом. Сон, как поясняет Спенсер, можно сравнить только со Смертью, поэтому их жилища стояли по соседству. Здесь Сон, там Богатство, а ворота ада между ними. Как только Маммон прибыл туда, дверь дома Богатства мгновенно открылась, за ним следовал Гайон. Ни тьма, ни опасность не могли устроить рыцаря-эльфа. Как только они вошли, дверь тут же захлопнулась и из-за неё выползло отвратительное существо, которое, подкравшись сзади, неотступно следовало за Гайоном. И если бы жадная рука рыцаря или алчный взгляд прикоснулись к сокровищам, то он немедленно был бы разорван на куски клыками демона. Некоторые исследователи считают, что адское существо в плане «внутренней» аллегории воплощает разрушительные начала в душе самого Гайона [8, с. 150]. Возможно, этот образ напоминает Эурономуса – демона нижнего мира, который разрывал человеческие тела (Павсаний в «Описании Эллады» рассказывает о картине Полигнота, где изображено наказание в Гадесе за богохульство). Д. Брукс-Дэвис полагает, что Спенсер вводит аллюзию на Элевсинские мистерии, в ритуальных действиях мистерий присутствовала адская фурия, которая следовала за просителями и не позволяла оборачиваться назад.

Дом Богатства был грубой и прочной постройкой и напоминал огромную пещеру, высеченную внутри скалы. В неровном, шероховатом своде этой пещеры были проломы, украшенные золотым рельефом изумительного совершенства. Каждая щель этого свода была забита металлом, и Гайону казалось, что под его тяжестью всё рухнет в руины. Под потолком Арахна раскинула свою хитрую сеть, окутывая всё ужасным зловонием и тучами чернее, чем чёрный янтарь. Миф об Арахне, превращённой Афиной в паука (Овидий, *Мет.*, 6: 1–145) стал сюжетом одной из эмблем в книге Пичема (*Minerva Britannia*), где Мудрость представ-

лена запутавшейся в сетях Арахны. Надпись на эмблеме гласит: «Любовь к Деньгам и Притворство, / Держат тебя Минерва в своей западне: / Так как сегодня мир следует моде, / Что самые мудрые это те, кто самый богатый, / А те, кто учит простецов мудрости, / Оказались в этой ловушке, как Паллада, в неё пойманная» [8, с. 151]. Свод дома Богатства, его пол и стены – всё было из золота, но покрыто грязью и запустением. Зрелище приветливого дня было неведомо этому месту (как и жилищу Морфея или Ночи). Здесь царила смутная тень, «будто неясный свет лампы, чья жизнь угасает, или неверный свет луны, закрытой облаком в ночи» (II, 7:30). Такой же неверный полусвет сопровождал Энея во время его путешествия в царство Дита, «... когда небеса застигает Юпитер / Тёмной тенью и цвет у предметов ночь отнимает» (Вергилий, Энеида, 6: 272). В жилище Маммона не было ничего, кроме огромных сундуков, наполненных золотом, с двойными застёжками, чтобы никто не надеялся взломать их силой. Вся земля вокруг была усеяна скальпами и костями людей, чьи тела не были преданы земле. Сундуки с золотом, кости и скальпы – это знаки сложного влияния Сатурна, напоминающие о его связи с кладбищем и расхитителями могил [8, с. 151]. Гайон продолжал своё странствие в молчании, пока Маммона не подвёл его к железной двери, которая открылась легко, будто сама собой, и показала сокровища – глаз человека не видел такого количества золота, собранного в одном месте, если бы даже его собирали по всему миру. Строка «... they came unto an yron dore, / Which to them opened of his owne accord» (II, 7:31) перекликается со строкой из «Деяний св. Апостолов», где говорится о том, как Ангел спас ап. Петра из темницы Ирода: «...они пришли к железным воротам... которые сами собою отворились им» (Деяния 12: 10). Эта аллюзия отождествляет Маммона с Иродом. Указывая на свои богатства, Маммон называет их «благодатью, дарующей счастье», «конечной целью человеческой жизни, блаженством всего мира»: «Loe! Here the worldes blis: loe! here the end, / To which al men doe ayme, rich to be made: / Such grace now to be happy is before thee laid» (II, 7:32). В образе Маммона, изливающего «благодать» и блаженство в виде золота, Спенсер видел пародию на Христа. Как и при встрече с Маммоном, Гайон без колебаний отвергает искушения мирскими благами и отвечает богу богатства словами знаменитого римлянина Курия Дентата, ставшего олицетворением умеренности: «Я предпочитаю быть Лордом тех, кто наделён богатствами, чем иметь их самому и быть их слугой» (II, 7:33). При этих словах адское существо громко заскрежетало зубами, так как добыча ускользнула от него. Если бы такая приманка соблазнила гостя, он немедленно оказался бы в лапах своего преследователя, «лёгкий, как дикий голубь в когтях у сокола» («Бог спас его от такого падения!», – восклицает автор). Голубь является эмблемой умеренности, а сокол – атрибутом Марса, под чьим влиянием были гневные. Отвергая «благодать» Маммона, Гайон вновь говорит о стремлении к воинским подвигам как о высшей ценности и цели своей жизни: «But I in armes, and in atchievements brave, / Do rather choose my flitting houres to spend» (II, 7:33). С точки зрения неоплатоников, это добродетель «низшего» уровня, которой могут достичь люди, стремящиеся к земной славе или занимающиеся каким-либо достойным делом в миру [3, с. 37]. Следующее испытание Гайона связано с посещением кузницы Маммона. Дверь в кузницу была услужливо открыта перед гостем, здесь Гайон увидел сотню горнов, ярко горящих. Возле каждого толпились дьяволы, искалеченные существа, безобразные на вид (как и их владыка Вулкан – бог огня стал хромым после того, как был сброшен Юпитером с Олимпа на землю). В этой кузне все дьяволы плавил золотой металл и испытывали его. Одни с помощью гигантских мехов разжигали огонь, другие поддерживали горение факелов, spryskivaya их влагой, чтобы успокоить ярость Вулкана, третьи снимали окалину с металла и размешивали огромными ковшами расплавленную руду. Все дьяволы тяжело трудились и были покрыты потом. Когда они увидели в сверкании боевых доспехов земное

существо, свою горячую работу немедленно прервали, чтобы подивиться зрелищу: до этого дня ни один из живущих на земле не шёл этим путём. Их вытаращенные глаза, горящие лихорадочным огнём, уставились неподвижно на пришельца. Их искалеченные тела и уродливый вид так испугали Гайона, что он был готов отступить, если бы не стыд.

Картина кузницы Маммона напоминает чертог Вулкана на острове Лемнос в «Энеиде» Вергилия. Здесь циклопы в огромном гроте куят стрелы Юпитера, доспехи великих героев. Кузница Маммона расположена в аду, где дьяволы отливают золотые слитки. Смотри, говорит Маммон, на то, что глаз смертного не видел никогда, на то, о чём ты так жаждал знать – вот отсюда, из самых глубин ада вытекает источник всех земных богатств (II, 7:38). Маммон, которого Спенсер наделяет чертами Вулкана, ассоциируется с землетрясением, хаосом и разрушительными силами материи. Кузница Маммона-Вулкана – это контрастная параллель образу кухни леди Альмы (II, 9: 29–32). И кузница, и кухня метафорически обозначают пищеварение и желудок как орган, где сосредоточена низшая, вегетативная часть души. Если кухня леди Альмы воплощает представление Спенсера о гармонии умеренного человека, то кузница Маммона – это эмблема необузданного аппетита алчного человека. Мехи, с помощью которых подручные Маммона разжигали огонь в горнах, на многих эмблемах того времени присутствуют как атрибут дьявола, разжигающего пожар жадности и раздора, а сбрызгивание ярко горящего пламени факела водой пародирует известный аллегорический образ умеренности. Гайон отвергает соблазн Бога Богатства с яростным презрением («bold mesprise»). Гневное презрение рождается под влиянием Сатурна и Марса, сближая Гайона с Маммоном.

Аллегорический образ презрения возникает в следующем эпизоде, где Маммон представляет Гайону свою дочь Филотиму (в пер. с греч. её имя означает «любящая славу»). Золотые ворота её дворца были широко распахнуты. На страже стоял слуга, который шагал так нагло и самоуверенно, будто решил сразиться с Богом (вызов небесам бросали и башни в замке леди Гордыни). В правой руке он держал железную дубину, но сам был весь отлит из золота. Однако он был живым существом, наделённым рассудком, и прекрасно владел своим оружием, когда вступал в бой с врагами. Презрение – таково было его имя. Неумолимым был его взгляд и полон высокомерия. Его стать устрашала, рост был огромным и далеко превосходил размеры земного человека (и дубина, и огромный рост напоминают о великане Оргольо – мужской ипостаси Гордыни). Подобно огромному Гиганту из расы Титанов, он был исполнен презрения ко всем иным существам, как большим, так и малым. Его место было не среди людей, а среди черных дьяволов Маммона. Как только блестящие доспехи Гайона он увидел, великан поднял свою разящую дубину, угрожая битвой рыцарю-эльфу, кто также приготовил себя к битве. Однако Маммон остановил поспешную руку Гайона и посоветовал воздержаться от опасной схватки, так как ни один смертоносный клинок не смог бы пронзить уродливое тело наглого простолюдина. Приказав этому «грозному мужику» успокоиться, Маммон вводит Гайона внутрь огромной залы. Много золотых колонн поддерживали её свод, и каждая колонна была украшена коронами, диадемами, которые смертные монархи носили в то время, пока правили на земле. Здесь было огромное собрание людей всех сословий и наций, живущих под небом. Они столпились вокруг величественного трона, на котором восседала женщина, одетая в царские одежды. Никогда ни один земной монарх не возносил свою славу и гордыню с такой роскошью. Её лицо казалось удивительно прекрасным, яркий луч её красоты пробивался сквозь смутную тень, чтобы все могли видеть его. Этот свет не был дан ей от природы, но достигнут с помощью искусства, чтобы привлечь к ней как можно больше поклонников. Тем не менее Филотима действительно обладала небесной красотой, данной от рождения, пока

она не была низвергнута. Поэтому она искала способ, чтобы скрыть следы своего преступления. Здесь содержится явный намёк на Люцифера, прекрасного ангела, низвергнутого за мятеж с небес и ставшего владыкой ада. До своего падения Люцифер был прекрасен как Денница, сын зари и самая яркая звезда (Исаия 14: 12). В христианской традиции Люцифер стал одним из обозначений Сатаны как подражателя божественному свету. Филотима окружает себя фальшивым сиянием, как и её «двойники» – леди Гордыня (I. 4: 8) и лживая Дуэсса (I. 2: 36). И Дуэсса, и Гордыня, связанные с миром Тьмы, пытаются своим сиянием уподобиться Солнцу. Поддельный свет Филотимы не был дан небом, но достигнут с помощью искусства с целью обмана, поэтому он проникает сквозь смутную тень. Образы тени, тумана символизируют у Спенсера лживую видимость истины. Как и Гордыня, Филотима представлена высоко вознесённой над толпой на блистающем троне. Если атрибутом Гордыни является дракон, лежащий у её ног, то атрибут Филотимы – золотая цепь, чей верхний конец был прикреплен к верхнему небу, а нижний – к глубинам ада. Толпа, стоявшая у основания трона, пыталась ухватиться за цепь, чтобы вскарабкаться ввысь. Некоторые хотели подняться повыше с помощью своего богатства, другие – просто сталкивая соперников вниз, третьи – через лесть, четвёртые – используя доверие друзей, все остальные – через низость и подлость. Увидев эту картину, Гайон стал расспрашивать Маммона, кто же была эта леди, вознесённая столь высоко. Та, кому поклонялись все эти люди, была дочерью Маммона. «Честь и достоинство от неё одной исходят, а также всё блаженство этого мира, к которому вы, люди, стремитесь, – ответил Маммон, – многие его достигают, но многие и теряют» (II, 7: 48). Филотима, как утверждает Маммон, самое прекрасное существо под небом, откуда она изгнана завистью богов. Маммон предлагает Гайону свою дочь Филотиму в качестве супруги, однако рыцарь-эльф преодолевает это искушение тщеславием, поскольку «хрупкая плоть земного существа не подходящая пара для бессмертной богини...» (II, 7: 50). Гайон уже «поклонялся в любви другой Леди и изменить этой клятве не может» (II, 7: 50). Упоминание о «другой леди», чьё имя не было названо, намекает на Глориану, пародийным «двойником» которой является Филотима. Гомеровский образ золотой цепи, которую Зевс спустил с неба для состязания с богами, был популярен в кругу неоплатоников Возрождения, для которых он обозначал гармонию мироздания. Золотую цепь Гомера отождествляли с лестницей добродетелей, ведущей к Богу. Пико делла Мирандола рассматривал каждое звено этой цепи как определённую стадию любви. Спенсер создаёт двойную пародию – на ренессансные интерпретации мифологемы золотой цепи и на двор королевы Елизаветы. Филотима, высоко вознесённая на блистающем троне, в духе барочных контрастов гротескно пародирует образ Мессии на троне. Спенсер называет золотую цепь Филотимы словом «Ambition», а каждое её звено – «шагом к величию и высокому положению» (II, 7: 46). В своей полемике с Ф. Кермоудом, считающим, что Спенсер тяготеет к «затемнению» смысла аллегорических картин, П. Алперс обращается к образу «золотой цепи» Филотимы как к примеру, который демонстрирует стремление прояснить точным определением смысл аллегии, а не «затемнить» его [6, с. 237].

Библиографические ссылки

1. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции / Роберт Грейвс; пер. с англ., под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.
2. *Мильтон Д.* Потерянный рай. Возвращённый рай. Другие поэтические произведения / Джон Мильтон; пер. с англ. С. А. Александровский, Е. В. Витковский и др., сост. А. Н. Горбунов. – М. : Наука, 2006. – 860 с. – (Сер. лит. памятники).
3. *Мингалеева Н. Х.* Петрарка о добродетели (в свете христианского учения) / Н. Х. Мингалеева // Франческо Петрарка и европейская культура ; отв. ред. Л. М. Брагина. – М. : Наука, 2007. – С. 34–53.

4. Привалова Л. П. Легенда о подвиге Св. Георгия в поэме Э. Спенсера «Королева фей»: монография / Л. П. Привалова. – Дн-ск : Акцент П П, 2015. – 210 с.
5. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл; пер. с англ. А. Майкапара. – М. : Крон-Пресс, 1999. – 656 с.
6. Alpers P. The Poetry of the Faerie Queene / Paul Alpers. – Princeton, N. J. ; Princeton UP, 1967. – P. 235 – 276.
7. Berger H. The Allegorical Temper / Harry Berger. – New Haven : Yale UP, 1957. – P. 3–38.
8. Brooks-Davies D. Spenser's Faerie Queene. A Critical Commentary on Books I and II / Douglas Brooks-Davies. – Manchester UP, 1977. – 229 p.
9. Kermode F. The Cave of Mammon / Frank Kermode // Elizabethan Poetry; ed. John Russell Brown and Bernard Harris. – Lnd. : Arnold, 1960. – P. 151–173.
10. Cullen P. Infernal Triade. The Flesh, the World and the Devil in Spenser and Milton / Patrick Cullen. – Princeton UP, 1974. – P. 68–100.
11. Spenser E. The Works of Edmund Spenser / Edmund Spenser; ed. R. Morris. – Lnd. : Macmillan and Co., 1906.
12. Well R. H. Spenser's Faerie Queene and the Cult of Elizabeth / R. Well. – Lnd., 1983.

Поступила в редколлегию 20.05.2016 г.

УДК 821.111—31

Ю. И. Беднова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ПРИДВОРНАЯ ПОЭЗИЯ «ЕЛИЗАВЕТИНЦЕВ» В КОНТЕКСТЕ РУКОПИСНОЙ И ПЕЧАТНОЙ КУЛЬТУРЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Розглянуто придворну культуру і поезію Англії епохи Відродження. Зазначено, що перетворення при дворі почалися зі зміни статусу жінок. Культ леді і лицарського служіння їй став лейтмотивом життя елизаветинського двору. Придворна поезія вважалася однією з головних практик придворних. До творців придворної поезії належали Ф. Сідні, Ф. Гревіль і Е. Дайер. Виділено основні прикмети і центральні теми стилю Петрарки, якого слідували англійські поети. Проаналізовано перехід від придворної рукописної традиції побутування поетичного тексту до друкованої.

Ключові слова: придворна поезія, культура, культ дами, петраркізм, придворний поет, рукопис, друкований текст, видавець, читач.

Рассмотрена придворная культура и поэзия Англии эпохи Возрождения. Отмечено, что преобразования при дворе начались с изменения статуса женщин. Культ дамы и рыцарского служения ей стал лейтмотивом жизни елизаветинского двора. Придворная поэзия считалась одной из главных практик придворных. К творцам придворной поэзии относились Ф. Сидни, Ф. Гревилл и Э. Дайер. Выделены основные приметы и центральные темы стиля Петрарки, которому следовали английские поэты. Проанализирован переход от придворной рукописной традиции бытования поэтического текста к печатной.

Ключевые слова: придворная поэзия, культура, культ дамы, петраркизм, придворный поэт, рукопись, печатный текст, издатель, читатель.

The article deals with the court culture and poetry of Renaissance in England. Taking into consideration that the transformation in the court began as a result of the change of women's status, it was emphasized that the cult of a lady and her knight's service life has become a leitmotif of the Elizabethan court. The court poetry was one of the main practices of the court. It was stressed that F. Sidney, F. Greville and E. Dyer were those who created the courtly poetry. The article highlights the main features and central themes of Petrarch-

chism, which were used in the works of English poets. The author endeavours to analyze the transition from the court manuscript tradition of writing the poetic text to the printing. Further the author pays attention to the peculiarities of manuscript and printing traditions, the appearance of different kinds of writers and editors. The research has shown the importance of this development in the history of British literature.

Keywords: court poetry, culture, the cult of a lady, Petrarchism, court poet, manuscript, typed text, publisher, reader.

Культура Англии эпохи Возрождения создавалась под покровительством двора династии Тюдоров. Плодотворность этого взаимодействия определялась тем, что и сам королевский двор и придворная жизнь стали творением новой ренессансной культуры. Тюдоры принадлежали к одному из самых просвещенных семейств Англии. На службу своей монархии они привлекали выдающихся гуманистов, художников, историков и поэтов. Преобразования при дворе начались с изменения статуса женщин. Культ дамы и рыцарского служения ей стал лейтмотивом жизни елизаветинского двора. Во многом именно женщины создавали этикет и церемониал, вводили в моду новые придворные практики – споры о любовной философии и неоплатонизме, культ изысканной беседы и сочинительство любовной поэзии, пасторальные маски и рыцарские турниры, прославлявшие королеву. Придворное литературное творчество было обязательным для придворного наряда с умением фехтовать, вести диалог и одеваться определенным образом. Поэтому по своим формальным и содержательным характеристикам придворная поэзия оказывалась не просто включенной в сложный комплекс разнообразных действий, но растворялась среди других практик и не воспринималась как область, регулируемая особыми правилами. Поэтические стратегии находили свое отражение в стратегиях поведенческих и, наоборот, формировали комплексную систему. Поведение придворного и его поэзия обладали сходными характеристиками.

Придворная поэзия оказывалась тесно переплетенной с социокультурными практиками эпохи (политикой, религией), которые концентрировались при дворе как в точке сгущения идеологической энергии. В этот период поэзия, театр и другие искусства становятся инструментом двора в пропаганде аристократической системы ценностей, а в поэзии проявляются основные характеристики эпохи: авторство придворного любителя, вовлеченность в систему патронажа, адресация произведений небольшому кругу. Традиционно придворную лирику рассматривали как праздное развлечение, елизаветинские «courtly makers» подчёркивали «несерьёзный, экспромтный характер своих стихов» [2, с. 7].

Именно Елизавете англичане приписывали заслугу в обретении благословенных времен золотого века, утраченного после смерти её предка – короля Артура. Личность Елизаветы, её гуманистическая эрудиция, знание языков привлекала в её окружение образованную элиту – людей «новой породы», создававших славу Англии не только мечом, но и пером. К ним принадлежали и Ф. Сидни, и Ф. Гревилл, и Э. Дайер – творцы придворной поэзии. Культура елизаветинского двора с присущей ей атмосферой праздничности, театральности, утонченной роскоши в сочетании с интенсивной интеллектуальной жизнью, увлечением античностью, высоким престижем образования, носила светский характер и ориентировалась на итальянские образцы, хотя многие елизаветинские аристократы были сторонниками пуританства.

На исходе тюдоровской эпохи двор изменил облик Англии, субсидируя строительство дворцов и великолепных загородных вилл, которые посещала Елизавета во время своих поездок по стране.

Тюдоры подавали пример покровительства новой архитектуре, поэзии и живописи. Все конвенции придворной культуры утверждали центральную роль двора в культурной жизни страны. Придворная культура создала свою систему жан-

ров – это проблемный гуманистический роман (Д. Лили, Ф. Сидни), это аллегорическая маска, пастораль, «высокая» комедия (Д. Лили) и лирическая поэзия, которая существовала в форме петраркизма. Петраркизм был творением придворных поэтов и был ориентирован именно на придворную среду. Как подчеркивает Якушкина, важным условием формирования петраркизма становится интерес к внутреннему миру человека и интерес к народному языку [4].

Именно в придворной среде английский язык, а не латынь, выступает в качестве языка формирования культуры. Английские поэты стремились возвысить английский язык до уровня «высокой» поэзии, поэтому таким огромным интересом пользовалась «Книга песен» Петрарки, который придал стилистическую изощренность итальянскому языку. Основные приметы стиля Петрарки – метафоричность, игра антитезами, мифологическими аллюзиями – соответствуют требованиям придворного вкуса с его установкой на игру и развлечение. Любовь, как центральная тема лирики Петрарки, соотносится с системой культурных отношений и рыцарским идеалом служения Елизавете как прекрасной даме и главе сообщества рыцарей.

Смена медиальной парадигмы была одним из факторов, определивших траекторию развития литературного дискурса английского Возрождения. «Тоттлевский сборник» занимает особое положение в английской литературе XVI в. Текст сборника одновременно принадлежит двум системам – рукописной и печатной. Именно «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела впервые «посредством печатного станка вывели лирическую поэзию из относительно закрытого придворного круга, где она имела хождение в виде рукописной», преобразовали одну традицию в другую. Сам факт вывода ранее недоступных читателю текстов из замкнутого круга (придворной культуры) необходимо рассматривать как превращение их в литературные объекты.

Основной формой существования поэтического произведения при дворе была рукопись, лишенная имени автора, указания на время создания и жанр произведения. Имя автора утрачивалось в результате бесконечного копирования текста в альбомы или рукописные сборники. Количество этих рукописей не ограничивалось, они принадлежали различным скрипторам.

Текст не просто был анонимным, но мог принадлежать одновременно нескольким авторам, которые участвовали в создании текста, дополняя, улучшая его, изменяя в соответствии с непосредственной социокультурной ситуацией. Любой придворный, просто повторявший тот или иной текст, устно или письменно, брал на себя роль автора или, вернее, ставился на эту роль механизмами социокультурного контекста. Эти характеристики английской придворной поэзии XVI находятся в генетической связи со средневековыми традициями, в частности с поэзией трубадуров. В этой культуре поэт-трубадур всегда повторяет уже сказанное кем-то до него, лишь воспроизводит клише и конвенции придворной любовной лирики [3, с. 71].

Придворная культура продолжала развиваться в XVII в. в условиях перехода от придворной рукописной традиции бытования поэтического текста к печатной. В русле придворной рукописной традиции существовала система патроната, которая не исчезла и в XVII в., хотя и постепенно уходила в прошлое. Двор был главным меценатом, и в кругу английских аристократов было немало выдающихся ценителей и покровителей английских поэтов, и среди них Ф. Гревилл, который был патроном Э. Спенсера, Б. Джонсона, С. Дэниела – трёх поэтов-лауреатов.

Для придворного поэта печать накладывала «клеймо позора» – ни Сидни, ни Гревилл не печатали своих произведений при жизни – сонетный цикл «Селика» был опубликован только в 1630 г. Единственный, кто опубликовал свои творения при жизни, был Э. Спенсер, который не принадлежал к высшему кругу английской знати.

Как отмечает Д. А. Соколов, взгляд на придворное литературное творчество как на игру, на развлечение, на времяпрепровождение, безусловно, сказывался на стремлении авторов ограничить циркуляцию своих рукописных текстов тем кругом при дворе монарха, в котором они возникли и с которым они были непосредственно связаны. Во время Елизаветы отказ от печати приобретает подчеркнутый сознательный характер. Появление текстов на рынке необходимо было мотивировать (кражей рукописей или настойчивыми просьбами друзей) или скрывать собственное имя за инициалами, псевдонимом или анонимной печатью. Избежать этого удавалось тем авторам, чьи произведения печатались посмертно, как это произошло с некоторыми текстами Ф. Сидни [3, с. 73].

Более того, отсутствие категории авторства в рукописной культуре обуславливало невозможность адекватной реализации придворной поэзии на рынке, так как это требовало появления субъекта литературы, отсутствующего в рукописном типе литературного производства.

Придворные оказываются вовлеченными в социопозитическую практику, лишаящую участников индивидуальности. Власть стремится принять на себя роль свержавтора, роль поручителя и гаранта аутентичности того или иного поэтического текста. Не только анонимные авторы отказываются от власти в пользу авторитета монарха, санкционирующего их деятельность, но и власть использует поэзию в качестве инструмента укрепления собственного авторитета, причем как внутри двора, так и за его пределами. Придворная рукописная поэзия составляла с властью единое целое, в определенном смысле общий дискурс, авторизуемый властью и авторизующий власть.

Производство печатной продукции было непосредственно связано с её продажей, авторы придворной поэзии преследовали противоположные цели. Таким образом, появились писатели-профессионалы, изначально ориентированные на печать и реализацию своих произведений на рынке, в то время как придворные поэты-непрофессионалы не предполагали ни публикацию своих текстов, ни тем более извлечение из этого прибыли. По большей части новые авторы принадлежали не к дворянству, а к среднему классу.

В отличие от рукописи, вся печатная продукция была ориентирована на читателя, его фигура являлась главенствующей и определяла все механизмы книжного рынка. Однако схема движения от автора к читателю значительно усложнялась, приобретая новые элементы в лице редакторов, печатников, книготорговцев и пр. Этот период – время становления литературного поля в современном понимании, когда субъектом производства художественного объекта «становится не единичный производитель этого объекта в его материальности, а совокупность агентов, производящих объекты», посредников, хранителей, распространителей, коллекционеров [3, с. 80].

Появление автора конструирует особый момент индивидуализации в истории идей, знаний, литературы, философии и прочих наук. Авторская функция связана с проблемой перераспределения власти в литературном дискурсе, она связана с юридической и институциональной системой. В английском Ренессансе прослеживаются ограничивающие функции автора нового типа. Т.е. индивидуальное имя автора, имя собственное обеспечивает «функцию классификации», оно позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их, сравнить их с другими и противопоставить их другим. В истории английской литературы понятие «авторства» (вместо «авторитета монарха») развивается именно в елизаветинский период, когда «авторство» становится обязательной категорией для писателей и читателей.

Р. Хелджерсон предлагает вычленировать три типа авторов: придворных непрофессионалов, профессиональных драматургов и поэтов-лауреатов, для которых письмо было долгом, а не развлечением. Можно утверждать, что в печатной культуре английского Ренессанса появился не просто автор нового типа, а националь-

ний автор. Стремясь связать прошлое и настоящее, преодолеть упадок национальной литературной традиции, они обращались к античности и пытались представить себя в качестве прямых литературных потомков греческих и римских авторов.

Печатная традиция выводит на новый уровень саму фигуру издателя, который принимает на себя ответственность за поэтическую деятельность. Предлагая на рынке книгу придворной поэзии, издатель следует принципам, регулирующим ее функционирование при дворе [3, с. 87].

При переводе из рукописной системы в печатную издатель осуществлял значительные отступления от рукописных вариантов, имитируя деятельность скрипторов. С одной стороны, в момент правки тексты продолжали быть нефиксированными, изменчивыми, но, с другой – после появления на страницах печатной книги они превращались в типографические объекты, обладающие закрепленной формой, окончательной и более совершенной по сравнению с рукописными вариантами. Тем самым устанавливался их статус литературных объектов, а не объектов социального обмена при дворе.

Библіографічні посилання

1. Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках / Л. Алябьева. – М. : Новое лит. обозрение, 2004. – 400 с.
2. Бурова И. И. Дискуссия об английской поэзии и общественной роли поэта в тюдоровской Англии / И. И. Бурова // Вест. Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Литературоведение. – Вып. 4. – Ч. 1. – 2007. – С. 3–8.
3. Соколов Д. А. «Песни и сонеты» Р. Тоттела и проблемы английского петраркизма 1530–1580-х годов / Д. А. Соколов. – СПб., 2006. – С. 67–96.
4. Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон : автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук [Электронный ресурс] / Т. В. Якушкина. – Режим доступа: http://www.ceninauku.ru/info/page_14315.htm

Поступила в редколлегию 15.03.2016 г.

УДК 821.111-1 «13».09

К. А. Вельчева

Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВА ПАЛОМНИЧЕСТВА В ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА «ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»

Досліджено інтерпретацію мотиву паломництва в поемі В. Ленгленда «Видіння про Петра Орача» (XIV ст.), яка є маловивченою в українській науці. Проаналізовано феномен поклоніння святим місцям у культурно-історичному контексті, а також розглянуто символічне сприйняття паломництва, яке відбилось в середньовічній концепції *homo viator*. Ця концепція, що лежить в основі поеми Ленгленда, нерозривно пов'язана з проблемою спасіння душі, яка порушується автором.

Ключові слова: мотив паломництва, спасіння душі, *homo viator*, «Видіння про Петра Орача».

Исследована интерпретация мотива паломничества в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» (XIV в.), малоизученной в украинской науке. Проанализирован феномен поклонения святым местам в культурно-историческом контексте, а также рассмотрено символическое восприятие паломничества,

отразившееся в средневековой концепции homo viator. Эта концепция, лежащая в основе поэмы Ленгленда, неразрывно связана с проблемой спасения души, поднимаемой автором.

Ключевые слова: мотив паломничества, спасение души, homo viator, «Видение о Петре Пахаре».

The article explores the interpretation of the pilgrimage motive in W. Langland's poem "Piers Plowman" (the XIVth c.), which has not received enough attention in the Ukrainian literary studies. The author of the article analyses the phenomenon of worshiping holy places in cultural and historical context. Besides, stress is laid on the symbolic perception of pilgrimage in the Medieval society reflected in the concept of homo viator. According to this concept, human life was a journey of a pilgrim going to God. Langland interprets the pilgrimage motive as an inner spiritual search for the truth connected with salvation of the human soul. Sharing the critical attitude towards travelling to holy places often expressed in the Middle Ages, the poet emphasizes the importance of righteous life spent in labour and its advantage over visiting shrines.

Keywords: pilgrimage motive, salvation of soul, homo viator, "Piers Plowman".

В последнее время все больший интерес исследователей западноевропейской литературы вызывает творчество поэтов Средневековья, которое привлекает внимание своей самобытностью, а также возможностью изучения тенденций, зародившихся в этот период и развившихся позднее. Но история средневековой английской литературы нечасто попадает в поле зрения украинских ученых, и произведения поэтов английского Средневековья практически не становились объектом литературоведческого анализа. В связи с этим мы обратимся к анализу поэмы, важной для понимания английского литературного процесса, – «Видению о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда, написанной в XIV в. Это произведение впитало в себя средневековые литературные традиции, а также оказало сильное влияние на английскую ренессансную аллегористику.

«Видение о Петре Пахаре» написано в популярной средневековой форме сна. По масштабности замысла и многогранности проблематики оно сопоставимо с «Божественной комедией» Данте. Ленгленд обращается к волновавшим Англию проблемам управления государством, папского диктата, алчности людей церкви, но в них открывается иное измерение, так что из современности происходит выход в область средневековой аксиологии. Автор размышляет о справедливости и милосердии, знаниях и вере, грехах и добродетелях, бренном и вечном. Пристально вглядываясь в английское общество, он с сожалением констатирует его моральный упадок, который рассматривает в эсхатологической перспективе. Поэтому весь комплекс моральных, социальных, политических и теологических проблем в поэме Ленгленда сконцентрирован вокруг вопроса, весьма актуального и широко обсуждаемого в XIV в. в сфере религиозной мысли и в художественной литературе. Этот вопрос звучит в первой главе, когда сновидец восклицает: «Как мне спасти свою душу?», и весь ход действия поэмы, вся разворачивающаяся дискуссия посвящены поиску ответа. Ленгленд изображает поиск как перемещения сновидца в пространстве и его встречи с различными аллегорическими персонажами, с которыми он вступает в разговор.

Главы поэмы названы Ленглендом «passus», что в переводе с латыни означает «шаг». Членение «Видения о Петре Пахаре» на «шаги» показывает, что ее композиция строится как движение вперед. К тому пути, который проходит сновидец в «Видении о Петре Пахаре», применимо высказанное М. М. Бахтиным суждение о романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль»: «<...> реальная путь-дорога героя в Монсальват нечувствительно переходит в метафору дороги, жизненный путь, путь души, то приближающий к Богу, то удаляющий от него (в зависимости от ошибок, падений героя, от событий, встречающихся на его реальном пути)» [1]. Произведения Эшенбаха и Ленгленда роднит лежащая в основе их композиции

средневековая концепция *homo viator* – восприятие человека как странника в земной жизни, идущего к Богу, к Небесному Иерусалиму. В «Видении о Петре Пахаре» странствование предстает как паломничество к истине.

Целью данной статьи является анализ интерпретации Ленглендом мотива паломничества. Мы рассмотрим феномен паломничества в его восприятии средневековым человеком, выявим художественные возможности воплощения мотива паломничества в средневековой литературе и проанализируем его трактовку в «Видении о Петре Пахаре».

Святые места привлекали огромные количества паломников, основной целью которых было покаяние и спасение души. Как отмечает С. И. Лучицкая, «верующий знал, что Бог присутствует всюду, но желал приблизиться к таким привилегированным в сакральном отношении местам, где был возможен физический контакт с божественной сферой и где молитва обещала быть скорее услышанной» [5, с. 337]. Три великих паломнических маршрута вели путешественников в Иерусалим, Рим и Сантьяго-де-Компостела, но помимо них существовали и другие места почитания святынь. В Англии имелся свой центр паломничества – Кентерберри, куда верующие шли поклониться мощам мученика архиепископа Фомы Бекета.

Являясь особо важным событием в жизни средневековых людей, ищущих покаяния и спасения души, паломничество стало популярным мотивом художественной литературы. Например, типично английское благочестивое путешествие увековечено Чосером в «Кентерберийских рассказах». Символическая трактовка паломничества как духовного преображения и как подражания Христу, повторения Его пути и страданий [5, с. 337] питала иносказательное претворение темы в литературе. Так, старший современник Ленгленда французский монах Гильом де Дегильвиль создал видение в форме сна «Паломничество человеческой жизни» (1330–1335 гг.). Возможно, мотив паломничества был заимствован автором «Видения о Петре Пахаре» из этой поэмы: Алексеев считает правдоподобным предположение, что Ленгленд был знаком с этим произведением, так как оно было хорошо известно в Англии. В частности, поэму знал Чосер, а Лидгейт сделал ее стихотворный перевод [2]. Как бы то ни было, в творчестве обоих поэтов нашли отклик реалии религиозной жизни средневековых христиан.

Однако отношение к паломничествам было неоднозначным. Как пишет Ж. Ле Гофф, «церковь и моралисты относились к странникам с недоверием, и даже само паломничество, за которым часто скрывалось простое бродяжничество, сутенное любопытство – средневековая форма туризма, – легко вызывало подозрение» [3, с. 164]. Например, Гонорий Августодунский в своем «Светильнике» (нач. XII в.) настаивает, что «лучше отдать деньги, предназначенные для путешествия, бедным», и специально оговаривает допустимость паломничества только в качестве покаяния, как кары за тяжкий грех [3, с. 164]. В связи с происходящим в XIII–XIV вв. процессом интериоризации религиозных чувств [5, с. 339] углубляется недоверие к паломническим странствиям в среде английских духовных реформаторов. Так, Джон Уиклиф и лолларды считают паломничество к местам поклонения бесполезным. Разделяя это убеждение, Ленгленд дает свою художественную трактовку мотива паломничества.

В *passus V* сновидец наблюдает сцену исповеди семи смертных грехов. Вслед за исповедью аллегорическая фигура Покаяния произносит молитву за грешников, и тогда кающиеся собираются идти на поиски святого по имени Истина. По дороге странники встречают пилигрима. Автор подробно описывает его внешний вид – одежду паломника, множество памяток, которые он имел при себе – ампулы, раковины, кресты и другие знаки, говорящие о совершенных им паломничествах. Пилигрим рассказывает, что посетил Синай и гроб Господень, Вифлеем, Вавилон, Армению, Александрию и иные места, но святого по имени Истина он не знает, и «никогда не видел паломника с посохом и мешком, / Который бы спрашивал о нем»

[4, с. 207]. Таким образом, перемещения в пространстве не становятся для него духовным путем, сбор реликвий не приближает обретение святости.

Повести кающихся к Истине¹ вызывает Петр Пахарь. Он рассказывает о паломничестве, ведущем к праведности, которое предстает как путь внутреннего преображения. Кающиеся должны следовать библейским заповедям, которые в речи Петра Пахаря получают материальное воплощение в виде деталей пейзажа: нужно направляться «мимо ручья *Будьте скромны в своей речи, / Пока не найдете канала Чтите ваших отцов. / <...> / И тогда ты увидишь Не клянись, разве только по нужде, / И в особенности не клянись всуе именем Бога всемогущего. / Затем ты будешь проходить мимо огорода, но не входи в него; / Этот огород называется Не пожелай скота ближнего своего, ни жены его, / Ни единого из слуг его, что может нанести ему урон. / <...> / Два пня стоят там, но вы там не останавливайтесь, / Они называются Не укради, Не убий; быстро проходите мимо них обоих*» [4, с. 209–211]. Далее паломники повернут «мимо холма *Не лжесвидетельствуй. / Он обсажен флоринами и множеством другого добра. / <...> / Затем вы увидите Говори правду, так должно быть сделано, / И никоим образом иначе, кто бы об этом ни просил*» [4, с. 211].

Прежде чем отправиться в путь вместе с кающимися, Петр Пахарь хочет, чтобы желающие совершить паломничество помогли ему вспахать и засеять пол-акра поля. Он предлагает представителям разных сословий и занятий внести свой посильный вклад. Так тема паломничества оказывается связанной с темой труда. Петр дает обещание: «А я оденусь, – сказал Петруша, – пилигримом / И буду идти с вами, пока мы не найдем правды. / И набросьте на меня мой плащ в заплатках и дырах, / Наденьте на меня наколенники и рукавицы, чтобы не мерзли мои пальцы, / А вместо дорожной сумки повесьте мне на шею мой мешок для семян / И положите в него бушель хлебного зерна, / Которое я сам посею и затем отправлюсь / В странствие по святым местам, как делают паломники, чтобы получить отпущение грехов» [4, с. 223]. Но паломничество, которое собирается совершить Петр, особого характера: «Я буду служить Правде в течение моей жизни / И быть ее пилигримом за плугом на пользу бедным людям. / Ручка моего плуга будет моим посохом и будет разрезать пополам корни / И помогать моему резаку резать и очищать борозды» [4, с. 227]. Таким образом, Ленгленд придает теме важный поворот: пахарь с мешком для семян вместо дорожной сумки и плугом вместо посоха воплощает идею важности труда. Присоединяясь к хору мыслителей, скептически настроенных по отношению к паломничеству, автор «Видения о Петре Пахаре» подчеркивает, что праведная жизнь в труде заменяет собой паломничество.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html>
2. История английской литературы : в 2 т. / под ред. проф. М. П. Алексеева и др. – М. – Л. : Издат. Акад. наук СССР, 1943. – Т. 1. Вып. 1. – 397 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/%3E%3C/CULTURE/LITSTUDY/history_of_english_literature1_1.txt
3. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Жак Ле Гофф; пер. с фр. под общ. ред. В. А. Бабинцева; послесл. А. Я. Гуревича. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 560 с. (Серия «Великие цивилизации»).
4. Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре / У. Ленгленд; пер. Д. М. Петрушевского. – Л. : Издат. Акад. наук СССР, 1941. – 276 с.
5. Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 632 с. (Серия «Summa culturologiae»).

Поступила в редколлегию 20.05.2016 г.

¹ В переводе Д. М. Петрушевского – к Правде.

Н. І. Власенко

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***ТОПОЛОГІЧНА ЕСТЕТИКА ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ ЯК ДЖЕРЕЛО
РЕНЕСАНСНОГО ОНОВЛЕННЯ РОМАНІЧНОЇ ПОЕТИКИ**

Виявлено горизонти рецепції архітексту риторики, визначальні для романних новацій Відродження, встановлено передумови і результати маньєристичної ревізії традиційних засад поетичного творення («пойссису»), інспірованої ренесансно-гуманістичним зверненням до естетичних засад риторичного «породження» («генезису»), окреслено історичні перспективи жанрово-стильових трансформацій, ініційованих самоусвідомленням автора як «наслідувача-деміурга», основоположним для мистецтва манери і втіленим у творчу інтенціональність на шляхах формування роману, прокладених у добу Ренесансу.

Ключові слова: поетика, риторика, жанр, стиль, автор, генезис, роман, модальність, топіка, діалог.

Вывявлены горизонты рецепции архитекта риторики, определяющие для романских новаций Возрождения, установлены предпосылки и результаты маньеристической ревизии традиционных основ поэтического творения («пойссиса»), инспирированной ренессансно-гуманистическим обращением к эстетическим основаниям риторического «порождения» («генезиса»), очерчены исторические перспективы жанрово-стилевых трансформаций, инициированных самоосознанием автора как «подражателя-демиурга», основополагающим для искусства манеры и воплощенным в творческую интенциональность на путях становления романа, проложенных в эпоху Ренессанса.

Ключевые слова: поэтика, риторика, жанр, стиль, автор, генезис, роман, модальность, топика, диалог.

The article reveals the horizons of the reception of rhetorical architext defining the formation of the Renaissance poetics. The main trends of the aesthetic transformation of principles of rhetoric in late-traditional poetical modes are analyzed in the light of their connection with the general creative and epistemological tendencies predetermining the dynamics of the literary process on the transition from traditionalism to historicism. The renovation of the rhetorical concept “genesis” determining the self-definition of the art of manner is treated as a way of the late-traditional rethinking of the poethological category “mimesis” resulted in the approval of the Renaissance variety of forms of poetry and prose. Thus manneristic expansion of the modal resource of rhetoric into the sphere of poetics impacted on establishing the literature as “a conscious poetic and rhetorical unity” (S. S. Averintsev) on the decline of traditionalism. The architextual interaction of rhetoric and poetics performed by mannerism differs from the intermingling of poetical and rhetorical criteria characteristic of the Renaissance classicism. The art of manner focusing on the foundations of rhetoric was inspired by the humanistic development of the idea of imitation of the example formed by the poetical thinking of Antiquity. Having been involved in transforming imitative activity into the competition with the authors of exemplary creative works, mannerists realized the disposition of the cultural dialogue formed by the Renaissance artistic consciousness and perceived the coordination of Aristotle’s and Horatio’s models of literary creation revealing the aesthetic character of the late-traditional framing of dialogism. But in contradistinction to the experience of the classicists of this epoch, who changed the object of imitation from *natura naturata* to *natura naturans* in the process of the extension of the objective sphere of the literature moving aside genre thematic limits, set by the poetics of traditionalism, they preferred to transform the correlation of modality and topic in the genre-forming matrix founded by Horacio’s poetic theory advancing in such a way to the neoplatonic reinterpretation of Aristotle’s conception of poetry ensuring the substitution of mimesis by demiurgia in the subjective dimension of the literary cre-

ative activity. Embodied in the definition of the poet as an imitator-demiurge, manneristic renewal of rhetorical priority of modal genre source over its thematic origin led to the discovering of unlimited space of genre modifications in the course of the genesis of novel equalizing modality and topic in its genre structure. Correlating with neoplatonism, mannerism reveals itself as a style factor of the author's self-realization in the genre-forming process, laying the basis for changing the dichotomy of imitation/mimesis implying the comprehension of the world into the concept of demiurgia supposing its formation.

Keywords: poetics, rhetoric, genre, style, author, genesis, novel, mode, topos, dialog.

При переорієнтації – наприкінці ХХ ст. – літературознавчої думки, зверненої до романного жанру, з його «діалектичної» моделі на «діалогічну» жанрову матрицю, в епіцентрі проблемного поля вивчення роману залишається той період його становлення, що припав на епоху Відродження й ознаменувався проявленням діалогічності художнього мислення, визначальної для цієї сфери жанротворення, у просторі естетизації пізньотрадиціоналістської свідомості, де оформився діалогізм Ренесансу. У руслі подолання інерції впливу спрощено-схематизованих уявлень про генезис романного жанру як про кумулятивно-теологічний – знеособлений у його суб'єктному вимірі – процес, який інспірується нововідкриттям у сучасній гуманітаристиці персонального характеру суб'єктивності й основоположності інтерперсональних відносин для її формування, «дороговказом» на шляху осмислення роману як діалогу, відкритому М. М. Бахтіним, стає закон історичної змінності поетологічної домінанти (С. С. Аверинцев, М. Л. Андрєєв, М. Л. Гаспаров, П. О. Грінцер, О. В. Михайлов), сформульований у 1990-х рр., коли новітнє літературознавство наблизилося до розуміння риторичного підґрунтя мистецтва слова доби традиціоналізму [9].

При усвідомленні багатомірності естетичного відношення «я – інший», у темпоральності історико-літературного процесу, означеній конфігурацією змін співвіднесення, при оформленні літературно-творчої інтенціональності, категорій автора, жанру і стилю, виявляється очевидним, що естетика жанрових трансформацій, втілених у традиціоналістських романних різновидах, не вичерпується ані «діалогічним зв'язком» «романів першої стилістичної лінії», де панує пряме авторське висловлювання, із іншими «правдами про світ», які формують їх соціокультурний фон, ані створенням образів різних «мов-світоглядів» у «романах другої стилістичної лінії». Встановлення естетичних витоків перетворення романічної поетики на романну потребує, насамперед, переосмислення в контексті виявлення потенціалу діалогізації самої риторики, жанротворного ресурсу ренесансних літературних новацій, що ініціювали перехід роману від традиціоналізму до історизму, але були фактично знівельовані у визначеннях діалектики становлення жанру, які звели його пізньотрадиціоналістське самооновлення до самозаперечення, проявленого у протиставленні «високим» жанровим модифікаціям, радикально зміненим упродовж XVI – XVII ст., новоутвореної «низової».

На цій траєкторії повернення рефлексії роману до осередку проблематизації його генези, що утворився при обрунтуванні діалектичності романної форми, вже до певної міри уточнилися горизонти рецепції риторичного архітексту, встановлені романістами Відродження, та зрушення традиційно-романних засад жанротворення, здійснені в їх творчих експериментах. Так, було доведено відтворення у структурі крутійського роману, сформованого в Іспанії на зламі Ренесансу, романічної жанробудови, яка усталилася в континентальній Європі в руслі орієнтації на домінування топіки, ствердженої в якості основного критерію жанру риторико-поетологічним синтезом середньовіччя [1]. Крім того, означилися абрис поновлення модальної жанротворної домінанти, запровадженої античною риторикою, у «дискурсивному полі» (М. Фуко) формування англійської ренесансної романістики, де реактуалізація риторичної модальності уможливила прокладання інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, основоположної для романної естети-

ки, на трьох векторах поетологічної організації жанру – романізації новели, оновленні епічного і романічного жанрових начал у їх співвіднесенні та трансформації традиційно-романного начала в ході такого сполучення і «переінакшення» романічних топосів, що спростовує тематичну домінанту жанротворення [5].

Для подальшого розкриття того арсеналу літературно-творчого саморозкриття суб'єктивності у співвідношенні «свого» і «чужого», якого набув роман в епоху Відродження в діалозі із жанровою традицією, інспірованому зверненням до принципів «текстопородження», визначених класичною риторикою, необхідним є з'ясування конструктивної ролі її естетичного підґрунтя, закладеного при доведенні «внутрішньої логіки топосу» (О. Ф. Лосєв) як пріоритету одиничного щодо загального, для поетикального оновлення романного жанру на культурному ґрунті Ренесансу, що і становить мету пропонованої статті.

Осьовим для ренесансного роману поетологічним вектором реалізації мистецьких настанов на зрівняння позицій «Я» й «Іншого» в художньо-словесній творчості стає вивільнення її модальностей з-під диктату топосів на підґрунті універсалізації жанрової тематики. Такий перегляд співвіднесення модальних і тематичних параметрів жанротворення здійснюється, насамперед, у діалозі риторики з гораціанською поетикою, що знаменує завершення традиціоналістського риторико-поетологічного синтезу при поширенні усталених ним категорій і форм мистецтва слова на народномовні літератури. Співмірність модальності та тематики, як складників жанрової форми, досягається і при «діалогізації» аристотелівської концепції поезії, визначальної для відтворення – на фоні «прирошень» міметичної матриці художньої реальності – висхідної для літературної рефлексії дихотомії поетики і риторики. Маньєристична переорієнтація наслідування, покладеного традиціоналізмом в основу художньо-словесної творчості, з *natura naturata* на *natura naturans* ствердила причетність індивіда до творення універсуму, означену ренесансною *studia humanitatis*, через зрушення заданих нею меж авторства. У відстороненні людської здатності творити, нововідкритої Відродженням як першооснова Богоподібності людини, від її індивідуально-творчої спрямованості на світобудову як на «прекрасний зразок творіння» (Дж. Вазарі), заданої взаємодоповненням ренесансно-гуманістичних концептів *varietas* та *varizione*, пізньоренесансне обґрунтування переваги «манери» над «природою» сягнуло уподібнення ідей «справжнього поета» (Ф. Сідні) ейдосам Творця. Таким подовженням дихотомії «імітація/мімесис», яка сформувалася на теренах Ренесансу при діалогічному сполученні гораціанської та аристотелівської концепцій наслідування, маньєризм дистанціювався і від підтриманих нею ініціатив щодо «варіативного» відтворення єдності світу в його «розмаїтті», котрі обмежували творчу фантазію митця природною логікою. Маньєристичне протиставлення – на засадах ренесансного неоплатонізму – суб'єктивного авторського образу законам природи засвідчило «пробудження» деміургічного начала пізньотрадиціоналістської літератури.

Авторськими самовизначеннями, ініційованими концептом «поета-наслідувача», інспірується ренесансно-маньєристичне оновлення диспозиції взаємодії роману і риторики, визначальної для оформлення жанру в добу традиціоналізму.

Формотвірна для романного жанру царина взаємодії унормованої поетичної та доктринальної прозаїчної сфер художньої словесності виявляється у первинній – оформленій на «зламі» античності – локально-історичній диспозиції генезису роману через розгортання діалогізації першопочатку традиціоналістської поетико-риторичної дихотомії – розмежування – співвіднесення висхідних для поезії – замкнених на епістемічній вертикалі – принципів номотетичного отождолення означень і означників та конститутивних для красномовства – розімкнених у ціннісній горизонталі – його засад – в усталення аналогії зображення і зображу-

ваного, основоположної для риторико-поетологічного синтезу традиціоналізму. Забезпечуючи зрушення генеративних моделей та структурних матриць художньої словесності на фоні канонізації її «сталих» форм, погодження у романотвірному діалозі «Я» й «Іншого» парадигмальних установ поетики та риторики набуває у подальшому історичному русі культури численних безпосередньо-творчих конфігурацій та їх когнітивних опосередковувань, відмінних як у шляхах взаємоприродження міметичних та тропологічних формантів мистецтва слова, так і у способах сполучення модальних і тематичних складників жанротворення. Акцентуючи – через розімкнення «демаркованих» літературною рефлексією вимірів виокремлення традиціоналістських логік тотожності та розбіжності в креативне уціліснення часопростору формування романного жанру – дуалістичність усталених традиціоналізмом основ поезії та красномовства, визначальну для розбудови ейдетичної єдності красного письменства у його номологічну розгалуженість, трансісторичний ряд виявлених у формуванні роману збігів поетологічних і риторичних парадигм художньої словесності задає розходження безпосередньо-творчих параметрів та когнітивно-опосередкованих «координат» становлення жанру, замкнене на вивірненні романної «діалогіки» відношень «самості» та «іншості» одним – вичерпним у наближенні суб'єктивності до об'єктивації невибутнього віддалення загального від одиничного – способом мислення. На такому підґрунті встановлюються тематичні «рубікони» жанрового простору роману «першої епохи» (П. О. Грінцер), позначені і здійснені у руслі генезису пізньоантичного геліодорівського роману перетворенням міметичної моделі художньої дійсності в її тропологічну матрицю, фундуванням протиставленням самототожності ідеальних героїв та змінності далекого від довершеності світу, розглянутим М. М. Бахтіним [3], і запровадженням у контексті формування середньовічного лицарського роману номотетичним впорядкуванням топосів, втіленим у відтворенні динаміки зближення-віддалення реального та ідеального, акцентованим Є. М. Мелетинським [9] та А. Д. Михайловим [11], і актуалізованим у ренесансних сполученнях епічного та романічного зсувом аксіологічної «вісі» смислородження з осягнення ідеалу на осмислення руху до нього, відзначеним М. Л. Андрєєвим [2]. Тим самим задається і рефлексивне «обрамлення» темпоральності романотвірного прокладання інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі універсалізацією об'єкта романного жанру, забезпеченою змістовим природженням романічної топіки, і креативне віддалення від неї, обмежане центрацією модальності щодо тематики у впорядкованості жанротворення, усталеній при згортанні традиціоналістської поетико-риторичної дихотомії у риторико-поетологічний синтез традиціоналізму.

Оновлення конститутивної для роману співвіднесеності риторики і поетики, засноване на визначенні тематичних складників жанру його модальними формантами, відбувається в ході становлення романістики ренесансної Англії. В авторських «демаркаціях» шляхів дистанціювання від поетологічної сталості романічного, віднайдених Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Гріном, Т. Лоджем, Т. Нешем, Т. Делоні, Г. Четтлом та Н. Бретом у руслі долучення до «динамічної» романної естетики, здійсненого в Англії в останній третині XVI ст., жанротвірні мистецькі новації, множинністю яких забезпечується уціліснення англійського роману Відродження, постають самотніми втіленнями «рухливих» форм текstopородження, що власним виокремленням ініціюють усталення традиції класичної риторики – *трактату (treatise)*, *памфлету (pamphlet)*, *роздумів (discourse)*, *історії (history)*. Так виявляються первинні – погоджені з напрямками «історизації» та «модернізації» мислення, засадничими для генеративних моделей романного доробку елізаветинської епохи, – індикатори його жанрової оформленості, котрими на фоні завершення традиціоналістського риторико-поетологічного синтезу – замкнення універсалізації об'єкта мистецтва слова, інспірованої зрівнянням загального та

одиночного в контексті формування мисленнєвої логіки Ренесансу, на освоєнні – остороненні топіки як жанрової першооснови – реактуалізується жанротвірний принцип традиціоналізму, відправний для його дихотомії поезії та красномовства, – зміщення осереддя жанрової організації з її тематизованих складників на модальні форманти, «розімкнене» в автономізацію суб'єкта художньої словесності. Націленість творців романістики Англії останньої третини XVI ст. на усталення структурних матриць романного жанру, які фундуються підпорядкуванням реінтерпретації топосів побудові нарративу, свідчить про співвіднесеність письменницьких інтенцій, втілених у зразках цієї національно-історичної модифікації роману, з тими зміщеннями стрижня смислопородження з не об'єктивованих констант світобудови на динаміку суб'єктивного становлення, що ґрунтуються на сприйнятті дистанції між означником та означенням як основи інтерперсонального ціннісного зближення. Відволікаючись від «осьового» для традиціоналістського періоду історичного руху романного жанру напрямку його формування – освоєння – осторонення романічної топіки, котрим у період традиціоналізму сполучаються безпосередньо-творче усталення та рефлексивно-опосередковане обґрунтування форми роману як його «кінцевого» – автентичного природі жанру – індикатора, основоположники англійської ренесансної романістики спростовують телеологічний характер жанрового становлення через «розгалуження» орієнтирів жанротворення в ході обрамленої естетизацією риторичних дискурсивних форм реінтерпретації як конститутивних для романічної поетики, так і сформованих за її межами культурних топосів. Цим «зламом» єдності креативних і рефлексивних «вимірів» оформлення роману, досягнутої в його «першу епоху» (П. О. Грінцер), забезпечується розходження шляхів генезису романного жанру у добу Відродження. Розбудова усталених тематичних різновидів традиціоналістського роману, в руслі якої сформувалася ренесансна романна пасторалістика, започаткована «Аркадією» (1504) Я. Саннадзаро, та відбулося взаємовипробовування романічної тематики й епічної сюжетики, завершене створенням «Закоханого Роланда» (1484) М. Боярдо і «Несамовитого Роланда» (1516) Л. Кастельветро, супроводжується становленням авторських варіантів романного жанру, що своєю генетичною багатоскладністю заперечують власні жанрові прецеденти, виявлені поза часопростором історичного руху роману – таких, як «Євфуес» (1578–1580) Дж. Лілі, «Пандосто» (1588) Р. Гріна чи «Злощасний мандрівник» (1594) Т. Неша.

Локалізуючись у царині освоєння – осторонення жанротвірного принципу, актуалізованого мистецтвом слова традиціоналізму при усталенні дихотомії поезії та красномовства, – передування вирізненню тематичних «координат» жанрів виокремлення їх модальних параметрів, – творчі пошуки романістів елізаветинської Англії «демаркують» сферу трансформацій фрагментарної уподібненості зображуваного і зображення – гораціанської матриці їх співвіднесення, сполученої з основоположним для світогляду пізньої античності і Середніх віків баченням розбіжності явленого та справжнього як позначення аналогії одиночного та загального, у номотетичну тотожність художньої дійсності та життєвої реальності – аристотелівську модель їх погодження, відповідну конститутивному для ментальності Ренесансу розумінню інтерсуб'єктної семіотичної дистанції як множинності шляхів людського самоздійснення, спричиненої єдністю екзистенціальної свободи та онтологічної необхідності. Осягнене фундаторами англійського роману останньої третини XVI ст. як притаманний красному письменству спосіб самоідентифікації «Я» через його розмежовувальне зрівняння з «Іншим», визначальне для прокладання епістемологічного «рубезу» логіки смислопородження, сформованої в епоху Відродження, таке поєднання опозиційних принципів жанрової побудови, усталених нормативною поетикою, втілюється у численних варіантах естетичного перетворення формантів риторичної дискурсивності, у котрому віддзеркалюється задана ренесансною діалогізацією мислення і деструктив-

на для неї динаміка становлення суб'єктивності – рух від ототожнення «іншості» з культурними топосами, спрямованого на подолання її відмінності від «само-сті», до осмислення епістемічної «відстані» між означниками та означеннями як підґрунтя суб'єктної єдності, виявленого через об'єктивацію сполучення реальності та її аксіологічних проекцій. Розходячись у конкретизаціях жанрових орієнтирів у ході освоєння складників дискурсу класичної риторики, при остороненні яких на підґрунті «романізації» модальності жанротворення задається і взаємоприрошення наративної організації трактату і памфлету (втілене у романній творчості Дж. Лілі, Т. Неша, Г. Четтла та Н. Бретона), і тематизація памфлетної форми (конститутивна для романістики Р. Гріна), і вивірення історії вигадкою (основоположне для романної новачки Т. Лоджа), і доведення легітимності перетворення епічної впорядкованості художньої дійсності через риторичне «приховування – засвідчення» жанрового прецеденту (визначальне для жанрового експерименту Ф. Сідні), генеративні матриці романного жанру, актуалізовані митцями доби Єлизавети I, збігаються в узагальненні формотвірного початку «спроектованих» у них структурних матриць роману – прокладанні інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, засадничої для трансісторичної єдності естетики жанру, через локально-історичне поетологічне розмикання архітектонічної сталості й аналогій означень та означників, і їх міметичних співвіднесень, що фундується метафізичною логікою тотожності, в динаміку замкненого на суб'єкті «наслідування ей-досів», котре виходить за межі і сучасних йому, і наступних способів мислення.

Забезпечуючи вихід «за рамки» того ракурсу розгляду англо-ренесансної генеалогічної ланки роману, який спровокував її локалізацію «на розломі» ланцюга жанрового становлення в його ретроспекціях, спрямованих на когнітивне «вичерпування» естетичних принципів романного жанру, виявлення конфігурації взаємодії риторичних і поетологічних парадигм жанротворення у руслі генезису романістики ренесансної Англії задає диспозицію подальшого вивчення співвіднесеності традиціоналістського роману з риторикою, що передбачається у контексті усталення кута бачення його формування, котрий спрямовується на реалізацію перспективи усвідомлення аксіологічної невибутності трансформацій жанрової поетики.

На відміну від того напрямку розбудови романного жанру, якому надали перевагу творці континентальної романістики Відродження, – оновлення усталених тематичних різновидів традиціоналістського роману, котре призвело до оформлення ренесансної романної пасторалістики, започаткованої «Аркадією» (1504) Я. Саннадзаро, та експериментальному поєднанню романічної топіки з епічною сюжетикою, завершеному створенням «Закоханого Роланда» (1484) М. Боярдо і «Несамовитого Роланда» (1516) Л. Кастельветро, засновники роману ренесансної Англії орієнтуються на реінтерпретацію і конститутивних для романічної поетики, і сформованих за її межами культурних топосів у руслі естетизації риторичних дискурсивних форм. Творчі пошуки романістів єлизаветинської Англії локалізуються у царині осторонення романічної традиції, оформленої завершенням риторико-поетологічного синтезу, на підґрунті освоєння жанротвірного принципу, актуалізованого мистецтвом слова традиціоналізму при усталенні дихотомії поезії та красномовства, – передування вирізненню тематичних «координат» жанрів виокремлення їх модальних параметрів. У цей спосіб демаркується романна і романотвірна трансформація фрагментарної уподібненості зображуваного і зображення – гораціанської матриці їх співвіднесення, сполученої з основоположним для світогляду пізньої античності і Середніх віків баченням розбіжності явленого та справжнього як позначення аналогії одиничного та загального, у номотетичну тотожність художньої дійсності та життєвої реальності – аристотелівську модель їх погодження, відповідну конститутивному для ментальності Ренесансу розумінню інтерсуб'єктної семіотичної дистанції як множинності шляхів люд-

ського самоздійснення, спричиненої єдністю екзистенціальної свободи та онтологічної необхідності. Осягнене фундаторами англійського роману останньої третини XVI ст. як притаманний красному письменству спосіб самовизначення «Я» через його розмежовувальне зрівняння з «Іншим», основоположне для прокладання епістемологічного «рубежу» логіки смислопородження, сформованої в епоху Відродження, таке поєднання опозиційних принципів жанрової побудови, установлених нормативною поетикою, втілюється у численних варіантах естетичного перетворення формантів риторичної дискурсивності. У ньому віддзеркалюється задана ренесансною діалогізацією мислення і деструктивна для неї динаміка становлення суб'єктивності – рух від ототожнення «іншості» з культурними топосами, спрямованого на подолання її відмінності від «самості», до осмислення епістемічної відстані між означниками та означеннями як підґрунтя суб'єктної єдності, виявленого через об'єктивацію сполучення реальності та її аксіологічних проєкцій. Поетологічна площина естетичних відволікань екзистенціального від онтологічного, конститутивних для романних і романотвірних зрівнянь суб'єктивних початків на підґрунті висхідного для виокремлення риторики підпорядковування номотетичного і сингуляторного, оформлюється через прирощення установлених тематичних складників жанрової організації, засноване на зрушенні визначеності одиничного загальним, первинної для усталення поетико-риторичної єдності мистецтва слова епохи традиціоналізму.

Розгортаючись в екстенсивне подолання традиціоналістських «рубіконів тематизації» роману, опосередковане залученням у його жанровий простір установлених в інших осередках жанротворення або жанрово не закріплених образів і мотивів, у романних генеративних моделях, актуалізованих митецькими новаціями Дж. Лілі, Т. Неша, Т. Делоні, Г. Четтла та Н. Бретона, «випробовування» тропологічних засад жанрової організації її міметичними принципами у художніх пошуках Ф. Сідні, Р. Гріна і Т. Лоджа «згортається» в «інтенсивне» безпосереднє спростування романічних структурних матриць.

Становленням романістики Англії останній третині XVI ст., поряд із зародженням пікарески і створенням «Дон Кіхота» М. Сервантеса в пізньоренесансній Іспанії, завершується те історичне перетворення жанрової естетики, яке відбувається в руслі оформлення – на «зламі» Ренесансу – пізньотрадиціоналістської літератури як «усвідомленої поетико-риторичної єдності» (С. С. Аверинцев), засноване на ствердженні різноманіття форм літературної творчості. Актуалізуючи – в контексті встановлення *varieta* як естетичного першопринципу Відродження – формотворчих початків мистецтва слова, які виявляють межі поетологічної варіабельності літературно-творчих висловлювань в ренесансному діалозі про красу різноманітно-єдиної світобудови, всі ці лінії формування романного жанру перетинаються в конфігурації культурного переходу від нормативно-канонічної художньої свідомості до індивідуально-творчої. Однак, залучаючись – в темпоральності прокладання «інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі» (М. М. Бахтін), основоположної для жанрового простору роману, – в естетизацію відносин «Я – Інший», висхідну для «саморозкриття» діалогічності ренесансно-гуманістичного мислення, творці національно-історичної романної модифікації, що ознаменувала «розквіт» Ренесансу на Британському архіпелазі, виходять за «рамки» тих «опоетизованих» визначень діалогіки Відродження, які стають підсумковими для «згортання» пізнавальної вертикалі традиціоналізму, здійснених і творцями різновидів континентальної західноєвропейської романістики цієї епохи, й ініціаторами теоретичних обґрунтувань неканонічного жанру, знаменних для Чинквеченто. У романних новаціях шекспірівської пори авторські установки на змагання із зразком, що ініціювали ренесансну «діалогізацію» рефлексивно-традиціоналістської художньої свідомості, переростають у творчі позиції, на яких і позначаються, і долаються межі діалогічної співвіднесеності творення з наслідуванням, задані і

сполученням його гораціанської та аристотелівської моделей, що «націлювало» літературну рефлексію XVI ст. на ретроспекцію теорій мімесису, і взаємодією гораціанства з аристотелізмом, яка утворювала «грунт» для формування в естетиці Ренесансу неоплатонічної категорії автора-деміурга, інспірованої переосмисленням романічної поетики в континентально-європейських жанрових експериментах цієї епохи. Митецька мотивація літературно-творчої діяльності англійських письменників Відродження, спрямованої на оновлення роману, визначається вичерпуванням – при здійсненні їх наслідувальних намірів – тієї переорієнтації з *natura naturata* на *natura naturans*, яка формує магістраль ренесансних художньо-естетичних пошуків у континентальній Європі, забезпечуючи пробудження деміургії як витoku художньої словесності в ході встановлення риторико-поетологічної дихотомії «імітація/мімесис», що виявляє – на основі узгодження «науки поезії» Горація з літературно-філософською концепцією Аристотеля – розходження шляхів досягнення тотожності реального та ідеального. Відштовхуючись від узагальнень «прикладу для наслідування» як «настільки прекрасного зразка світобудови» (Дж. Вазарі), якими на «зльоті» Ренесансу відкрилася перспектива уподібнення людського мистецтва Божественній творчості, романісти-єлизаветинці і стверджують, і проблематизують їх подібність, конкретизуючи зрівняння – в статусі первообразів творіння – ейдосів Творця та ідей поета, що наслідує Його, як підставу не тільки їх подібності, а й розбіжності. У процесі реалізації – на цьому фундаменті – інтенцій на розкриття антиномій природи людини засновники англо-ренесансної романістики заперечують номотетичну єдність життєвої та художньої дійсностей, розгортаючи безліч векторів відволікання деміургічної матриці авторства, «розімкненої» у встановлення законів світоустрою, від міметичної – «замкненої» на їх осягненні. Так забезпечується «вихід» літератури за «межі» традиційної культури, що передбачає зміну диспозиції співвіднесення «свого» і «чужого», сформованого в епоху Відродження.

У процесуальності генезису романістики ренесансної Англії дихотомія «імітація/мімесис», «пробуджує» деміургічну першооснову пізньотрадиціоналістської літератури, знаходить ряд поетологічних визначень, що виявляють межі культурного діалогу, встановленого Ренесансом у ході естетичного оформлення його світоглядного діалогізму. Долучаючись до тієї взаємодії гораціанства з аристотелізмом, яка утворює ґрунт для формування ренесансно-неоплатонічної естетики, засновники єлизаветинського роману реалізують «потенціал суперечності» актуалізованого нею концепту наслідувача-деміурга, що пов'язує поетичне творення з міметичним упорядкуванням художньої дійсності. Романні новації письменників-єлизаветинців інспіруються таким діалогічним співвіднесенням гораціанської та аристотелівської моделей наслідування, в якому граничне для діалогіки Відродження узагальнення їх злуки ініціює конкретизацію розбіжностей цих матриць авторства, розсуваючи «межі» діалогічності ренесансно-гуманістичного мислення. Надихаючись уподібненням людського мистецтва Божественній творчості, який став «віссю» діалогізації рефлексивно-традиціоналістської свідомості в епоху Ренесансу, романісти шекспірівської пори відволікають прокладену ним ціннісну горизонталь («Людина – певним чином Бог» (М. Фічіно) від пізнавальної вертикалі традиціоналізму, осмислюючи зрівняння ейдосів Творця та ідей поета, що наслідує Його, як підставу не тільки подібності, а й відмінності первообразів світобудови і художньої образності. Так закладається фундамент залучення в жанровий простір роману антиномій людської природи, розкриттям яких забезпечується його самооновлення на зльоті англійського Відродження.

Прирошення проблемно-тематичного поля романного жанру на англо-ренесансній лінії його становлення відбувається в руслі переорієнтації художників слова, причетних до цього процесу, із зображення героїв, які підтверджують свою тотожність ідеалу, на окреслення їх відносин з носіями антиномічності, що

зумовлює розрив ідеального і реального. Така спрямованість творчих експериментів, що знаменують експансію роману на Британський архіпелаг, обертається їх дистанціюванням від романічної поетики, що сформувалася в континентальній Європі, при розробці мотиву випробування, в якій естетична домінанта, що висунулася в традиціоналістський період жанростворення, постає формою заперечення номотетичної єдності життєвої та художньої реальностей. Протиставлення ініціації та антиініціації в літературно-творчих висловлюваннях, які трансформують романний жанр в епоху Єлизавети, свідчить про розмежування мімесису і деміургії, яким позначається «контрапункт» обґрунтувань авторської самореалізації, здійснених у неоплатонічному контексті ренесансного узгодження «науки поезії» Горація з літературно-філософською концепцією Аристотеля. Проблематизуючи – при просуванні «від стильового канону до жанрового закону» (М. Л. Андреев) – діалогічну співвіднесеність творення і наслідування, відкрити літературною рефлексією Ренесансу, автори зразків романного жанру, знаменних для пори його встановлення в Англії, актуалізують безліч векторів відходу від прецеденту, на яких природі протиставляється манера. Тим самим творці англійської романістики Відродження стверджують і вичерпаність ренесансної «поетизації» людини, і невідбутність руху «великого часу культури» (М. М. Бахтін).

Бібліографічні посилання

1. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Гносис, 1993. – 397 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики / Н. А. Безменова. – М. : Наука, 1991. – 138 с.
4. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М. : Академия, 2001. – 420 с.
5. Власенко Н. І. Генезис англійського роману Відродження: на перетині риторичних та поетологічних парадигм жанротворення / Н. І. Власенко // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць / [ред. колегія: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін.]. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2008. – Вип. XIII. – С. 16–27.
6. Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика / М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М., 1994. – С. 126–159.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Наука, 1968. – Т. 3. – 1971. – 432 с.
8. Женетт Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт ; пер. с франц. Е. Васильева, Е. Гальцова, Е. Гречаная и др. // Женетт Ж. Фигуры : в 2-х т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
9. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 3–38.
10. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.
11. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературы : в 3-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 279–352.
12. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1976. – 352 с.
13. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер ; пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова. – К. : Дух і Літера, 2002. – 324 с.
14. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 270–282.
15. Урнов Д. М. Формирование английского романа эпохи Возрождения / Д. М. Урнов // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М., 1967. – С. 67–79.
16. Фуко М. Археология знания / М. Фуко ; пер. с франц. С. Митина, Д. Стасова. – К. : Ника-центр, 1996. – 208 с.

17. Baker E. The History of the English Novel: In 10 vol / E. Baker. – L., Witherly, 1927. – Vol. 2. – 1942. – 478 p.
18. Davis W. Idea and Act in the Elizabethan Fiction / W. Davis. – N.Y., 1968. – P. 548.
19. Kettle A. Introduction to the English Novel / A. Kettle. – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.
20. Lévinas E. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence / E. Levinas. – La Haye, 1974. – 268 p.
21. Salzman P. English Prose Fiction, 1558–1700; a critical history / P. Salzman. – Oxford, 1989. – 568 p.
22. Schlauch M. Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney) / M. Schlauch. – Warszawa – L. : Polish Scientific publ., 1963. – 568 p.

Надійшла до редколегії 17.04.2016 р.

УДК 811.111'25 : 27 – 23

В. О. Пацан (Євлогій, єпископ Новомосковський)

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ЄЛИЗАВЕТІНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ БІБЛІЇ: АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ

Проаналізовано ті історико-літературні і перекладознавчі ракурси розгляду англomовних викладів Священного Писання доби Єлизавети I, що визначили сприйняття їх як перехідних ланок на шляху від Біблії У. Тіндейла – першого англійського перекладу Богодухновенної Книги з мов оригінального тексту – до авторизованої версії короля Джеймса, визнаної вершиною перекладацької майстерності в історії євангелізації Англії. Доведено, що недооцінка Женевської Біблії і Єпископської Біблії і як віх у долученні англійців до Слова Божого, і як літературних досягнень англійського Відродження обумовлюється виключенням із «поля огляду» цих викладів Священного Писання ренесансних інспірацій його перекладачів-єлизаветинців. Встановлення значимості граничного комунікативного досвіду, втіленого в єлизаветинських перекладах Богодухновенної Книги, для міжособистісних відносин людини і Творця, пов'язується із визначенням способів забезпечення особистого доступу до Одкровення, які були відкриті на злеті Ренесансу в Англії й уможливили оформлення духовного виміру особистісного самовизначення в англomовному культурному контексті.

Ключові слова: Абсолютна Особистість Бога, Надприродне Одкровення, людська особа, Біблійна топологія особистісного буття, перекладацька реконструкція, Відродження.

Проанализированы те историко-литературные и переводоведческие ракурсы рассмотрения англоязычных изложений Священного Писания эпохи Елизаветы I, которые предопределили восприятие их как переходных этапов на пути от Библии У. Тиндейла – первого английского перевода Богодухновенной Книги с языков оригинального текста – до авторизованной версии короля Джеймса, признанной вершиной переводческого мастерства в истории евангелизации Англии. Доказано, что недооценка Женевской Библии и Епископской Библии и как вех приобщения англичан к Слову Божьему, и как литературных достижений английского Возрождения обуславливается исключением из «поля обзора» этих изложений Священного Писания ренессансных инспираций их переводчиков-елизаветинцев. Установление значимости предельного коммуникативного опыта, воплощенного в елизаветинских переводах Богодухновенной Книги, для межличностных отношений человека и Творца соотносится с определением способов обеспечения личного доступа к Откровению, которые были открыты на взлете Ренессанса в Англии и сделали возможным оформление духовного измерения личностного самоопределения в англоязычном культурном контексте.

© В. О. Пацан (Євлогій, єпископ Новомосковський), 2016

Ключевые слова: Абсолютная Личность Бога, Сверхприродное Откровение, человеческая личность, Библейская топология личностного бытия, переводческая реконструкция, Возрождение.

The article is aimed at defining the topical issues of studying the English Scripture versions appeared in Elizabethan England.

The author proves that the English men of letters of the late sixteenth century confirming the literary dominant of the Renaissance ideal of *"uomo completo"* did not restrict themselves in "moral improvement" of readers, approved by traditionalism as the aim of poesy, to the original figurative expression of the universal truth opening by the natural Revelation given in the created world. In the age of Elizabeth I this creative initiative was reflected in its concordance with the kernel strain of the Reformation in England revealed as the new apprehension of the old need in the straight personal access of the Englishmen to the supernatural Revelation that might be ensured only by the rendering of the Scripture into their native tongue. At such a turn of the thought the Renaissance aspiration for individual revealing the humanity so productive for the Elisabethans rose to the transmission of "God's Word in human languages" (E. A. Nida). By this overcoming the restrictions of secularism their unprecedented creativity was directed towards the space of person's self-realization where the human personality could implement the image and likeness of God providing the neighbor's communication with Him. Using the literary skills formed in improving the vernacular languages according to the verbal models of classical poetics and rhetoric Elizabethan translators supporting the Reformation created two English versions of "God-breathed" (2 Timothy 3:16; 2 Peter 1:21) Book, known as Geneva Bible (1560) and Bishops' Bible (1568). In spite of contradictory estimations proclaimed in the reign of Elizabeth I and expressing the diverse tendencies of the formation of Anglicanism these literary works should be recognized both important milestones in the evangelization of England and significant achievements of the Renaissance literature of that country. But in the modern scientific picture of the history of English Scripture translations formed by the studies of F. F. Bruce, J. Brawn, Ph. W. Comfort, D. Ewert, G. W. H. Lampe, W. F. Moulton, I. M. Price, D. V. Wallace, P. D. Wegner and others Geneva Bible and Bishops' Bible are represented as the reductions of W. Tindale's Bible paving the way for King James authorized version. Predetermined by excluding from the field of view the Renaissance inspirations of Elizabethan Scripture renderings such vision factually denies their original impact in the communion of English-speaking people with the living Word of God. Thus to reveal the significance of these translations for realizing interpersonal relationship of man and Creator the study should be aimed at defining the ways of transmission and reconstruction of the key Biblical topoi of personhood in Scripture renderings performed at the climax of the Renaissance in England.

Keywords: Absolute Personality of God, Supernatural Revelation, human person, Bible topology of personal being, translative reconstruction.

Епоха Єлизавети I (1558–1603) виділяється в історії Англії як «золота доба», відзначена розквітом культури Відродження в цій країні, супроводжуваним докорінним перетворенням англійської ментальності.

Зображуючи культурну ситуацію, що склалася в Англії в останній третині XVI століття, Е. Н. Уїлсон (A. N. Wilson), авторитетний англійський письменник-історик нашого часу, відомий своєю творчою настановою на словесне змалювання «портрета епохи», у своїй книзі «Єлизаветинці» ("The Elizabethans", 2011) характеризує правління королеви-діви як «час виняткового творчого потенціалу, створення багатства і політичної експансії ... Це був ренесансний період у світі слів, який включав героя і літературного генія, сера Філіпа Сідні, драматурга-шпигуна Крістофера Марло і чоловіка з міриадним розумом Уільяма Шекспіра <...> це було століття, коли народилася сучасна Британія і встановилася незалежність від материкової частини Європи <...> англійській судилося стати найважливішою мовою земної кулі ... » (тут і далі – переклад наш. – В. П.) [27, р. 7].

Позначивши межу між традиціоналізмом та історизмом у національно-культурній свідомості англійців, «захоплююча епоха» стала періодом оформлен-

ня діалогічної структури особистісного самовизначення [3; 7; 5; 16; 4; 2; 9; 10; 24]. Вона інспірувалася гуманістичним розумінням християнської антропології та ствердила пріоритет міжособистісного спілкування в самореалізації суб'єкта, трансформованої типами постренесансної раціональності у проблемний епіцентр сучасної гуманітарної рефлексії.

На соціокультурному фоні елизаветинської Англії ствердження людської гідності як єдності "*virtus atque doctrina*", здійснене Studia humanitatis на Європейському континенті, було виведене за рамки світського виміру творчості людини, встановленого романським Відродженням. У цьому полі огляду творча активність людської особистості була сприйнята як спосіб наслідувати Творця шляхом вдосконалення індивідуальної творчої манери, сформований у русі від імітації канонічних зразків «вільних мистецтв» до змагання з ними.

І слід взяти до уваги, що ренесансний гуманізм, як загальноєвропейський інтелектуальний рух, ствердив людський розум як основу особистої творчості. "Ratio" було визначено гуманістами як дар Божий, націлений на реалізацію вільного самовизначено тварної особи при досягненні подоби Творця, перед-визначеної Ним як основа людської особистості. Мабуть, найбільш точне формулювання цієї ідеї належить Леону Баттіста Альберті: «... талант, вміння вчитися, розум є божественними атрибутами, за допомогою яких вона [людина] може досліджувати, розрізняти і розуміти, чого слід уникати і що повинно бути прийнято, щоб захистити себе» [6, с. 235–236].

Йдучи шляхом, прокладеним гуманістами континентальної Європи, ініціатори пізнього розквіту англійського Відродження сприйняли їх розуміння діалогу, відрефлектованого в його горизонтальній і вертикальній, емпіричній і трансцендентній орієнтаціях, як автентичну форму персональної самоманіфестації. Але при з'ясуванні особистих комунікативних позицій, що розрізняються як «я» й «інший», звернені до Бога, елизаветинці актуалізували творчі інтенції, які перевершили етико-естетичні критерії людської особистості, встановлені зачинателями романського Відродження у процесі секуляризації антропологічних концепцій католицької доктрини.

Стверджуючи літературну домінанту ренесансного ідеалу "*uomo completo*", англійські літератори останньої третини XVI ст. не обмежилися в «моральному вдосконаленні» читачів, схваленому традиціоналізмом як мета поезією, лише оригінальним образним вираженням універсальної істини, відкритої природним Одкровенням, даним у тварному світі. В епоху Єлизавети I ця творча ініціатива була відрефлектована в її співвіднесенні з ключовою вимогою Реформації в Англії, проявленою як нове усвідомлення старої потреби у прямому персональному доступі англійців до надприродного Одкровення, що може бути забезпечений тільки перекладом Священного Писання на їх рідну мову.

При такому повороті думки прагнення Ренесансу до індивідуального розкриття людяності, настільки продуктивне для елизаветинців, переросло в «передачу Слова Божого людськими мовами» (Е. А. Найда). Долаючи обмеження секуляризму таким чином, їх безпрецедентна творчість була спрямована у простір самореалізації людини, де людська особистість як образ Божий може досягти богоподібності, забезпечуючи спілкування ближнього з Ним. Використовуючи літературні навички, сформовані в ході поліпшення народних мов відповідно до моделей класичної поетики і риторики, елизаветинські перекладачі, які підтримали Реформацію, створили дві англійські версії Божодуховенної Книги, що увійшли в історію її англійських версій як Женевська Біблія (*the Geneva Bible*, 1560) і Єпископська Біблія (*the Bishops' Bible*, 1568).

Незважаючи на суперечливі оцінки, що були проголошені за часів правління Єлизавети I і виразили різні тенденції формування англіканства, ці літературні твори повинні бути визнані важливими віхами в євангелізації Англії і значними

досягненнями літератури Відродження цієї країни. Але в сучасній науковій картині історії англійських версій Священного Писання, Женевська Біблія і Єпископська Біблія представлені як редакції Біблії У. Тіндейла (*W. Tindale's Bible*, 1535), яка ознаменувала початок нової ери в Англії як перший переклад Богодухновенної Книги з мов оригінальних текстів (іврита для Старого Завіту і грецької для Нового Завіту) на англійську мову. Відповідно історична місія єлизаветинців у забезпеченні доступу англійців до Біблійного тексту була зведена до прокладання шляху для авторизованої версії короля Джеймса (*the King James authorized version*, 1611), що була визнана «найяснішим, найбільш вільним перекладом, із поетичним ритмом і гідністю, заснованим на відмежуванні від попередніх перекладів Писання» [22; 12; 13; 14; 25].

Сформувавшись на ґрунті, закладеному В. Ф. Моултоном (W. F. Moulton) в його знаменитій роботі «Історія англійської Біблії» (*“The History of The English Bible”*, 1878) [22] і зміцненому авторитетними авторами «Кембриджської історії Біблії» (*“The Cambridge History of The Bible”*, 1975–1980) [19, р. 365–387], таке бачення перекладів Священного Письма, зроблених під час правління Єлизавети I, було сформоване в дослідженнях Ф. Ф. Брюса (F. F. Bruce) («Історія Біблії англійською мовою» (*“History of the Bible in English”*, 1978) [12], Дж. Брауна (J. Brown) («Коротка історія нашої англійської Біблії» (*“A Short History of Our English Bible”*), 2003) [11, р. 17–26], Ф. У. Комфорта (Ph. W. Comfort) («Основне керівництво по Біблійних Версіях» (*“Essential Guide to Bible Versions”*, 2000) [13], Д. Еверта (D. Ewert) («Від давніх скрижалей до сучасних перекладів: Загальний вступ до Біблії» (*“From Ancient Tablets to Modern Translations: A General Introduction to The Bible”*, 1983) [14], Дж. К. Грейдера (J. C. Greider) («Англійські переклади Біблії та історія» (*“The English Bible Translations and History”*, 2007) [15], Б. М. Мецгера (B. M. Metzger) («Біблія в перекладі: Стародавні й англійські версії» (*“The Bible in Translation: Ancient and English Versions”*, 2012) [21], Д. В. Уоллеса (D. V. Wallace) («Історія англійської Біблії» (*“The History of the English Bible”*, 2009) [26], П. Д. Вегнера (P. D. Wegner) («Подорож від текстів до перекладів: Походження і розвиток Біблії» (*“The Journey from Texts to Translations: The Origin and Development of The Bible”*, 2000) [26] та інших.

Обумовлене виключенням із «поля огляду» єлизаветинських версій Священного Писання ренесансних інспірацій їх перекладачів, ствердження перехідного характеру цих перекладів Богодухновенної Книги фактично заперечує їх внесок у долучення англомовних людей до живого Слова Божого. Тож для того щоб встановити значення Женевської Біблії та Єпископської Біблії для реалізації міжособистісних відносин людини і Творця, необхідно визначити способи забезпечення особистого доступу до Одкровення в англомовних викладах Священного Писання, здійснених під час правління королеви Єлизавети I.

Актуальність цього напряму дослідження єлизаветинських перекладів Біблії визначається такими факторами:

- виключення особливостей відтворення біблійних топосів особистості зі сфери уваги науковців, які звертаються до вивчення версій Священного Письма, що з'явилися в Англії в період розквіту епохи Відродження;
- важливість встановлення способів і засобів трансмісії і реконструкції цих понять для розуміння гуманістичних передумов літературної діяльності єлизаветинців, спрямована на те, щоб забезпечити спілкування тварної особи із Творцем;
- необхідність уточнення внеску перекладачів Біблії «золотої доби» англійської історії у формування духовного виміру ренесансної особистості і персоналістичного способу мислення;
- потреба розробки топологічного підходу як базису взаємодії богословського і гуманітарних дискурсів, націлена на подолання раціоналістичних обмежень особистісного самовизначення.

Більш того, рецепція граничного комунікативного досвіду, набутого у перекладах Священного Письма, здійснених в епоху Єлизавети I, буде сприяти возз'єднанню духовності і раціональності в соціально-гуманітарному просторі сучасності, самовизначеної як «постсекулярна доба» [18, р. 21–31]. Актуалізована на межі XX – XXI ст., ця інтенція «свідчить про усвідомлення <...> невіддільності інтелектуального від його духовних джерел, відкритих християнством, але втрачених у ході секуляризації пізнання» [8, с. 237]. Встановлення такої перспективи постсвітських гуманітарних досліджень не демонструє виснаження ресурсів раціональної свідомості: «Добровільна причетність людини до Бога, прищеплення її розуму до соборного розуму Церкви не є тоталітарним скасуванням людського розуму і проявів особистого життя, а, навпаки, їх торжество. Саме через втілення Христа «восяя мирови свет разума» [1, р. 5]. Таким чином, щоб виявити ті способи передачі Слова Божого людськими мовами, які були реалізовані в єлизаветинської версії Богодуховенної Книги, необхідно усвідомити неможливість перекладацької реконструкції топології особистісного буття, засвідченої Надприродним Одкровенням, без синергії Божественного і людського.

Більш рання за часом з-поміж єлизаветинських версій Священного писма – Женевська – стала результатом співпраці реформаторів, які змушені були втекти з Англії в Женеву після сходження на англійський престол Марії Тюдор, що відбулося в 1553 р. і спричинило католицьку реакцію в країні. Один з цих женевських біженців, Вільям Уїтінгем (William Whittingham), завершив свій переклад Нового Завіту в 1557 р., і в цьому ж році він був надрукований Конрадом Бадью (Conrad Badius) [23].

Два роки потому група Маріанських засланих, що включала в себе таких протестантських вчених, як Крістофер Гудман (Christopher Goodman), Джон Пуллен (John Pullain), Томас Семпсон (Thomas Sampson), Майлз Ковердейл (Miles Coverdale) і сам Вільям Уїтінгем закінчили власну версію Старого Завіту.

Таким чином, ранні роки царювання Єлизавети I були відзначені публікацією англійського перекладу Богодуховенної Книги, зробленого в Женеві в 1560 році і прийнятого в якості «Біблії для пуритан» у єлизаветинській Англії. Виданий спочатку в континентальній Європі і тільки в розмірі кварто, цей англословний виклад Священного Писання був перевезений у повному тиражі на Британські острови, де він став відомий як Женевська Біблія.

У 1561 році ця версія була надрукована в Англії; патент монополії було видано Джеймсу Бодлею (James Bodleigh), а в 1576 році він був переданий Крістоферу Баркеру (Christopher Barker), в сім'ї якого право друку цього перекладу Священного Писання залишалося понад століття [23]. Згідно з даними, наведеними Д. В. Уоллесом (D. V. Wallace) і Е. Х. Плампре (E. H. Plumptre), експертами у сфері історії англійських перекладів Біблії, протягом майже півстолітнього правління королеви Єлизавети I було здійснено майже 100 [26] (не менше ніж 80 [23]) видань роботи женевських перекладачів. Навіть така приблизна оцінка даних єлизаветинських публікацій Женевської версії доводить, що вона був найпопулярнішим перекладом Священного Писання в Англії наприкінці XVI – початку XVII ст. Ця популярність підтверджується загальновизнаними фактами: (1) Женевська Біблія була першим англійським перекладом Богодуховенної Книги, привезеним до Америки, і (2) вона була використана Вільямом Шекспіром.

Переважання цієї версії Богодуховенної Книги у добу Єлизавети I обумовлюється такими факторами:

- розмір її тому (маленький кварто) був цілком придатний для використання кожен день вдома;
- це була перша англійська версія Біблії, «яка відійшла від готичного стилю і постала в романському варіанті в більшості її видань» [23];
- цей переклад Священного Писання ввів стандартний (загальноприйнятий у наш час) поділ на вірші, відповідний як традиції давнього походження, розкри-

тим у мазоретських версіях Старого Завіту, так і інноваціям, запровадженням відомим французьким друкарем і класичним ученим XVI ст. століття Робертом Естєном (Robert Estienne) (відомим як Робертус Стефанус (Robertus Stephanus)) у його четвертому виданні Нового Завіту (в латинському перекладі Еразма), здійсненому в 1551 році.

Але прийняття Женевської Біблії в елізаветинську епоху мало свої межі, що визначилися конфесійними розходженнями між перекладачами, які брали участь у роботі над нею, і їх сучасниками, які займалися питаннями Реформації в Англії. Як підкреслює Е. Х. Плампре, цей переклад Священного Писання «був версією, що приймалася великою пуританською партією протягом усього правління Єлизавети, і далекою від Біблії короля Джеймса» [23].

Пуританський характер перекладу Біблії, зробленого висланими англійськими реформаторами, проявився, насамперед, у великих глосах, які додали близько однієї третини обсягу самого тексту Священного Писання (близько 300 000 слів). Інспіровані Джоном Кальвіном, лідером швейцарської Реформації (і за збігом обставин – дівером Уільяма Уїттінгема), ці коментарі відображали процес адаптації їх авторами кальвіністських ідей, що зміцнили основи пуританства. Але радикальна вимога очищення англіканської церкви не поділялася усіма реформаторськими протестантами елізаветинської епохи. Відповідно, метатекст Женевської Біблії, утворений перекладачами, став основною перешкодою для її загального визнання англійцями наприкінці XVI – початку XVII ст. Більш того, як зазначає Ф. Г. Кеніон (F. G. Kenyon) у своєму аналітичному огляді англійських перекладів Богодухновенної Книги, ця версія «навіть чи могла б бути визнаною лідерами Церкви Англії. Сама Єлизавета не була занадто добре налаштованою до пуритан, і єпископи в цілому належали до менш екстремальної партії в церкві» [17, р. 441].

Тож архієпископ Кентерберійський, Метью Паркер (the archbishop of Canterbury, Matthew Parker), взяв на себе завдання створити альтернативу Женевській Біблії. Він запропонував відродити «старий проект перекладу, який мали здійснити єпископи» [17, р. 441]. Е. Н. Плампре описує процес його реалізації таким чином: «Були проведені великі підготовчі роботи <...> Єпископи..., в кількості восьми, разом з деякими деканами і професорами, винесли плід своєї праці в чудовому фоліо» [23]. Він з'явився в 1568 році і був названий Єпископською Біблією. Друге видання цієї версії Священного Писання було здійснене в 1569 році і включало в себе значну кількість змін, які «були зроблені, частково, мабуть, у результаті критичних зауважень Джайлза Лоуренса (Giles Laurence), професора грецької мови в Оксфорді» [17, р. 442]. У 1572 році з'явилося третє (й останнє) видання Єпископської Біблії «значуще, головним чином, у частині Нового Завіту, і в деяких випадках із поверненням до першого видання 1568 року» [17, р. 442].

Більш пізня з-поміж елізаветинських версій Богодухновенної Книги була введена в офіційне використання; відповідно до характеристики, наданої Ф. Ф. Брюсом (F. F. Bruce), одним із найавторитетніших біблеїстів XX ст., за часів правління королеви-діви: «Біблією літургії була Біблія єпископів, яка була використана у Книзі спільної молитви» [12, р. 92]. Але цей переклад Священного Писання не зміг досягти популярності і впливу Женевської Біблії. Е. Н. Плампре має підстави стверджувати: «З усіх англійських версій, Єпископська Біблія мала, ймовірно, найменший успіх. Вона не викликала поваги вчених, а її розмір і вартість були далекі від задоволення потреб людей. Її використання, мабуть, практично обмежувалося церквами, яким вона поставлялася за їхнім замовленням» [23].

Таким чином, намір «мати різноманітність перекладів і читань» (Метью Паркер, архієпископ Кентерберійський) не виразив мотиви творчої діяльності, реалізовані в перекладах Священного Письма, здійснених на злеті Відродження в Англії. Співіснування Женевської Біблії і Єпископської Біблії в «золоту добу» національної історії позначило напруженість стосунків між групами англійських про-

тестантів, сформованими в цей період. Характеризуючи історичний контекст цих версій, Дж. Браун (Jr. Brown) слушно резюмує: «Сепаратисти низової церкви відстоювали Женевську Біблію. Навпаки, англіканці високої церкви підтримували Єпископську Біблію» [11, р. 17–26]. Обидві версії Богодухновенної Книги, що з'явилися в епоху Єлизавети, реалізували формально-еквівалентну модель перекладу («слово-за-словом») у процесі передачі англійської мовою семантики топорів *ὁλόστασις* і *πρόσῳλον*, якими особистісне буття визначається у грецькому оригіналі Нового Завіту (див таблицю 1).

Одночасно Женевська Біблія і Єпископська Біблія відрізнялися в перетворенні текстової організації Священного Писання. Більш рання з цих версій не вичерпала власних інновацій впровадженням першого сучасного віршованого поділу, але ввела включені у квадратні дужки коментарі, що обумовлюють «напередзадане» сприйняття біблійних свідчень. Більш пізній з елизаветинських перекладів Богодухновенної Книги був покликаний об'єднати два протилежних принципи структурування тексту: пріоритет повчання, який передбачає тенденційність інтерпретації свідчень Священного Писання, і «різноманітність перекладів і читань», що демонструється шляхом комбінування різних версій псалмів і приєднання ініціалів перекладачів до частин Біблії, перекладених ними.

Посилюючи раціональний аспект сприйняття Біблійного тексту, усі ці засоби забезпечення особистісного доступу до живого Слова Бога обумовили раціоналістичне обмеження сфери досягнення Надприродного Одкровення і сформували передумови заведення духовного першоджерела особистості до персонального *ratio* у класичних концепціях американського персоналізму, виявляючи його суперечності і прояснюючи перспективи його подальшого дослідження.

Бібліографічні посилання

1. *Архимандрит Евлогий (Пацан В. А.)* Православное учение о роли разума на пути богопознания : дисс. на соискание ученой степени кандидата богословия/ Архимандрит Евлогий (В. А. Пацан). – К. : КДА, 2007. – 159 с.
2. *Баткин Л. М.* Итальянское возрождение: Проблемы и люди / Л. М. Баткин. – М. : РГГУ, 1995. – 448 с.
3. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Эксмо, 2015. – 640 с.
4. *Бибихин В. В.* Новый ренессанс / В. В. Бибихин. – М. : МАИК “Наука”; Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с.
5. *Библер В. С.* Мышление как творчество (Введение в логику мыслительного диалога) / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1975. – 399 с.
6. *Корелин М. С.* Очерки итальянского Возрождения / М. С. Корелин. – М., 1896. – С. 235–236.
7. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 626 с.
8. *Пацан В. О. (Євлогій, єпископ Новомосковський)* “За образом і подобою Божою”: біблійні витoki ідеї особистості / В. О. Пацан (Євлогій, єпископ Новомосковський) // Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць / ред. колегія: В. М. Вашкевич (гол. редактор) та ін. – К. : Гілея, 2015. – Вип. 99. – С. 233–244.
9. *Родный О. В.* Ренессансная философия человека и смеховая культура Возрождения: грани диалога / О. В. Родный. – Днепропетровск : Новая идеология, 2012. – 332 с.
10. *Тарасова А. А.* Специфика диалога эпохи Возрождения / А. А. Тарасова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10. – Ч. 2. – С. 181–185.
11. Brown Jr. A Short History of Our English Bible/ J. Brown // WRS Journal. – 2003. – № 10 (2). – P. 17–26.
12. *Bruce F. F.* History of the Bible in English/ F. F. Bruce. – Oxford University Press, 1978. – 288 p.
13. *Comfort Ph. W.* Essential Guide to Bible Versions / Ph. W. Comfort. – Wheaton, Illinois : Tyndale House Publishers, 2000. – 320 p.

14. *Ewert D.* From Ancient Tablets to Modern Translations: A General Introduction to The Bible / D. Ewert. – Grand Rapids : Zondervan, 1983. – P. 203–204.
15. *Greider J. C.* The English Bible Translations and History / J. C. Greider. – Xlibris Corporation, 2007. – 344 p.
16. *Holquist M.* Dialogism. Bakhtin and His World/ M. Holquist. – London and New York : Routledge, 2002. – 238 p.
17. *Kenyon F. G.* English Versions / F. G. Kenyon // A Dictionary of the Bible, dealing with the Language, Literature and Contents, including the Biblical Theology [ed. by J. Hastings]. – New York : Charles Scribner's Sons of New York, 1909. – 992 p.
18. *Kyrlezhev A.* The Post-secular Age: Religion and Culture Today / A. Kyrlezhev // Religion, State and Society. – 2008. – № 1(36). – P. 21–31.
19. *Lampe G. W. H.* The West from the Fathers to the Reformation / G. W. H. Lampe // The Cambridge History of The Bible [ed. G. W. H. Lampe]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1975, repr. 1980. – P. 365–387.
20. *Lewis J. P.* The English Bible from KJV to NIV: A History and Evaluation / J. P. Lewis. – Grand Rapids : Baker, 1981. – 451 p.
21. *Metzger B. M.* The Bible in Translation: Ancient and English Versions/ B. M. Metzger. – Baker Academic, 2012. – 208 p.
22. *Moulton W. F.* The History of The English Bible / W. F. Moulton. – London : Charles H. Kelly, new and revised edition, 1911. – 232 p.
23. *Plumptre E. H.* English Translations of the Bible [Електронний ресурс] / E. H. Plumptre. – Режим доступу: <http://www.bible-researcher.com/plumptre1.html>
24. *Poetry and Dialogism. Hearing Over* / ed.: Scanlon M., Engbers C. Palgrave. – Macmillan UK, 2014. – 216 p.
25. *Wegner P. D.* The Journey from Texts to Translations: The Origin and Development of The Bible/ P. D. Wegner. – Grand Rapids: Baker Academic, corrected printing, 2000. – P. 311.
26. *Wellace D. V.* The History of the English Bible [Електронний ресурс] / D. V. Wellace. – Режим доступу: <https://bible.org/seriespage/1>
27. *Wilson A. N.* The Elizabethans / A. N. Wilson. – Hutchinson Paperback, 2011. – P. 7.

Надійшла до редколегії 24.04.2016 р.

ЛІТЕРАТУРНІ ФОРМИ НОВОГО ЧАСУ ТА ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОСТІ

УДК 821.112.2:7.034.7+82-225“16”Й.М.МОШЕРОШ

С. П. Маценка

Львівський національний університет імені Івана Франка

БАРОКОВА САТИРА

«ВИГАДЛИВІ ПРАВДИВІ ВІДИННЯ ФІЛАНДЕРА ФОН ЗІТТЕВАЛЬДА»

Й. М. МОШЕРОША У СУЧАСНОМУ ПРОЧИТАННІ

Із позиції сучасного тлумачення барокової духовності і досягнень новітньої літературознавчої думки запропоновано розгляд відомої у німецькій літературі XVII століття барокової сатири «Вигадливі і правдиві видіння Філандера фон Зіттевальда» Й. М. Мошероша. У цьому зв'язку звернено особливу увагу на концепт популярності твору, комбінаторний тип письма, що співзвучно з інтертекстуальністю, інтермедіальне поєднання тексту і гравюр, а також концепцію меніппової сатири. Виділено особливості сатири XVII століття, зокрема специфіку сатиричного зображення життя, норм і цінностей у формі снів та подорожі з використанням традиційних засобів меніппової сатири.

Ключові слова: популярність, інтертекстуальність, інтермедіальність, меніппова сатира, Й. М. Мошерош.

С позиции современной интерпретации барочной духовности и достижений современной литературоведческой мысли предложен анализ известной в немецкой литературе XVII века барочной сатиры «Диковинные и истинные видения Филандера фон Зиттевальда» И. М. Мосчероша. В этой связи особое внимание уделено концепту популярности произведения, комбинаторному типу письма, что созвучно с интертекстуальностью, интермедиальному соединению текста и гравюр, а также концепции менипповой сатиры. Выделены особенности сатиры XVII века, в частности специфика сатирического изображения жизни, норм и ценностей в форме снов и путешествия с использованием традиционных средств менипповой сатиры.

Ключевые слова: популярность, интертекстуальность, интермедиальность, мениппова сатира, И. М. Мосчерош.

Following the modern interpretation of baroque spirituality and modern literary critical thought achievements, the article offers a review of the 17th c. Baroque satire, popular in the German literature of the time, Wondrous and True Visions of Philander von Sittewald by Johann Michael Moscherosch. In this respect, the attention is drawn to the concept of popularity of the work, combinatorial type of writing that is consonant with intertextuality, intermedial combination of text and engravings as well as the concept Menippean satire. The author considers and defines the peculiarities of the 17th century satire, i.e. the specifics of satirical depiction of life, norms and values in the form of dreams and voyages, with the use of traditional measures of Menippean satire.

Keywords: popularity, intertextuality, intermediality, Menippean satire, J.M. Moscherosch.

Класичні твори, як відомо, мають здатність із часом виявляти все нові свої поетологічні грані, що робить їх цікавими не тільки як свідчення їхньої епохи, але й особливо у контексті новітньої культури, яка у такий спосіб отримує нові стимули й аргументи для самоусвідомлення. Виняткову увагу у цьому зв'язку привертає до себе «барокова духовність» як, за У. Еко, «перший виразний вияв сучасної культури і сучасного світосприйняття»: «тут уперше людина розлучається із звичною канонічністю (запорукою якої є впорядкованість космосу і непохит-

ність сутностей) і, як і в мистецтві, так і в науці, опиняється віч-на-віч зі світом, який перебуває в русі й вимагає від неї винахідливості. Незважаючи на свою зовнішню педантичність, поетика *чудесного, дотепного, метафоричного* тяжіє до того, щоб ця винахідливість стала обов'язком для нової людини, яка бачить у художньому творі не якийсь об'єкт, ґрунтований на очевидних відносинах і покликаний до того, щоб насолоджуватися ним як виявом краси, а таємницю, яку потрібно досліджувати, задачу, яку слід вирішувати, стимул, який сприяє живості уяви» [4, с. 117]. Про «імпозантну могутність» бароко говорить відомий знавець епохи В. Бенямін, вбачаючи у «вольовому імпульсі» його актуальність, вказуючи на те, що це «творчість, в якій сформульоване вираження справжнього змісту неможливо відокремити від конфлікту розбурханих сил. У подібному сум'ятті сучасність схожа до певних сторін барокового духовного ладу аж до деталей художньої практики» [2, с. 40]. Сучасна наука сприймає бароко як «інтерпретанту модернізму і постмодернізму», бо «форма цих творів – розрив між предметністю і значенням – вказує на втрату можливості значення чи пізнання значення, що визначає модерністське і постмодерністське мислення про бароко» [5, с. 8]. Багатозначність алегорії (емблематики) бароко розглядають як парадигму, яка не тільки виражає свідомість непевності і кризи чи може тлумачитися як стратегічний концепт, спрямований супроти цієї кризової свідомості, багатозначність алегорії так само слугує інтерпретації диференційованості, фрагментарності в модернізмі чи постмодернізмі. Алегорія приховує суб'єктивну обмеженість індивідуума, який перебуває у стані меланхолії: кожна особа, кожна річ, кожен зв'язок може означати щось інше. Мовиться про втрату трансцендентного смислового зв'язку, завдяки чому бароко возвеличується до естетичного протилежного концепту стосовно ідеалістичної традиції.

У контексті цих міркувань особливо цікавим видається нині маловідомий твір німецького бароко «Вигадливі і правдиві видіння Філандера фон Зіттевальда» («Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt», 1642–1643) Й. М. Мошероша, свого часу чи не найпопулярніший літературний взірєць сатири. Феномен його популярності, інтертекстуальність та інтермедіальність цього тексту, своєрідність меніппової сатири, яку він представляє, а також зображена тут сновидна реальність, яка складається з різноманіття можливостей, інтерпретаційних елементів, спонукають до їх осмислення з урахуванням досягнень сучасної наукової думки.

Йоганн Міхаель Мошерош (Johann Michael Moscherosch, 1601–1669) належить до найвпливовіших письменників німецького бароко. Його творчість доволі різноманітна й не усі її компоненти однаковою мірою привернули до себе увагу сучасників автора. Найбільшою популярністю користувалися «Вигадливі і правдиві видіння Філандера фон Зіттевальда», під впливом успіху першої частини яких письменник написав продовження. Безумовно, значній популярності твору завдячує також поява низки псевдопродовжень та наслідувань, численні згадки імені Філандера у барокових працях, рецензії у першому томі «Щомісячних бесід» К. Томазіуса, а також запозичення з нього у Гріммельсгаузена. Результатом одного з найзначніших впливів «Видінь Філандера» вважають також і те, що один з епізодів твору в якості зразка для свого роману «Три найбільших у світі дурні» («Die drei ärgsten Ertz-Narren», 1673) використав Крістіан Вайзе. Все це засвідчує, якими важливими були «Видіння Філандера» для барокової літератури. Карл Юліус Вебер писав 1836 року: «Мошероша справедливо вважали улюбленим письменником свого часу, що робить честь його добі, він і сьогодні все ще залишається кращим, аніж сотні модних романів і дуже неприродних художніх текстів» [10, с. 98]. Як зауважує В. Гармс, у п'ятдесяти досліджених фондах приватних бібліотек XVII століття «Філандер» з великим відривом зустрічався найчастіше, а за ним слідували «Reinke de Vos» (1498), «Aprophthegmata» (1626) Ю. Цінк-

грефа, «Teutsche Poemata» (1624) П. Флемінга, «Teutsche Poemata» (1624) М. Опіца і «Froschmeuseler» (1595) Г. Ролленгагена. Значно відставали від них твори Гріфіуса, Піста, Гарсдборфера, Бьоме, Цезена [7, с. 246]. Вочевидь, що історія реценсії ефектного твору спричинилася також до ідентифікації автора та його героя, безпосереднім приводом до чого став псевдонім до першого видання видінь. Й. Ріст повідомляє, що «любий Філандер» присвятив йому «Видіння» у першому друці, а Й. К. Готтшед називає Філандера фон Зіттевальда поряд із Теофрастом, Сенекою та Ж. де Лабрюйером. Така естетична гра іменами розуміється як одна із стратегій досягнення популярності.

Мошерош був, проте, швидше посередником, аніж справжнім творцем «Видінь Філандера». Вони виникли як вільний переклад і обробка «Sueños» Кеведо. Метою Мошероша було віднайдення літературної форми з якомога ширшим впливом. У Німеччині була відсутня солідна літературна традиція, тому у першій половині XVII століття її компенсували за рахунок перекладів зарубіжних творів. «Німеччина була збірним резервуаром культурних напрямів з усієї Західної Європи: з Англії, Франції, Голландії, Італії, також і з Іспанії в країну надходили книги, які перекладалися для німецького читача. Різні причини впливу Іспанії на німецьку літературу того часу можна назвати. До найвірогідніших належать визначне місце Іспанії в європейській культурі, яке, незважаючи на зменшення політичного впливу, залишилося непохитним, і постійне просування антиреформації, в якому особливу роль відігравали іспанські єзуїти» [6, с. 40]. Тобто, коли Мошерош 1640 року взявся за обробку сатири Кеведо для німецького читача, він слідував важливому тренду часу. Також вільна манера опрацювання оригіналу відповідала практиці перекладу, яка була визнаною у XVII столітті. До того ж, німецький автор, швидше за все, працював із французьким перекладом іспанського твору.

Перші видання «Видінь Філандера» мали іспанську назву «Visiones de Don Quevedo», а Філандер, тобто Мошерош, претендував тільки на те, що він проглянув оригінал, розширив його і вдосконалив. Тільки 1650 року, коли з'явилися піратські видруки, Мошерош змінив ім'я Кеведо і назву на власні. Поміж тим екзотична назва вже виконала своє призначення і забезпечила книзі популярність. Німецька назва «Видінь Філандера фон Зіттевальда» була тепер виправданою ще й тому, що письменник розширив книгу, і видіння Кеведо займали в ній тільки її третину, а сама вона перетворилася на об'ємний дидактичний твір, який був співзвучним із патріотичними та моральними намірами Мошероша.

Письменник щедро оснащує «Видіння» матеріалом із другої руки, дослідники нараховують понад 400 цитат, які разом засвідчують начитаність автора та широту його літературного смаку. Зустрічаються посилання на С. Бранта, Я. Вімпфелінга, «Райнеке-лиса», Ю. В. Цінкгрефа, Г. Ф. Гарсдборфера та інших. Найчастіше Мошерош усе ж цитує, вочевидь, своїх улюблених авторів, – Петронія, епіграматика Марціала і Джона Оуена, а також французького поета Е. Табура. Тут представлено класичних письменників – Сенеку, Вергілія, Плавта і Горація, протестантську лінію – Лютера, Шуппа, Андре і Мейфарта, католицьких письменників – Гуарініоніуса та К. Скрібані. Мошерош часто виставляє на показ свої знання мов, повторюючи певне висловлювання кількома мовами. Та такі запозичення не стільки виявляють особистісний характер письма, скільки відповідають літературним масштабам того часу. «У сімнадцятому столітті вміла комбінація прирівнювалася до оригінального твору. Однією із найпопулярніших літературних форм була антологія, яку вважали або резервуаром знань, або «скарбницею краси», бо її зміст був канонізований часом і мав печать авторитету. Тому не є несподіваним те, що тільки тонка лінія відділяла багато «оригінальних творів» від літературного компендіуму. Цінкгреф усе ж прославляв оригінальність, зауважуючи: «існують три види людей: добрі / які тлумачать твори інших: кращі / які перекладають книги з іноземних мов: найкращі / які пишуть щось добре самі» [6, с. 59].

Часті посилання на інші важливі твори слугували своєрідною гарантією, що автор розумівся на своєму ремеслі і що його освіта та знання не підлягали сумніву. Саме мав на меті у «Видіннях» Мошерош. Окрім цього, письменник прагнув своїм твором знайти відгук у якомога ширшого кола читачів: від освіченої публіки до широких мас (у другій частині автор засвідчує, що «цього разу він писав для вчених і невчених: першим, щоб вони читали, другим, щоб вчилися»). Латинські цитати часто задумані як короткий коментар до німецького тексту. Вони – не просто вчені оздобы, а представляють належну інтерпретацію відповідних німецьких пасажів на користь начитаної публіки. Такими ж важливими є і прислів'я, бо вони доповнюють епіграми в якості яскравого виразу акцептованої правди, будучи загальноновживаними. У видінні «Діти пекла» використано цілу низку прислів'їв, щоб наголосити на неминучості смерті: «Хто хоче уникнути смерті, зусилля того марні, він робить даремну роботу, він стриже осла, ощипує волинку, купує вороного, мис мавра, шмагає мертвого, носить воду у ситі, бореться з душами, співає голубам, говорить до стіни, змагається з туманом, грає на поламаній лютні, рахує пісок, пише по воді, веслує в повітрі, летить без пір'я, будує на піску, охороняє жінок і блох, жаліється про своє горе своїй тещі, вчить залізо плавати, пече хліб у холодній печі, розповідає розбійнику казочку, гострить брусок, вчить рака ходити вперед, дує у порожню посудину, сіє у море, дивиться у шахту, шукає сосиски у стайні для собак» [7]. «Видіння» виявляють також близьку спорідненість із «Кораблем дурнів» С. Бранта. Подібність простежується не лише сюжетно, але й у намірах обох сатириків запропонувати моральний урок своїм сучасникам.

Такого роду письмо В. Кюльман називає «комбінаторним» [8, с. 227]. З метою продуктивного застосування категорії «інтертекстуальності» для дослідження ранньої новочасної літератури він обґрунтовує скептичне ставлення до деяких культурно-антропологічних аксіом, які надали цьому терміну багаторазового резонансу передусім у полі структуралізму і пов'язаної з ним семіотики тексту. «Жодним чином відкриття «чужого мовлення» у творі й зв'язувальні лінії поміж текстом і претекстами не ведуть до того *regressus ad infinitum*, яке нарешті губиться у безсуб'єктному «гомоні» й у простому плетиві «поза межних голосів» (Р. Барт)... У загальному контексті літературної продукції 16 і 17 століть ми зовсім не маємо справи ані з автономним плетивом саморепродуктивних та імітативних мовних ігор, ані з невиразною присутністю «до-текстуального», а з літературними процесами, які, незважаючи на високу ступінь своєї конвенціоналізації, відбуваються цілком в усвідомленні суб'єктивної свідомості, і, як правило, накладаються на точно розраховані виражальні зв'язки, аргументаційні цілі, смислові постулати і призначення» [8, с. 227]. Тобто інтертекстуальні зв'язки не є сигналами мовної анонімізації, а натомість сигналізують продуктивний, індивідуально керований альянс «*ratio* й *oratio*». Вони спонукають до того, щоб особистий акт пов'язаного із традицією письма, навіть там, де традиція уривається, усвідомлювався в його інтенціональності й можна було проаналізувати його як висловлювання історичного суб'єкта у полі напружених зв'язків різнобічних соціальних, мовних та формально-специфічних обумовленостей. Саме літературний концепт гуманізму, наголошує В. Кюльман, орієнтований на «*imitatio*» і «*aemulatio*», стимулював звернення до претекстів, які фондували значення, завдяки яким у чужому відкрилося й увиразнилося власне. Саме майстерні ознаки «текстуальної інтерференції» й літературне порушення межі у відкритій або прихованій цитаті чи неочікуване зворотне покликання на окремі твори й жанрові зразки, саме такі осяжні аспекти комбінаторного писання звертають погляд на комунікаційний кругообіг чи комунікаційну спільноту, яку певний автор міг приймати за умову і саме завдяки якій гарантувалася реалізація літературних значень. Поняття «інтертекстуальності» загострює увагу на спільностях ранньої новочасної літературної продукції. Із цього погляду, «Видіння Філандера» Мошероша є фікційно органі-

зованою суспільною сатирою, яка виявляється великою мірою концептуалізованою адаптацією чужих зразків. Комбінаторне письмо, тобто введення різних зразків і видів тексту, може робити сумнівною однозначність послання твору і спонукати читача до альтернативного прочитання. Манера письма, яку демонструють «Видіння», перебуваючи у полі дії меніппової сатири, цілком поліфонічна. «Там, де Мошерош однозначно звільняється від Кеведо, тобто від його французького перекладу, у другій частині *Видінь*, ми маємо справу із констеляцією цитат і текстових адаптацій. Вони зовсім не підпорядковуються герменевтично однозначно пізнаваній стратегії зображення й оповідання. Більшою мірою здається, що Мошерош сприяє тому, щоб у сплаві чужого і свого приховати структурні зв'язки свого твору, як і дійсність ролей оповідача» [8, с. 241]. У цьому сенсі «найпомітнішою дивністю», особливо у видінні «Алямодний кераус», яке представляє найгострішу сатиру часу, є відчуття, що автор інкримінує своєму власному твору те, що він є продуктом і симптомом саме тої злиденності, яку «Видіння», власне, мають викривати. «Навіщо ти у цих видіннях жбурляв французькими, латинськими, грецькими, італійськими, іспанськими словами і виразами? Ти може думаєш, що хтось повірив, що ти усі ці мови вивчив? Чому б тобі тим часом не взятися за рідну мову, щоб довести її до відповідної репутації і правильного вживання, замість того щоб так послуговуватися іноземними мовами? Таке обмовляння мови є достатнім свідченням зради, яку ти виявляєш стосовно твоєї батьківщини: бо твої чесні предки не були такими змішувальниками, якими ви тепер є майже всі» [7, с. 145]. Так само, як нещадно і точно у цьому закиді характеризуються «Видіння Філандера», так само очевидно представлена критика релятивується у плетиві фікціональних зв'язків. «Я є те, що хочуть», – заявляє про себе Філандер. Відтак і «Видіння» не знаходять своєї єдності в обґрунтованому концепті ауторіального орієнтування у світі, а більшою мірою – у пристосуванні до різних очікувань і традицій публіки, до якої вони звертаються. На користь цьому зіграло і те, що комбінаторне письмо знайшло свій відповідний ігровий простір у традиції меніппової сатири.

Розмірковуючи про систему посилань у «Видіннях», В. Гармс пише, що і у конкретному, ненаративному зв'язку Мошерош розцінює «сновидіння» як позитивну можливість пізнання, «за чого він підкреслено посилається на Мішеля де Монтеня, до мистецтва якого оживляти традицію через цитування класиків він і сам наближається. Аж ніяк не нездатність до пізнання, а, навпаки, сповнені надії, спрямовані до пізнання рефлексії і посилання – ось що вибудовується навколо фігури Філандера у тих оповідних пасажах, в яких «я» автора-оповідача помітно відрізняється від «я» Філандера-оповідача з його обмеженою компетентністю. Із цієї причини зрозуміло і те, що чи то автор, чи то коректор, чи то видавець додали до цього «дзеркала» хаотичного світу енциклопедичний покажчик, який, зокрема, має полегшити доступ до розрізнення сфер чеснот і вад» [7, с. 264–265]. У цій «пікарескній, фіктивній автобіографії», створеній у традиції меніппеї, цитати й літературні алюзії залишаються не літературними ремінісценціями, а стають у новому контексті, відсилаючи далі, «частками світу норм та їх порушень», намічених завдань і хибних шляхів, наближенням до всезнайства і глупоти.

Цікавим є твір Мошероша також у контексті активно обговорюваної нині інтермедіальності як приклад взаємодії тексту і малюнка. «Задовго до того, як це поняття розширилося до теоретичного концепту, «інтермедіальність» належала до культурної практики, яка стала очевидною у взаємодії різних форм репрезентації, передусім у конкуренції і комплексності слова та картини. Осмислення цього зв'язку теж має довгу та багату історію і тільки у XX столітті вона була сприйнята квазіретроспективно під кутом зору сучасної культури, яка розуміє усі форми репрезентації медіально» [9, с. 43]. У XVII столітті ілюстрація до тексту слугувала виображенню текстових пасажів для наочного ознайомлення з ними чи-

тача чи менш освіченого зацікавленого реципієнта. Слідуючи цій традиції, «Видіння Філандера» Мошероша ілюстровані гравюрами, які коментують окремі їх сцени. Та на особливу увагу заслуговують, як і у випадку Гріммельсгаузена, титульні гравюри, які виконують поетологічну функцію вступу до твору. Різні видання «Видінь Філандера» супроводжувалися різними гравюрами. До першого видання 1640 року титульну гравюру створив Ісайя Ромплер фон Льовенгальт, який також написав вступ до «Видінь». Тричастинна гравюра демонструє зверху у вигляді фронтона ніші карикатурну голову сатира. Вираз його обличчя Мошерош пояснює сам у вступі до пізнішого видання 1650 року, вказуючи на те, що сатири розповідають людям правду із смішними, глузливими гримасами, великим реготом, роззявляючи широко рота. У центрі малюнка видно фігуру сатира, або пана, оснащеного відомими з античного міфу атрибутами цапа і сопілки та опоясаного виноградним листям. Його руки розмовляють мовою жестів, тлумачення яких тепер вимагає певних зусиль. Права рука виставленими малим і вказівним пальцями показує на ангела, який прикривається маскою, ліва рука в цьому ж напрямку тримає скорпіона. Міна на обличчі гостровухого й рогатого сатира схожа на усмішку чи гримасу. На задньому плані, привідкривши завісу, у ковпакові виглядає дурень. Нижня частина гравюри містить текст, в якому зазначено автора і видавництво «Видінь». Жест сатира тлумачать як відомий у народі під назвою «колоди віслюка» (натякати комусь, що його вважають дурнем) або «одягнути віслячі вуха», що означає оборону або в іншому випадку вираз глузування. «Імітовані вуха віслюка видаються вигаданим римською сатирою основним жестом сатиричного оповідача у добу Ренесансу і бароко. Цим жестом він представляється читачеві, за ним можна його розпізнати, ним він проголошує свої наміри. Він робить це на видному місці, на титульній сторінці своєї сатири. Звичайно, слід добре придивитися. Жест був непристойний і у деяких місцях переслідувався поліцією» [8, с. 274]. Мова жесту відразу мала бути зрозумілою читачеві. Скорпіон означав хитрість і підступність. У такий спосіб гравюра виконувала функцію сатиричного прологу. Правою рукою сатир увиразнював сатиричну інтенцію твору, а лівою із символом скорпіона виправдовував свою сатиричну принципову позицію. Фігура сатира своєю дуалістичною структурою демонструє також, що людина належить до двох сфер: людської і тваринної. Відтак наявність малюнків у тексті «Видінь» вказує на два способи його сприйняття: читача і глядача, спонукаючи реципієнта поміж ними до власного досвіду.

«Видінням Філандера» притаманна строкатість сприйняття світу у традиції меніппової сатири, яка віддає перевагу непрямому, навіть спотвореному наголошенню на суті. Контрасти поміж минулим і теперішнім, утопічними притулками і дистопічними місцями загроз, зібраннями богів чи героїв і пекельним царством представляють те, що із часів Лукіана належало до меніппової сатири. Усе це об'єднується у формі видінь до викладу дезорієнтованого героя, недоречно-го, втягнутого у снобачення. Його досвід розпадається тому на епізоди, які творять «сприяюче пізнанню перекручування дійсності» (В. Гармс). За допомогою видінь, із перспективи «ще сповненого недоліків, але здатного до покращення Я», уможлиблюється світобачення, яке дозволяє читачу критичну оцінку, і, з погляду абсурдного й нестерпного перекручення світу та його людей, спонукає до перегляду упереджень. Це і є головною метою «меніппової подорожі» Філандера.

Дискусія щодо меніппеї особливо активізувалася після літературознавчих праць Н. Фрая («Анатомія критики», 1957) і М. М. Бахтіна («Проблеми поетики Достоевського», 1963). За М. М. Бахтіним, меніппея є поліфонічним дискурсом, протилежним до закритої концепції світобачення, яка претендує на готові істини. Чітко закріплені й успадковані уявлення про світ, які забезпечують твердий ґрунт й орієнтування, аналізуються і піддаються сумніву стосовно їхньої удаваної природності. Вчений пише, що в меніппеї заперечення не є «абстрагованим й абсо-

лютним запереченням, яке зовсім відділяє заперечуване явище від решти світу». Він характеризує його як «просторово-часове хронотопічне заперечення». Хронотопічне заперечення «бере явище у його становленні, його русі від негативного полюса до полюса позитивного», «дає опис метаморфози світу, його перелицювання, переходу від старого до нового, від минулого до майбутнього» [3, с. 222]. Поліфонічний текст, яким є меніппея, відкриває незавершувану, діалогічну інтерпретацію. Читач змушений сам розмірковувати над запропонованими у тексті нормами. Огляд світу пропонується йому фігурою, різку зміну місцезнаходження якої слід розуміти метафорично. Небо, земля, пекло перетворюються на меніппові простори, функціоналізовані для постійної зміни перспективи з метою перевірки сталих істин. У цьому зв'язку суттєва роль відводиться сну як «справжньому зразку наших думок». «У меніппеї вперше з'являється те, що можна назвати морально-психологічним експериментуванням: зображення незвичайних, ненормальних морально-психологічних станів людини – всякого роду божевілья..., роздвоєння особистості, неприборканої мрійливості, незвичайних снів, пристрастей, які межують із божевільям, самовбивства і т.ін. Усі ці явища мають у меніппеї не вузькотематичний, а формально-жанровий характер. Сновиддя, мрії, божевілья руйнують епічну і трагічну цілісність людини й її долі: в ній розкриваються можливості іншої людини й іншого життя, вона втрачає свою завершеність й однозначність, вона перестає співпадати сама із собою» [1, с. 325–326]. Тому сновачення виявляється передумовою контрастивного зображення ідеальних і страхітливих образів. Меніппова традиція використання сну яскраво виявилася у сатиричному творі Мошєроша.

Отже, типовий для німецького бароко твір Й. М. Мошєроша у контексті сучасних літературознавчих теорій виявляє поетологічні і світоглядні риси, близькі до сучасного уявлення про твір як складний художній феномен, який вимагає особливого прочитання. «Видіння Філандера» підтверджують також переконливість новітніх тлумачень естетики бароко як естетики репрезентації та її зворотного боку – видимості зовнішнього, модернізації дискурсів («Diskurs-Renovatio», за М. Фуко), як ігрового обходження з нормами, яке веде до деконструкції («Бароко потребує, вочевидь, інтертекстуального чи інтермедіального реляціонування. Воно меншою мірою є феноменом у собі, як продуктом ігрової тактики вигадливого порівняння і пошуку, який спочатку має характер конструкції, котра однак швидко і неминуче зазнає деконструкції» (Б. Тойбер) [5, с. 51]), як засобу опису ідентичностей («Це смисл барокового. Гнівна ненависть життя, коли розпізнаєш його облуди, переборюєш його як беззмистовну, несправжню, пусту видимість, а тоді все ж насолода по-новому саме пустою видимістю, з несказанною ніжністю і запаморочливою боязню митця, який знає, що ця гра є його єдиною серйозністю. Жахливо кидаються його люди у життя, жадібно ловлять його й раптом відсахуються» (Г. Бар) [5, с. 52]).

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – К. : NEXT, 1994. – 508 с.
2. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. и послесловие С. Ромашко. – М. : Аграф, 2002. – 288 с.
3. Тюпа В. И. Сатира / В. И. Тюпа // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий ; [гл. науч. ред Н. Д. Тмарченко]. – М. : Intrada, 2008. – С. 222–223.
4. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб. : Академ. проект, 2004. – 348 с.
5. Barock ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne / Postmoderne ; [Hrsg. von Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig]. – Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2007. – 314 S.

6. Knight K. G. Johann Michael Moscherosch. Satiriker und Moralist des siebzehnten Jahrhunderts / Kenneth Graham Knight ; [aus dem Englischen übersetzt von Michael Amerstorfer]. – Stuttgart : Verlag Hans-Dieter Heinz, 2000. – 236 S. – (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik ; N 374).

7. Moscherosch J. M. Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt / J. M. Moscherosch ; [ausgewählt und herausgegeben von Wolfgang Harms]. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1986. – 272 S. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/philanders-von-sittenwald-wunderliche-und-wahrhaftige-gesichte-erster-teil-2704/7>).

8. Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch. Gesammelte Studien ; [Hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Walter E. Schäfer]. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2001. – 436 S.

9. Schneck P. Wort und Bild im Kreuzverhör. Rhetorika, Evidenz und Intermedialität im gerichtssaal / Peter Schneck // Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten ; [Hrsg. von A. Heitmann, J. Schiedermaier]. – Freiburg im Breisgau : Rombach Verlag, 2000. – S. 43–63.

10. Weber K. J. Satire, Komik und der Roman / Karl Julius Weber. – Stuttgart : Scheible, Rieger & Sattler, 1842. – 362 S.

Надійшла до редколегії 15.02.2016 р.

УДК 821.111 «17»

Н. В. Калиберда

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ПРОСТРАНСТВО, СРЕДА, ГЕРОИ В РОМАНЕ С. РИЧАРДСОНА «ПАМЕЛА» (ЛИНКЛЬНШИРСКИЙ ЭПИЗОД)

Висвітлено лінкольнширський епізод з життя героїні роману Річардсона «Памела». Проаналізовано багатоскладний образ художнього простору у творі, який означає сюжет через концепти шляху, садиби, будинку, інтер'єрних реалій, саду, його меж. Розглянуто еволюцію характеру головного персонажа, представленого не тільки в повноті рефлексії, а й у протестних діях і вчинках. Акцентовано, що ув'язнення Памели в Лінкольнширі руйнує буденність днів, насичуючи емоційний клімат роману сентиментально-готичними фарбами.

Ключові слова: художній час, простір, образи садиби, саду, інтер'єрні реалії, замкнутість/ відкритість топосу, гендерні ролі.

Освещен линкольнширский эпизод из жизни героини романа Ричардсона «Памела». Проанализован многосоставный образ художественного пространства в произведении, означающий сюжет через концепты пути, усадьбы, дома, интерьерных реалий, сада, его пределов. Рассмотрена эволюция характера главного персонажа, представленного не только в полноте рефлексии, но и в протестных действиях и поступках. Акцентируется, что заточение Памелы в Линкольншире разрушает будничность дней, насыщая эмоциональный климат романа сентиментально-готическими красками.

Ключевые слова: художественное время, пространство, образы усадьбы, сада, интерьерные реалии, замкнутость/открытость топоса, гендерные роли.

The article highlights the Lincolnshire episode in S. Richardson's «Pamela». The complex image of artistic space in the novel, defining the plot through the concepts of road, estate, house, interior realities, garden, its limits, is analyzed. It is dealt with the evolution of the main character, represented not only in the fullness of reflection, but also in the protest actions. It is emphasized that the imprisonment of Pamela in Lincolnshire destroys the day-to-day routine, filling the emotional climate of the novel with the sentimental and gothic tones. It is pointed out that for Pamela garden offers potential liberty from surveil-

lance, moral convention and gender norms. Most critics have tended to treat space in the novel as a symbol of Pamela's psychological state and the degree to which she demonstrates individual agency or its lack. The small, enclosed spaces in «Pamela», like closets, wardrobes, and bed chambers have been recognized as important elements which are usually interpreted as representative of the heroine's body, mind, or status. Attention is drawn to the fact that Richardson appears to have learned almost in the process of writing that attention to time gave greater weight to the other details of his novel. The lack, however, of an overall structure of time for the novel tends to isolate the Lincolnshire section as an independent unit.

Keywords: artistic time, space, the images of estate, garden, interior realities, openness and closeness of the topos, gender roles.

Бэдфордширський епізод роману «Памела» С. Річардсона завершає патетическа, емоційно насичена сцена прощання героїни з друзями: «*I had taken my leave of my fellow-servants overnight and a mournful leave it was to us all: for men, as well as women servants, wept to part with me; and, for my part, I was overwhelmed with tears and the affecting instances of their love*» [22, p. 131]. Дівчинка перебуває в очікуванні свободи. Її тривожить майбутнє, і в то ж час у неї є відчуття моральної перемоги, правильності її позиції, яка, як їй здається, переконала сквайра. Памела зберегла вірність собі, непохитність характеру, не змінила своїх поглядів, отримала досвід спілкування з людьми, наділенними владою. Вона невольно залучена в конфлікт протистояння з молодим господарем, стоїть перед спокусою вибору легкого шляху. Мотив «innocence», наївності, а потім прозріння героїни окрашений мелодраматическими фарбами, доповнений описом її страждань, ісповіддю героїни: «*O the unparalleled wickedness of such men as these, who call themselves gentlemen! who pervert the bounty of Providence to them, to their own everlasting perdition, and the ruin of oppressed innocence!*» [22, p. 130]. Двохзначне положення Памели в Бэдфордширі вносить тривожність в стан слуг, вони бачать підозріливі зміни в поведінці молодого вельможі, наростання прихованого напруження в атмосфері маєтку: «*What a dickens ... ails our master of late! I never saw such an alteration in any man in my life. He is pleased with nobody...*» [22, p. 81]. Але не всі співчутують Памелі, є у неї і заздрники (кухарка Джейн), також з'являються персонажі, які хотіли б скористатися благополуччям містера Б. і виконати його будь-які поручення (посильний Джон).

Друзі Памели, дотримуючись твердих моральних принципів (місис Джервіс, містер Лонгман), намагаються огордити дівчинку від помилок, відвернути її від шкідливих дій, щоб не сталася несправедливість. Своєю любов'ю вони виражають Памелі увагою, участю. Їй дарують прості, але необхідні речі – папір, чорнила, продукти, в яких проявляється здоровий глузд людей, які живуть проблемами реальної життя: «*...Mr. Longman would make me accept of several yards of Holland, and a silver snuff-box, and a gold ring, which he desired me to keep for his sake, ...gave me above forty sheets of paper, and a dozen pens, and a little phial of ink; ... and some wax and wafers*», «*...some plumb-cake, and diet-bread, made for me over night, and some sweet-meats, and six bottles of Canary wine...*» [22, p. 133]. Ці знаки уваги растрогають і обрадують дівчинку. Собрав своє майно, юна панночка відправляється в дорогу, очікуючи зустрічі з рідними, на час отримавши душевний спокій. Поїздка вона планує на найближчий четверг, вважаючи, що краще в її житті сталося в цей день тижня: «*... on Thursday my father and mother were married, and they are a very happy pair: on a Thursday your poor Pamela was born: on a Thursday my dear good Lady took me from my parents into her protection...*» [22, p. 357].

На жаль, надії Памели не збулися. Замість бажаної свободи дівчинка отримує становище в'язниці: «*... a wretched prisoner*» [22,

р. 177]. Слуга Робин в дороге убедит Памелу, что они заблудились, им необходим отдых, который они находят на ферме семейства Монктон, где встревоженная Памела, наконец-то, догадается об обмане сквайра, почувствует себя униженной, но не сломленной: «... *I may either take shame to myself, or defend my character, which is all I have in the world to trust to*» [22, р. 138]. Памела расстроена вероломством мистера Б., который оклеветал её перед всеми, кем она дорожила: «*I was greatly shocked...at the wicked arts of this abominable gentleman*» [22, р. 139], представив Памелу девушкой легкомысленной, вздорной, способной на крайности: «...*a young gentlewoman ... has deeply embarked in a love affair, which ... must be her ruin, as well as the ruin of the person to whom she wants to betroth herself...*» [22, р. 138]. Памелу перепроводят в Линкольншир, поместье сквайра, где всем распоряжается весьма отталкивающая особа по имени миссис Джукс.

Памела приезжает в Линкольншир в сумерках. Перед читателями вновь возникнет образ усадьбы: «... *the court-yard of this handsome, large, old, lonely mansion, that looked to me then, with all its brown nodding horrors of lofty elms and pines about it, as if built for solitude and mischief*» [22, р. 146], и одной из её характеристик оказывается удалённость от Бэдфордшира и Лондона. Линкольнширское поместье сквайра Б. обрисовано более подробно, нежели бэдфордширский особняк, на что указывает и Дж. Баллен: «While rather general in its terms (the elms and the pines are about the only specific details), the passage nevertheless provides a much more explicit exterior view of the mansion than anything we are told about the Bedfordshire place; hence it aids the particularization of action that begins in this section» [12, р. 36]. Памела постепенно знакомится с домом. В Линкольншире многое ей кажется вызывающим опасения: «... *I feared much both him and the place I was in*» [22, р. 119]. Добротность и грандиозность постройки пугают девушку. Пространство дома здесь представлено несколько по-иному. У Памелы есть своя комната («Pamela's closet»), где она проводит дни, не обременяя себя обязанностями служанки: «... *there is a double door to the room with different locks...*» [22, р. 148]. Внутреннее устройство Линкольншира постепенно открывается читателю. Автором обозначены господские опочивальни (**chambers**), гостиные (**drawing rooms**), рабочий кабинет сквайра (**parlour**), комнаты слуг (**the maids' rooms**). Дом насчитывает несколько этажей, упомянут чердак (**the leads**). Памелу помещают на втором этаже. Мир, в котором теперь суждено пребывать Памеле, она поначалу воспринимает как замкнутый и враждебный. Тягостно переживает Памела недоброжелательность среды, в которую попадает. Юная служанка не может свыкнуться с одиночеством («... *my deplorable bondage...*»), невозможностью общения с родителями [22, р. 155]. Памеле запрещают писать письма, и роман из эпистолярного превращается в дневник – исповедь.

В первые дни пребывания в Линкольншире Памела общается лишь с экономкой миссис Джукс. У девушки рождается чувство неприязни к героине, непонимание её необъяснимой враждебности. Памеле миссис Джукс представляется воплощением зла: «*She has a hoarse, man-like voice, and is as thick as she is long; and yet looks so deadly strong, that I am afraid she would dash me at her foot in an instant, if I was to vex her. So that with a heart more ugly than her face, she is at times (especially when she is angry) perfectly frightful ... for she is very, very wicked*» [22, р. 152]. Она пристально всматривается в её черты, пытается разгадать характер, быть может поэтому внешность миссис Джукс появляется на страницах её дневника: «*She is a broad, squat, pousy, fat thing, quite ugly ... about forty years old. She has a huge hand, and an arm as thick – I never saw such a thick arm in my life. Her nose is flat and crooked, and her brows grow down over her eyes; a dead spiteful, grey, goggling eye: and her face is flat and broad; and as to colour, looks like as if it had been pickled a month in saltpetre: I dare say she drink*» [22, р. 152]. Поведение миссис Джукс настораживает Памелу, экономка несдержанна в высказываниях, порой её речи

оскорбительны. Джукс следит за подопечной, получает удовольствие от того, что унижает девушку. Воцарившаяся в Линкольншире атмосфера разрастающегося зла, одиночество Памелы напоминают о сюжетных мотивах сентиментальной готики, где ядром событий часто оказывается преследование беззащитной, не обладающей правами жертвы.

В Линкольншире Памела познакомится и с мистером Уильямсом, местным священником. Сначала он не доверяет Памеле, видит в ней, поверив сквайру, слабую, оступившуюся девушку. Однако проникательная Памела почувствует, что перед нею «... *a sensible, and seems to be a serious young gentleman...*» [22, p. 149]. Вскоре Памела делает попытки объясниться с Уильямсом, рассчитывает на взаимопонимание: «... *when I saw him, I confirmed myself in my hopes of him; for he seemed to take great notice of my distress and grief ... though he was visibly afraid of Mrs Jewkes, who watched all our motions and words*» [22, p. 149]. Отношения с пастором претерпевают изменения, недоверие, наконец-то, рассеивается: «*I most heartily wish it may be in my power to serve and save so much innocence, beauty, and merit*» [22, p. 161]. Борьба Памелы за разрушение её ложного образа в глазах мистера Уильямса проходит в духе изобретательной интриги авантюрного романа. Памела вновь затеет переписку, о чём не узнает миссис Джукс. Памела найдёт способ передавать послания священнику, укажет место тайника в саду («...*let that sun-flower by back door of the garden be the place*») [22, p. 159], откуда пастор будет забирать адресованные ему мольбы о помощи: «*I ended my letter, in hopes to have an opportunity to lay it in the appointed place*» [22, p. 160]. Но потом произойдут странные события: Уильямс попадёт в тюрьму, мистер Б. уверует в особые силы Памелы воздействовать на окружающих, пришлёт своего друга Колбрандта («... *an honest...trusty Swiss...*») в помощь миссис Джукс, который также будет присматривать за Памелой [22, p. 201]. Внешность Колбрандта покажется девушке суровой и пугающей: «*He is a giant of a man, for stature; ... large-boned, and scraggy; ... He has great staring eyes, ... vast jaw-bones sticking out; eye-brows hanging over his eyes; two great scars upon his forehead, and one on his left cheek, huge whiskers and a monstrous wide mouth; ... long yellow teeth, which his lips hardly cover, even when he is silent; so that he has always hideous grin about his mouth*» [22, p. 206]. Памела ведёт себя сдержанно, она одна в окружении враждебных людей, которые не знают о ней правду. Теперь девушка вынуждена находить выход из той ситуации, в которой нелепо очутилась. Возникает другая Памела, перечёркивающая замысел мистера Б. В ответ на его коварство Памела выступит инициатором контрдействия, неизвестного пока ни ему, ни миссис Джукс («*This is downright rebellion, I protest!*») [22, p. 163].

Интерьер усадебного дома в Линкольншире отчасти напоминает Бэдфордшир и несколько отличается от него: автор, отбирая реалии, передаёт эмоциональные реакции Памелы на внешнее окружение, которое будто бы буквально несёт ей угрозу: «... *the details are clearly selected to show the effect of the place on Pamela's mind, the threat to her virtue for the first time being embodied in the physical world that surrounds her*» [12, p. 36]. Первые дни заточения девушка чувствует себя в безопасности лишь в своей комнате: «*In the Lincolnshire house, where Pamela is a prisoner in every room, the closet becomes her only haven, her privacy*» [15, p. 31].

В Линкольншире также обитают слуги, их не так много, но все они названы, как и указаны занятия каждого из персонажей: горничные Энн, Джезебл и Мэри, кучер Роберт, грум Томас, садовник Джейкоб, посыльные Джон, Брэт и Абрахам. Из дневника Памелы читатель поймёт, что отношения со всеми у неё сложатся ровные, приятельские, участливые. Если для Памелы покинуть Линкольншир оказывается пока недостижимой целью, то в само поместье многие навещаются, каждому из гостей отведены покои: пастор Уильямс часто приезжает к Памеле и миссис Джукс в Линкольншир, длительное время здесь будет на-

ходиться и Колбрандт. Позже мы узнаем, что леди Дэйверс также подолгу остаётся у брата в Линкольншире в сопровождении своих слуг и родственников. Жизнь Памелы в Линкольншире психологически трудна, но у неё появляется время для досуга, она заполняет его беседами с миссис Джервис, мистером Уильямсом, прогулками по саду, который окажется обширным, прекрасно обустроенным («...I ... pretended to sit by the window, which looks into the spacious gardens») [22, p. 149]. В романе замкнутый интерьер дома дополняется открытым природным пейзажем. В саду разбиты клумбы («Of all the flowers in the garden, the sun-flower surely is the loveliest! It is a propitious one to me!») [22, p. 168], сохранены и естественные природные «островки» («...the pasture, by the side of the garden...») [22, p. 180], возведена летняя беседка («...a little alcove, in the further part of the garden, which having a passage through it...») [22, p. 247], есть озеро, около которого приятно коротать часы, читать книгу («...the turfed slope of the fine fish-pond...») [22, p. 159]. Именно в Линкольншире Памела укрепляется в решении противостоять несправедливости, замечает один из литературных критиков: «... by the pond, her spiritual self relieves her moral self of the necessity to escape and gives it strength to endure confinement» [15, p. 32]. Природное пространство воздействует на настроение девушки, обостряет чувство отчуждённости и самодостаточности («Refuge in the corner of an out-house») [22, p. 237]. Полагают, что сад в романе становится пространством свободы от запретов и гендерного унижения, а мотивы окна и калитки являются своеобразными маркерами обретения этой свободы [11, с. 108].

Заточение Памелы приходится на летние месяцы, продлится сорок два дня, и именно в Линкольншире Памела остро ощутит бег времени, свою зависимость от него: «... Pamela's account does begin to suggest the ticking of the clock ...» [12, p. 9]. Поэтому она подробно и внимательно отмечает время своих записок в дневнике («early in the morning», «this night», «the Sundry evening», «till near twelve o'clock»), указывает, когда приключаются с ней неприятные происшествия («the 25th and 26th days of my heavy Restraint», «the 27th day of my imprisonment», «the 31st day of my distress»), считает минуты и дни пребывания в том унижительном положении, в которое её поставил сквайр Б.: «Well, you may believe how uneasily I passed the time until his appointed hour came. Every minute, as it grew nearer, my terrors increased» [22, p. 65]. Замечено, что чуть меньше двух месяцев проходит между приездом Памелы в Линкольншир и её свадьбой с мистером Б., но практически каждый день этого периода описан. Однако жизнь девушки в Бэдфордшире, которая воссоздана в романе кратко и фрагментарно, охватывает отрезок более года.

Памела не вовлечена в поток обыденных занятий, не занимается работой швеи, хранительницы гардероба хозяина: «... I was writing all the time...» [22, p. 149]. Дни проходят праздно, но беспокойно. Памела лихорадочно ищет возможность переменить свою участь, в ней сильна вера в присутствие добра в людях. Поэтому она обращается к пастору Уильямсу и через него – к его пастве с надеждой на помощь: «... in helping me out of my present distress, you perform all the acts of religion in one; and the highest mercy and charity, both to the body and soul, of a poor wretch, that ... has, at present, not so much as in thought swerved from her innocence» [22, p. 161]. Заточение тягостно. К сожалению, не всё складывается так, как хотелось бы Памеле. Сложность её существования усугубляется. Девушку не покидают мысли о побеге: «... I hope to find an opportunity for escaping...» [22, p. 180]. Памела мистифицирует своих врагов, инсценирует самоубийство, разбрасывая вещи на берегу пруда: «...I flung in my upper coat, as I had designed, and my handkerchief, and a round-eared cap, with a knot pinned upon it...» [22, p. 210]. Но все уловки, к которым она прибегнет, обернутся неудачей: ключ к калитке в глубине сада подменяет, Памела не сможет преодолеть забор, упадёт, разобьётся, почувствует не только душевную, но и физическую боль («... I...received such a blow upon my head... and I broke my shins and my ancle besides...») [22, p. 210]. Не-

состоявшийся побег становится причиной драматических перемен в жизни Памелы. Возвращается хозяин, обостряются взаимоотношения сквайра и служанки: «... *I am as much in danger in the house...as in the garden*» [22, р. 247]. Между молодыми людьми вспыхнет жёсткое противостояние. В конце концов, сквайр решится сделать ей предложение, но не романтическое, а исполненное здравомыслия, когда старается силой убеждения, учитывая ум и характер девушки, прельстить Памелу успешной судьбой, от которой трудно отказаться: «... *he has sent me up ... the following proposals. They are ... to make me a vile mistress. So here are the honourable intentions all at once laid open!*» [22, р. 227]. Мистер Б. пытается лишить Памелу права выбора, уверяет её в своей любви. Но чувства, испытываемые сквайром, губительны для Памелы. Мистер Б. вновь ошибается. Памела отвечает ему гневным посланием-обличением, где будет защищать себя, отвергнет просьбу сквайра, не впадая в простодушие: «*Perchance, some sham-marriage may be designed, on purpose to ruin me; But can a husband sell his wife against her own consent?*» [22, р. 219]. Она мотивирует своё нежелание следовать его воле, мыслит как благоразумная женщина. И письменное слово возымеет над сквайром власть. Прочитав дневник девушки, узнав её подлинную натуру, молодой человек отступит. Памела обретёт свободу, однако осознав, что к ней пришла любовь, вновь вернётся в Линкольншир.

Линкольнширский эпизод в «Памеле» романтизирует повседневность. В сюжете происходит неожиданный поворот, иначе распределяются роли между героями. Памела возвращается к мистеру Б. уже в ином статусе. Между молодыми людьми складываются отношения равенства, взаимоуважения, появляется возможность осуществления брака по любви, к чему с пониманием относятся друзья и соседи: «*You are the loveliest couple I ever saw joined in matrimony*» [22, р. 376]. Любовный союз меняет каждого из персонажей. Они отбрасывают предрассудки, отдадут должное друг другу. Но не все из окружения сквайра и Памелы могут смириться с их смелым решением. Влюблённым предстоит ещё одно испытание – преодолеть негативное мнение света, которое соотнесено с позицией леди Дэйверс, старшей сестры сквайра, отличающейся властным, вздорным характером. Леди Дэйверс повторит поведение мистера Б. в отношении Памелы, проявит немотивированную агрессию: «*She tapped my cheek*» [22, р. 413], «*She slapped my hand, and reached to box my ear*» [22, р. 419]. Дом сквайра сотрясают ссоры, дразги. Молодой человек уезжает, Памела оказывается во власти леди Дэйверс: она её запирает, унижает, рассказывает о небезупречном прошлом брата. Памела не понимает, как высокородная аристократка может вести себя столь варварски. Однако эти последние преграды между Памелой и сквайром падут, нрав леди Дэйверс будет укрощён. Прочитав дневник Памелы, она оценит душу девушки, смирится с решением сквайра и станет ей другом: «*Tis a charming creature ... I know not which excels; her person or her mind! So young a creature too! Well may my brother love her!*» [22, р. 476].

Отныне положение Памелы изменится. Венчание со сквайром укрепит её высокий социальный статус. Как только она примет предложение мистера Б. выйти замуж, для неё откроются господские покои («*great chambers*», «*great halls*»). Перемена участи преображает Памелу и её мироощущение, она по-иному воспринимает реальность: «*What a different aspect every thing in and about this house bears now, to my thinking, to what it once had! The garden, the pond, the alcove, the elm-walk. But my prison is become my palace; and no wonder every thing about it wears another face!*» [22, р. 378]. Важным событием в жизни обитателей поместья является попытка сквайра восстановить часовню, которая станет символом спасённой морали и нравственности: «*...we went and looked into the chapel, which is a very pretty one, and very decent*» [22, р. 342].

Пространство, которое осваивает Памела, расширяется. Чаще всего героиня общается с мистером Б., они обсуждают поэзию, сквайр делится с девушкой впе-

чатлениями от своих поездок во Францию и Италию, развлекает её рассказами о путешествиях: «*I have been delighted with his conversation upon English authors, poets particularly. He entertained me also with a description of some of the curiosities he had seen in Italy and France, when he made what the polite world call the Grand Tour*» [22, p. 362]. Памела ведёт себя великодушно, посещает школу дочери мистера Б., пытаясь вернуть девочку в круг семьи и соединить с отцом: «*Join with me, my pretty love, to beg your uncle to let you come and live with your new aunt: indeed, my precious, I will love you dearly*» [22, p. 497]. У неё появляется обилие друзей, Памела заводит знакомства с соседями, которых сквайр приглашает погостить в их доме, и теперь линкольнширский эпизод романа заполняется другими персонажами – это чета Дарнфорд с дочерьми, супружеская пара Петерс с племянницей, леди Джоунс со своей невесткой, мистер Перри, мисс Бороуз. В поместье приезжает отец Памелы, его благородный образ оттеняется изменившимся положением дочери. О счастливых переменах в жизни Памелы свидетельствует её новый облик, который как бы служит визуальной эмблемой её счастливой участи, уверяет К. Липсидж: «*Clothes and architectural space ... function as visual emblems of Pamela's new "place" in the household*» [20, p. 138]. Во время пребывания в Линкольншире интерес Памелы к выбору костюма не будет столь замечен, и упоминания о её платье возникают лишь эпизодически. Памела постепенно отказывается от образа простолюдинки, хотя поначалу продолжает носить вещи хозяйки, которые ей чрезвычайно к лицу: «*My good lady's bounty, and his own, had set me much above my degree, and I had very good things of all sorts; and I did not desire any other, because I would not excite the censure of the ladies*» [22, p. 335]. Но сквайр убеждает девушку в том, что как его будущая жена, «новая» Памела нуждается в соответствующей огранке, и поэтому заботится о подходящем убранстве для неё: «*I will lay down one rule for you, my Pamela, to observe in your dress; and I will tell you every thing I like or dislike, as it occurs to me: and I would have you do the same, on your part; that nothing may be upon either of our minds that may occasion the least reservedness*» [22, p. 393]. Когда Памела становится невестой мистера Б., она приобретает манеры аристократки. Важно отметить праздничность атмосферы в линкольнширском эпизоде романа, связанную с приёмом гостей, визитами в соседские дома, которые наносят сквайр и Памела. Однако эта праздничность описана сдержанно, в духе демократичных пуританских критериев, которые противостоят идее роскоши и праздности. Теперь Памела выступает в роли хозяйки поместья и, возвращаясь в Бэдфордшир, привносит туда новые порядки: «*... I was so strongly impressed with the favour and mercies of God Almighty, on remembering how I was sent away the last time I saw this house; the leave I took; the dangers I had encountered; a poor cast-off servant girl; and now returning a joyful wife, and the mistress, through his favour, of the noble house I was turned out of; that I was hardly able to support the joy I felt in my mind on the occasion*» [22, p. 477]. Она поближе знакомится с соседями, возвращает в дом прежде изгнанных слуг. Сквайр даёт ей возможность свободно распоряжаться деньгами, которые предназначаются для благотворительности и помощи нуждающимся: «*...your own private charity...to persons so worthy...*», «*...I will allow you two hundred guineas a year...for your own use, and of which I expect no account*» [22, p. 391]. Памела больше не относится к кабинету мистера Б. как к комнате, которая таит для неё опасность, скорее, наслаждается свободой, проводит время за чтением книг: «*I stept into the library ... and blessed God there on my knees, for the difference I now found to what I had once known in it*» [22, p. 487]. Памела не испытывает страха перед открытыми и закрытыми помещениями, ощущения внутреннего покоя и безопасности пространства, наконец, гармонично сочетаются: «*... in every room, in the chamber I took refuge in, when my master pursued me, in my lady's chamber, in her dressing-room, in Mrs. Jervis's apartment*

(not forgetting her close), in my own little bed-chamber, the green-room, and in each of the others, I blessed God for my past escapes, and present happiness» [22, p. 479]. Памела продвигается по социальной лестнице, что происходит благодаря её духовным и душевным достоинствам («...the riches of your mind and your unblemished virtue ...» [22, p. 379]. У читателя создаётся впечатление, что предстоящий брак Памелы станет завершением её истории. Но это лишь начало другого периода в жизни героини, когда она узнает нравы и обычаи высшего света.

Библиографические ссылки

1. Бондаренко Е. А. Повествовательные модели и их роль в сюжетостроении в романах С. Ричардсона: «Памела, или Вознагражденная добродетель», «Кларисса Гарлоу, или История юной леди», «История сэра Чарльза Грандисона»: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. А. Бондаренко. – М.: РГБ, 2004. – 182 с.
2. Ватченко С. А. Поэтика метатекстуальных аллюзий в «Памеле» С. Ричардсона / С. А. Ватченко // Від бароко до постмодернізму / відп. ред. Т. М. Потніцева. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2013. – Вип. XVII. – Т. 1. – С. 134–141.
3. Воротынцева К. А. Поэтика повседневности в аспекте действительности героя / К. А. Воротынцева // Критика и семиотика. – 2010. – Вып. 14. – С. 276–292.
4. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2002. – 320 с.
5. Малова Е. Ю. Повседневность: сущность и предмет изучения в гуманитарных науках / Е. Ю. Малова // Современные наукоёмкие технологии. – 2007. – № 7. – С. 68–71.
6. Марковцева О. Ю. Повседневность как бытие человека в мире / О. Ю. Марковцева // Вестник ОГУ. – Т. 1. – 2006. – № 6. – С. 111–117.
7. Рязанцева О. Ю. Мир топосов Памелы-1 С. Ричардсона как ключ к пониманию “novel” XVIII века / О. Ю. Рязанцева // XVIII век: топосы и пейзажи / под ред. Н. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2014. – С. 339–347.
8. Armstrong N. Strategies of Self-Production: Pamela / N. Armstrong // Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel / N. Armstrong. – N. Y.: Oxford University Press, 1989. – P. 109–133.
9. Baxter D. Introduction: Constructing Space and Identity in the Eighteenth-Century Interior / D. Baxter // Architectural Space in Eighteenth-Century Europe / ed. by D. Baxter, M. Martin. – Aldershot: Ashgate, 2010. – 284 p.
10. Bender A. Samuel Richardson's Revisions to Pamela (1740, 1801) / A. Bender: A PhD Thesis. – University of North Texas, 2004. – 37 p.
11. Bending S. Green Retreats: Women, Gardens, and Eighteenth-Century Culture / S. Bending. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 323 p.
12. Bullen J. Time and Space in the Novels of Samuel Richardson / J. S. Bullen // Utah State University Monograph Series. – 1965. – Vol. XII. – No. 2. – 53 p.
13. Crone-Romanovski M. A Spatial History of English Novels 1680–1770 / M. Jo Crone-Romanovski: PhD Dissertation. – The Ohio State University, 2010. – 204 p.
14. Doody M. Natural Passion. Study of the Novels of Samuel Richardson // M. Doody. – Oxford: Oxford University Press, 1974. – 410 p.
15. Fisher J. «Closet-Work»: The Relationships between Physical and Psychological Spaces in Pamela / J. W. Fisher // Samuel Richardson: Passion and Prudence / ed. by V. Grosvenor Myer. – L.: Vision and Barnes & Noble, 1986. – P. 21–37.
16. Folkenflik R. Pamela: Domestic Servitude, Marriage, and the Novel / R. Folkenflik // Eighteenth-Century Fiction. – 1993. – Vol. V. – Iss. 3. – P. 253–268.
17. Gwilliam T. Pamela and the Duplicitous Body of Femininity / T. Gwilliam // Representations. – 1991. – № 34. – P. 104–133.
18. Hammond B. Making the Novel. Fiction and Society in Britain, 1660–1789 / B. Hammond, S. Regan. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. – 268 p.
19. Kinkead-Weeks M. Samuel Richardson. Dramatic Novelist / M. Kinkead-Weeks. – N.Y.: Cornell University Press, 1973. – 506 p.
20. Lipsedge K. Domestic Space in Eighteenth-Century British Novels / K. Lipsedge. – L.: Palgrave Macmillan, 2012. – 228 p.

21. *McKeon M.* The Secret History of Domesticity: Public, Private, and the Division of Knowledge / M. McKeon. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2005. – P. 639–660.
22. *Richardson S.* Pamela; or Virtue Rewarded / S. Richardson. – L. : Penguin Books, 1985. – 539 p.
23. *Richetti J.* The English Novel in History, 1700–1780 / J. Richetti. – L.; N.Y. : Routledge, 1999. – 290 p.
24. *Varey S.* Richardson and the violation of space / S. Varey // Space and the Eighteenth-Century English Novel / S. Varey. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – P. 181–200.
25. *Watt I.* The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding / I. Watt. – Berkeley : University of California Press, 1957. – 334 p.

Поступила в редколлегию 22.04.2016 г.

УДК 821.111-311.3.09

И. В. Русских

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ Т. ДЖ. СМОЛЛЕТА «РОДРИК РЭНДОМ»

Розглянуто особливості оповідної стратегії в романі Т. Дж. Смоллета «Пригоди Родрика Рендома». У тексті, що слідує моделі біографічного життєпису, домінує наратив від першої особи. Автор і герой, які розділені дистанцією у часі, відрізняються один від одного досвідом, світоглядом, ступенем зрілості, представляють одного й того самого персонажа. Приміряючи на себе ролі молодого, імпульсивного шукача пригод і зрілого автора мемуарів, що рефлектує, Родрік Рендом «проживає» подвійний життєвий досвід. Чим старше він стає, тим краще описує індивідуальності, предмети, передає мову інших персонажів, заміщаючи власні судження описами типів, які спостерігає.

Ключові слова: автобіографізм, мемуари, візуальність, точка зору, портрети, соціальні картини.

Рассмотрены особенности повествовательной стратегии в романе Т. Дж. Смоллета «Приключения Родрика Рэндома». В тексте, следующем модели биографического жизнеописания, доминирует нарратив от первого лица, автор и герой, разделенные временной дистанцией, отличающиеся друг от друга опытом, кругозором, степенью зрелости, представляют одного и того же персонажа. Примеряя на себя роли молодого, импульсивного искателя приключений и зрелого, рефлектирующего автора мемуаров, Родрик Рэндом «проживает» двоякий жизненный опыт. Чем старше он становится, тем лучше описывает индивидуальности, предметы, передает речь других персонажей, замещая собственные суждения описаниями наблюдаемых типов.

Ключевые слова: автобиографизм, мемуары, визуальность, точка зрения, портреты, социальные картины.

The article investigates the features of the narrative strategy in T. Smollett's novel 'The Adventures of Roderick Random'. In the text that follows the model of the autobiography first person narration is used. However autobiographical elements are present in all Smollett's texts, the correspondences between Smollett's own life and that of Roderick led to the erroneous identification of the creator and the protagonist.

The author and the hero of Smollett's first novel, separated by time distance, different in experiences, outlook, maturity, represent one the same character. Having 'worn'

the role of a young, impulsive adventurer and mature, reflective author of the memoirs, Roderick Random is 'living' double life experience. The older he gets, the better descriptions of personalities and objects he gives, the better he reproduces the speech of professional groups, substituting his opinions and judgments by descriptions of observable types. Roderick proposes portraits of individuals and tableaux of societies projecting a complex representation of a social environment.

Keywords: autobiography, memoirs, visualization, point of view, portraits, tableaux.

В каждом из своих романов Смоллет, высоко ценимый за «живость и изящество изложения» ('vivacity and elegance of expression') (Р. Андерсон, 1811), решает проблему построения повествования, исходя из многих художественных задач. Любопытно, что в то время как его техника нарратива до сих пор остается непрояснённой, Смоллета не перестают превозносить за искусство фабуляции, восхвалять как «лучшего среди современников» «мастера нарратива» (Д. Хэнни, 1887), «повелителя рассказчиков» ('prince among story-tellers') (Э. Бейкер, 1937), рассматривая тексты его произведений как доказательство «неисчерпаемого источника повествовательных возможностей» (Дж. Сейнтсбери) [6, p. 207; 10, p. 135].

Дебютный роман «Приключения Родрика Рэндона» ('The Adventures of Roderick Random', 1748) во многом следует модели биографического жизнеописания. Здесь доминирует нарратив от первого лица, где автор и герой представляют одного и того же персонажа, однако между ними пролегает дистанция во времени, которая их то разводит, то соединяет. Показывая образ становящегося человека, Смоллет превратит протагониста в рассказчика, что станет его сознательным эстетическим выбором, а не столько подражанием Лесажу и следованием за современниками (Дефо, Свифтом, отчасти Ричардсоном). Смоллет учитывает позиционирование автора в роли повествователя и героя воспоминаний, отличающихся друг от друга опытом, кругозором, степенью зрелости, осведомленности о жизни. По манере повествования, слогу, избираемым темам видно, как характер Родрика Рэндона и мир его страстей со временем динамично преобразуются.

«Я» зрелого повествователя возникает тогда, когда он обобщает, рассказывает, дает оценки происходящему, проявляя себя как умудренный опытом персонаж, знаток нравов, оценивающий поведение, проницательно замечающий типы героев. Выступая субъектом повествования, он отвечает за организацию целого, выполняет функцию комментатора, нравственного судьи своего прошлого. Он и узнает себя в герое, оказываясь героем своего повествования, и отстраняется от него, обладая явным преимуществом, которое дает ему темпоральная отдаленность, – знанием о себе самом. Родрик часто описывает себя как легко раздражающегося ('my own haughty disposition, impatient of affronts'), тщеславного, честолюбивого человека [18, p. 44; 2, с. 41, 76, 276, 286], заставляя задуматься, «являются ли такие характеристики спонтанными чувствами героя», или обобщающими суждениями, на которые он, будучи сиротой, лишенным поддержки, совершенно не способен [11, p. 106].

Примеряя на себя роли «молодого, импульсивного искателя приключений, смотрящего в будущее, и зрелого, рефлектирующего автора мемуаров, вспоминающего прошлое» [12, p. 34], Родрик Рэндон «проживает» двоякий жизненный опыт: который был и который описывает выступающий в роли автора социально и нравственно повзрослевший персонаж. Смоллет открывает культурного героя, динамичного шотландца, который становится британцем, защищает историю, приобретает определенные профессиональные навыки, постигает первоначально скрытые от его наивного взгляда социальные механизмы. Родрик Рэндон записывает, подробно фиксирует окружающую действительность. Не случайно он вводится в историческое полотно эпохи, участвует в битве при Картахене, аттестует жанр собственного сочинения не столько как «записки» ('my paper', 'my narration'), которые отражают «то мгновение, в которое написаны ... не имеют

перспективы, кроме перспективы самого момента своего создания» (А. А. Тесля), сколько как мемуары, претендующие на подлинность и подчеркивающие внешние события [2, с. 192, 13, 6, 12; 3].

Родрик не только стремится изобразить жизнь, «помещая ее на страницы своего текста, ... передавая читателю ее вкус» (А. Кэтл, 1951), но и пытается показать процесс становления своей личности, выбирая материал, характеризующий его и как антигероя, и как героя. «Сбившийся с пути искатель приключений» (Дж. Бизли, 1985), все время вращающийся в границах этики, «не слишком обремененный моральными правилами» (Г. И. Макарова, 1984), «с обилием слабостей, но достаточно нравственный» (Д. Дейчес, 1974) рассказывает собственную «моральную историю» (Дж. Бизли, 1985), «не просто приключенческую, а, прежде всего, историю воспитания жизнью» (П.-Г. Бусе, 1976), преобразуя «бессвязные путешествия пикаро в серьезный поиск мирского и духовного счастья» (Т. Престон, 1975) [11, р. 102, 100; 8, р. 115, 101; 14, р. 71]. В эволюции характера Родрика Рэндома, осмысливающего внутренние и внешние регуляторы собственного поведения, не будет абсолютной доминанты случая, в событиях постепенно проступают мотивировки, которые скрепляют последовательность эпизодов и объединяются в тематические блоки. Так, важной оказывается тема сиротства, беззащитности, атмосферы безразличия, где растет Родрик Рэндом, появившийся на свет у родителей, которые потом расплатятся за свою слабость, не имея перед ним обязательств из-за трагических причин: мать, заболев, уходит из жизни, а отец исчезает, не пережив семейной катастрофы. В молодые годы он узнает жестокость, издевательства и проявит характер, попытается бороться с уготовленной ему судьбой и благодаря заступничеству дяди, морского бывалого человека с теплым сердцем, независимым нравом, получит поддержку и опеку. Весьма добродушный, Родрик «начинает собственные приключения, вооружившись идеалами, которые оказываются неиссякаемым источником его негодования по поводу порочности мира» [7, р. 115]. Не случайно, он «прокладывает себе путь нравственной гордыней и негодованием, а не изобретательностью, хитростью, жадной наживы, которое являются сущностью героя-пикаро» [12, р. 30]. Он обучается профессии и изучает нравы («... I deemed myself sufficiently master of my business»), осознавая, что родные люди могут быть более чужими, нежели незнакомцы [18, р. 53]. Попытка найти себя и попытать счастья в столице, где его упрекают в незнании мира («He answered, I was but a young man and did not know the world»), окажется опытом человека, стоящего у порога, не допущенного ни в какое из устойчивых социальных пространств [18, р. 59]. Первоначальное «отсутствие цели порождает огромное разнообразие в его приключениях» [8, р. 5]. Выброшенный и обманутый, он попадает на военный корабль, вводится в историческое полотно и становится статистом истории, дегероизирует опыт войны, «каталогизируя избиения, болезни, предательства, обман» (Д. Дейчес, 1960), не щадя читателя натурализмом деталей («After all, a sufficient number remained to fall before the walls of St. Lazar, where they behaved like their own country mastiffs, which shut their eyes, run into the jaws of a bear, and have their heads crushed for their valour») [18, р. 108]. «Неудачи юности научают его навыкам наблюдения», а опыт странничества по Европе закаляет характер [11, р. 107]. Избрав «ведущую повествовательную форму XVIII в.» [1], Смоллет предоставит на суд читателя текст, поражающий автобиографическими сходжениями с жизнью реального автора настолько, что его путь на протяжении двух столетий станет для многих исследователей (Р. Андерсона, 1795, 1811; Дж. Мура, 1797; В. Скотта, 1851) протосюжетом, а его личность – прототипом главного героя. И Смоллет, и его протагонист будут переживать семейные неурядицы из-за романтической легкомысленности отца, оказавшись в роли нищего родственника, «младшего сына младшего сына» (Littell's Living Age, 1858), зависящего от богатой родни; они «отправятся в Лондон, гордясь собственным проис-

хождением и нуждаясь в средствах» (J. Lewis, 2003), будут скитаться по миру; получив должность морского хирурга на английском военном корабле, примут участие в военных походах (Carthage Expedition, 1741), выберут себе спутниц с не очень благополучным финансовым состоянием [11, р. 42]. Испытывая «настоятельную потребность выписывать в работах свой портрет», двадцатисемилетний Смоллет выведет на страницы романа героя, который «бесспорно» несет на себе печать опыта своего создателя, в том числе и в эмоциональном плане [11, р. 40, 42; 8, р. 3].

«Я» героя, который непосредственно увлечен потоком жизни, имеет свой яркий психологический рисунок. Спектр чувств, состоящий из набора обид, несдержанности, смелости, дерзости, упрямства, «глупого самодовольства», изобретательности в проделках, ведет его то на сострадание, то на глупые, тщеславные поступки, свидетельствуя об импульсивности, необузданности нрава [2, с. 320]. Смоллетовский герой предстает то как жертва обстоятельств, страдающий от беспечности отца, бессердечности и непреклонности деда, от которого его «ловко» отстраняют многочисленные родственники, то становится героем проделок, и тогда впервые называет себя по имени («... Roderick Random (be which name I was born)...») (глава II), вопреки разным формам мучительств, оказывается умным и отважным, лучшим учеником в школе и предводителем мальчишеского отряда, научаясь на зло отвечать злом [18, р. 45]. Высокородный, но унижаемый всеми, он не столько рассказывает свои приключения, сколько пересказывает обиды и обвинения, анализирует не обстоятельства, а комментирует то, что было в его душе («... the more my years and knowledge increased, the more I perceived the injustice and barbarity of his behaviour»), «вскрывая» свой внутренний мир, пропуская действие сквозь призму собственного восприятия [18, р. 45]. Поведение Родрика Рэндома описано с точки зрения его самого: фиксируются чувства, мысли, переживания, мотивация собственных поступков («Without troubling the reader with an account of the effect which this surprising generosity had upon my mind...») [18, р. 183]. В то же время, рассказывая свою историю, исповедальную и обвинительную, он прибегает к точке зрения постороннего наблюдателя, употребляет слова отстранения («вероятно», «можно допустить», «мне кажется», «может быть») там, где не может знать наверняка, что происходит в душе других персонажей («Whether this hard-hearted judge felt any remorse for his cruel treatment of his son and daughter, or (which is more probable) was afraid his character would suffer in the neighbourhood...») [18, р. 44; 2, с. 13, 39, 41, 227, 240].

Любопытно, что картины, увиденные глазами героя и рассказчика, то совмещаются, и обе фигуры оказываются почти не различимыми, то разводятся, и тогда герой выступает уже не носителем, а предметом оценки. Родрик Рэндом, как автор мемуаров, смотрит на свою жизнь из определенной точки настоящего, оценивает события прошлого из настоящего, предлагая читателю «повествование, осмысливающее его положение в тот момент, когда он писал его» [4, с. 120]. При этом имеет место двойная перспектива: рассказчик знает то, чего не может еще знать герой и читатель («That such was the situation of their thoughts will appear in the sequel...»), наделенный высокими качествами: чувствительностью, великодушием, умом [18, р. 79; 2, с. 5–6]. И хотя он вовсе не назойлив¹, создателю мемуаров важен диалог с читателем, который вовлечен в события («... you might easily perceive...»), а не в лабиринт рассуждений; получает удовольствие от прочтения, где нет назидательности, где в избытке дана непрерывная цепочка неожиданных происшествий, резких сюжетных поворотов, непредвиденных опасностей, подстерегающих героя [18, р. 45]. Как в калейдоскопе, быстро меняются ретроспективные эпизоды, объясняющие воссоединения персонажей (со Стрэпом, Баулингом, Морганом),

¹ В романе 11 обращений к читателю.

включаются вставные истории (история мисс Уильямс – главы XXII–XXIII; история Мелопойна – главы LXII–LXIII), в роли слушателя которых выступает автор, чья фигура расщепляется на женские и мужские «авторские маски».

Чем старше становится персонаж и чем больше он перемещается, тем меньше комментариев и обобщений о накопленном жизненном опыте он дает, замещая субъективные картины объективными, некоторые из которых исследователи оценят как «прямые публицистические вставки», помещенные в «художественную ткань романа» [5, с. 43]. Любопытно, что жизнь Родрика Рэндома, очерчивающего в начале мемуаров траекторию собственной жизни (в виде странной метафоры «теннисного мяча»: *'The attentive sage ... assured my parents that their first-born would be a great traveler; that he would undergo many dangers and difficulties, and at last return to his native land, where he would flourish in happiness and reputation'*), отражает удивительную культурную динамику эпохи [18, р. 43]. Он следует за потоком своих соотечественников в Лондон в 1739 г. (1 ноября), где сталкивается с «пугающим одиночеством» (Дж. Бизли, 1985) и «анти-шотландским неприятием» (St. Noirard, 2010): из-за шотландского происхождения над ним насмеются, из-за внешности (ярко-рыжих волос, которых «... достаточно, чтобы поселить в человечестве неприязнь...», служащих признаком шотландскости) – потешаются, его обдаст грязью на улице кучер и даже шотландец-педагог оскорбляет Родрика Рэндома, называя его провинциальным костюм «маскарадом», а его самого – «двоюродным братом орангутанга» (*'a cousin-german of Ouran Outang'*) [18, р. 66; 2, с. 48, 86, 91-92; 8, р. 3; 13, р. 9]. Прежде чем его примет лондонское общество, «патриотически уязвимый» герой легко станет добычей мошенников за карточным столом, наивный, он пока «едва ли может приспособиться и защитить себя в новом, враждебном мире» [17, р. 34; 2, с. 94-96; 13, р. 6]. Успешная интеграция протагониста в «корруптированное лондонское общество» и культурную жизнь зависит от его способности «скрыть то, что выдает в нем шотландца», решить, «какие черты характера усовершенствовать, а какие приглушить» [13, р. 9; 16, р. 43]. Не случайно Родрик Рэндом учится терпению, осмотрительности, пытается «управлять своими мыслями», контролировать свой вспыльчивый, «высокомерный нрав, не мирившийся с обидами», быть более внимательным к собственным словам и поступкам [2, с. 312, 371, 16]. Его поведение осознанно, поскольку, попадая каждый раз в иную социальную среду, ему предстоит «неудачное движение в закрытой системе образования, политики, военной службы» [16, р. 35].

Персонаж то выныривает на поверхность истории в своих участиях в военных компаниях, странствиях по Европе, путешествии на корабле колонистов, то его жизнь складывается из чреды низких, повседневных авантур: погони за деньгами, богатыми невестами, жаждой досуга и признания. Это дает ему возможность не только приобретать опыт, но и наблюдать нравы, видеть разные типы. Любопытен размах социальных групп и профессий, которые изображает Родрик Рэндом: врачи, учителя, художники, политики, моряки, писатели, священники, прислуга, нобльмены. Знакомая в разной среде и, таким образом, расширяя собственный кругозор, он «черпает свои полутона и нравственные качества из социального контекста», выстраивая формулу успеха, переживает физические и социальные метаморфозы: из бесприютного сироты, школяра, племянника, друга, человека, вынужденного менять личины, искать профессию, пробуя себя в роли помощника аптекаря и хирурга, лакея, солдата, чьи «пикарескные блуждания трансформируются в историческое путешествие» (*'picaresque journey is transformed into historical voyage'*), превращается в циничного авантюриста-джентльмена, жаждущего жениться по расчету, искателя успеха, а затем – в возлюбленного [15, р. 110; 17, р. 35-36]. Перелом в жизни, который происходит (встреча с Нарциссой на балу), делает возможным трансформацию Родрика Рэндома, охотника на невест, в романического героя [2, с. 415].

Как изменяются роли протагониста, так преображаются и его платья: в Шотландии, будучи лучшим учеником в школе, он одет в лохмотья, в Лондоне, где наряд «приобретает символическое значение», ему советуют изменить костюм, если он надеется чего-нибудь добиться [14, р. 76]. Метафора одежды, по мнению Т. Престона, «открывает нарастающую сложность мира» ('the world of appearances'), отвергающего Родрика Рэндома (раздетый и брошенный на берегу в Сасексе, он не вписывается в среду) ('I found myself alone in a desolate place, stripped of my clothes, money, watch, buckles, and everything but my shoes, stockings, breeches, and shirt') [14, р. 76; 18, р. 117]. Для щепетильного к внешнему виду, хорошего собой героя костюм важен как доказательство его «материальной стабильности», показатель статуса, формирования внешнего и внутреннего облика: он перечисляет, что берет с собой в Лондон, описывает свой наряд, который надевает по прибытию в столицу, указывает на составляющие гардероба-джентльмена, предлагая читателю «каталоги описаний одежды» других персонажей (Джексона, капитана Уифла) [14, р. 75; 2, с. 47, 86, 318].

Возрастающая степень понимания, раздвигающийся социальный и исторический кругозор, изменившийся взгляд на жизнь поменяют нарративную позицию автора-рассказчика, прошедшего долгий путь: «он рождается, растет, путешествует, мужает, обретает счастье и, в конце концов, записывает собственные мемуары» [9, р. 40]. Характер повествования станет более ровным, спокойным, а слог – более высоким, с оттенком торжественности ('My charming Narcissa was universally admired and loved for her beauty, affability, and good sense...', '... my soul was agonized with rapture!', '... but all my other appetites were swallowed up in the immensity of my love, which I fed by gazing incessantly on the delightful object') [18, р. 195, 163]. Он облагораживается вместе с нравственным и психологическим преображением самого Родрика Рэндома, который прислушивается к себе, отмечает новые свойства своей натуры (вместо «гордыни и неумения прощать обиды» появляется «природная застенчивость и легко уязвимая чувствительность»), иной характер эмоций (на место раздражения, лицемерия, хитрости, простодушия приходит меланхолия, им руководит уже не негодование, а рассудок и благородные чувства), обретает цель [2, с. 131, 321].

Достаточно зрелый и мудрый, он замещает рассказ картинками, заполняя его портретами ('portraits'), социальными полотнами ('tableaux'), изображающими фрагмент реальности «в режиме стоп-кадра» (сцены в фургоне, тюрьме, на борту корабля), «движение приостановленное, но не прекращенное» (Дж. Бизли, 1998), представляя коллекции персонажей-чудаков (капитан Баулинг, первый помощник лекаря, валлиец Морган) и гротескных образов (псевдолекарь Ланчелот Крэб, капитан Уизел, капитан Уифл, мисс Снэппер), которые, то смешат, то настораживают, заставляя и улыбаться, и вздрагивать [2, с. 41, 71–72, 245, 403; 9, р. 41]. Родрик Рэндом умеет описывать не только индивидуальности ('Her head, indeed, bore some resemblance to a hatchet, the edge being represented by her face; but she had a certain delicacy in her complexion, and a great deal of vivacity in her eyes, which were very large and black...'), костюмы ('... our new commander came on board in a ten-oared barge, overshadowed with a vast umbrella, ... being a tall, thin, young man, dressed in this manner: a white hat, garnished with a red feather, adorned his head, from whence his hair flowed upon his shoulders, in ringlets, tied behind with a ribbon. His coat, consisting of pink-coloured silk lined with white, by the elegance of the cut retired backward, as it were to discover a white satin waistcoat embroidered with gold, unbuttoned at the upper part to display a brooch set with garnets...'), предметы, но и хорошо передавать речь персонажей (жаргон моряков, юристов) ('You and your dogs may be damn'd; I suppose you'll find them with your old dad, in the latitude of hell. Come, Rory – about ship, my lad, – we must steer another course, I think'), которая часто дополняет его визуальные портреты [18, р. 157, 111, 48; 2, с. 547; 9, р. 43, 57].

Оценочные, живописные характеристики говорят о наблюдательности, живости характера Родрика Рэндома, который, благодаря своей врачебной профессии, «исследует и ставит диагнозы» (Р. Шнайдер, 2013). Он «не лишен вкуса», весьма образован, «значительно умнее большинства тех, с кем ему приходится сталкиваться» (В. Н. Шейнкер, 1957), знает языки (итальянский, французский, латынь, греческий), литературу, может с легкостью судить о классических текстах (отрывок из «Иерусалима» Тассо), сочинять стихи, цитировать Гомера, Анакреонта, Мильтона, Шекспира [16; 2, с. 280–282, 333–334, 516, 524; 5, с. 28]. Не случайно его путь исследователи оценят как «путешествие из темных веков к просвещению» [13, р. 10]. Сумев сохранить персональную идентичность, обрести социальную идентичность, Родрик вернется к точке отчета, которая станет «не движением к прежнему состоянию, а формой «восстановления географической идентичности» (Е. Said), долгое время находившейся под угрозой утраты [13, р. 10]. И хотя он совершит возвращающийся круг в Шотландию, последняя глава (LXIX) окажется прямой противоположностью первой, где слезы страданий и обид уступят место радости и счастью, однако едва ли можно утверждать, что на этом его невзгоды исчерпаны. Изображая мир как подвижные, не останавливающиеся качели, а себя и как героя, и антигероя, автор мемуаров и вчерашний искатель успеха может лишь надеяться, что жизнь его будет стабильной ('... I hope will produce something to crown my felicity') [18, р. 196].

Библиографические ссылки

1. Падучева Е. В. Виноградов и наука о языке художественной прозы / Е. В. Падучева // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 54. – № 3. – 1995. – С. 39–48.
2. Смоллет Т. Приключения Родрика Рэндома / Т. Смоллет; пер. А. В. Кривцовой. – М. : Худож. лит., 1949. – 552 с.
3. Тесля А. А. Документальная проза: проблема и история жанров / А. А. Тесля. – [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.rummuseum.ru/pdf/teslia_nonfiction.pdf
4. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
5. Шейнкер В. Н. Роман Тобайаса Смоллета «Приключения Родрика Рэндома» / В. Н. Шейнкер // Ученые записки Мурманского гос. пед. ин-та; под ред. З. А. Виткова. Том 1. – Мурманск : Изд-ние Мурм. гос. пед. ин-та, 1957. – С. 23–62.
6. Baker E. A. The History of the English Novel, Intellectual Realism: From Richardson to Sterne / E. A. Baker. – Lnd., N.Y. : H. F. & G. Witherby Ltd., Barnes and Noble, 1937. – 298 p.
7. Beasley J. C. Novels of the 1740s / J. C. Beasley. – Athens : The University of Georgia Press, 1982. – 238 p.
8. Beasley J. C. Smollett's Art: The Novel as 'Picture' / J. C. Beasley // The First English Novelists: Essays in Understanding; edited by J. M. Armistead. – The University of Tennessee Press, 1985. – P. 143–158.
9. Beasley J. C. Tobias Smollett: Novelist / J. C. Beasley. – Athens, Lnd. : The University of Georgia Press, 1998. – 259 p.
10. Boege F. W. Smollett's Reputation as a Novelist / F. W. Boege. – Princeton, N. Y. : Princeton University Press, 1947. – 175 p.
11. Bouce P.-G. The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce; translated by A. White. – Lnd, N. Y. : Longman, 1976. – 406 p.
12. Goldberg M. A. Smollett and the Scottish School. Studies in eighteenth-century thought / M. A. Goldberg. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1959. – 191 p.
13. Noirard St. Circle, pyramid and mirror. 'Roderick Random' and the question of form / St. Noirard // Cercles, Occasional Papers Series. – 2010 – [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cercles.com/occasional/ops2010/noirard8.pdf>
14. Preston Th. R. Not in Timon's Manner. Feeling, Misanthropy, and Satire in Eighteenth-Century England / Th. R. Preston // Studies in Humanities. Literature. # 9. – Alabama: The University of Alabama Press, 1975. – P. 69–120.
15. Probyn Cl. T. English Fiction of the Eighteenth Century 1700–1789 / Cl. T. Probyn. – Lnd., N. Y. : Longman, 1987. – 244 p.

16. *Schneider R.* Possessed: Embodiment, Circulation, and Subjectivity in 'Robinson Crusoe', 'Roderick Random', and 'Rob Roy' / R. Schneider [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ir.library.oregonstate.edu/xmlui/bitstream/handle/1957/39973/SchneiderRebeccaL2013.pdf?sequence=1>

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

18. *Smollett T. G.* The Adventures of Roderick Random / T. G. Smollett // The Works of Tobias Smollett / ed. by D. Herbert. – Lnd. & Edinburg, 1878. – P. 41–196.

Поступила в редколлегию 16.03.2016 г.

УДК 821.112.2

Н. П. Гура

Запорізький національний технічний університет

«ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ» ГЕТЕ: ГАРМОНІЯ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ

Досліджено гетевську інтерпретацію міфу про Іфігенію та форму її реалізації у творі. Античність у драмі дозволяє Гете «змодельовувати» ідеальний сюжет, що виражає програму Просвітництва. В образі Іфігенії поет втілює свій ідеал: шляхетна простота й спокійна велич героїні, помножені на новий дар – красномовство, здатні очистити від моральної мерзенності рід Тантала й змінити криваві традиції Тавриди. Дотримуючись основних принципів давньогрецької трагедії, Гете зміщує акценти із зовнішньої інтриги: викрадення культового зображення Діани, на сповнену психологічного напруження лінію зіцнення брата сестрою.

Ключові слова: Гете, античність, міф, образ, драма, інтрига, гуманістичний ідеал.

Исследована гетевская интерпретация мифа об Ифигении и форма ее реализации в произведении. Античность в драме позволяет Гете «смоделировать» идеальный сюжет, который выражает программу Просвещения. В образе Ифигении поэт воплощает свой идеал: благородная простота и спокойное величие героини, умноженные на новый дар – красноречие, способны очистить от моральной скверны род Тантала и изменить кровавые традиции Тавриды. Соблюдая основные принципы древнегреческой трагедии, Гете смещает акценты из внешней интриги: похищение культового изображения Дианы, на преисполненную психологического напряжения линию исцеления брата сестрой.

Ключевые слова: Гете, античность, миф, образ, драма, интрига, гуманистический идеал.

The article deals with the interpretation of Iphigenia's myth by J.W. Goethe. In search of aesthetic ideal and its appropriate form the author appeals to ancient Greek plot about Agamemnon's daughter and drama, which is rooted in classic Greek tragedy. Antiquity in drama allows him to model an ideal plot, which expresses the programme of the Enlightenment. Full of progress optimism Goethe displayed the process of person's spiritual and cultural liberation from inhumane past. Drama "Iphigenia in Tauris" represents not only the turnabout in poet's world-view, but also the embodiment of foundations of new classic in Germany.

Stick to Winckelmann's conception of antiquity, Goethe embodied his ideal in Iphigenia's image: noble simplicity and calm majesty multiplied by new gift of eloquence are able to clear Tantalus's family from moral abomination and change bloody traditions in Tauris. Followed main principles of classic Greek tragedy he moved a stress from outward intrigue: stealing Diana's religious image to the full of psychological tension storyline of healing the brother by the sister. Composition and language of the play are influenced by classicism rules. Goethe also changed an initial prose variant of work into poetical one, which seemed to him right esthetic form for giving the material proper aura and harmony.

Keywords: Goethe, antiquity, myth, image, drama, intrigue, humanistic ideal.

У Німеччині період глибокого творчого освоєння греко-римської спадщини припав на порубіжжя XVIII-XIX ст. і пов'язаний в першу чергу з діяльністю веймарських класиків: Й. В. Гете та Ф. Шиллера. Вони зосередили свою увагу на позитивному змісті, який несла в собі антична культура, а мету мистецтва вбачали у відродженні гармонійної краси, яка здатна розбудити почуття духовної свободи у сучасників. Таким чином, міф стає слушним матеріалом для створення творів високоморального та філософсько-символічного змісту.

Спираючись на естетику Вінкельмана, Й. Гете розвивав думку про виховне значення досконалого образу, про втілення людської краси, яку він сприймав як єдність духовного і фізичного начал. Саме з цим пов'язана ідея гармонії, що визначає єдність змісту й форми. У пошуках естетичного ідеалу й відповідної йому форми в 1779 р. поет звертається до давньогрецького сюжету про дочку царя Агамемнона, Іфігенію, й драми, що сягає корінням в античну трагедію.

Незважаючи на численні студії багатой спадщини Й. Гете як в європейській, так і у вітчизняній літературній критиці, драма «Іфігенія в Тавриді» залишилася поза сферою пильної дослідницької уваги літературознавців. Серед поодиноких розвідок з ідейно-філософського та текстуального аналізу драми слід виділити роботи Ф. Штюлера (F. Stühler) [10] і Х.-Д. Данке (H.-D. Dahnke) [9]. А. В. Єрохін [3] розглядає драму в контексті веймарського періоду творчості Й. Гете, а Т. О. Шарипіна [6], досліджуючи рецепцію античного сюжетно-образного матеріалу в літературній свідомості Німеччини XX століття, звертається до драматичного твору німецького поета у зв'язку з трансформаційними процесами, яких зазнав Троянський цикл міфів у новітній літературі. Отже, аналіз критичних джерел свідчить про **актуальність** обраної теми, оскільки у вищезазначених роботах увага сфокусована перш за все на дослідженні ідейно-тематичного рівня твору. **Метою** даної статті є розгляд авторської рецепції міфу про Іфігенію в тісному взаємозв'язку з її формою, яка репрезентує новий етап його інтерпретації в німецькій літературній традиції.

У драмі Гете розробляє другу половину міфу, що дозволяє йому «змодельовувати» ідеальний сюжет та апелювати до розуму й серця сучасників. Як зазначає сам драматург, він «бажав би цією постановкою порадувати деяких гарних людей і жбурнути в публіку кілька пригорщей солі» [4, с. 500]. Із останнім зауваженням пов'язана також зміна первісного прозового варіанта твору на віршований у 1787 р., що здавався йому такою естетичною формою, яка здатна надати матеріалу необхідну ауру й гармонію. Одночасно поетична форма давала можливість реалізації драми на театральній сцені. Посилаючись на Шиллера, який у 1784 р. писав: «Театр є загальний канал, по якому від мислячої, кращої частини народу струменіє світло істини, лагідними променями поширюючись по всій державі» [8, с. 167].

Безперечно, драма «Іфігенія в Тавриді» створювалася Гете під безпосереднім впливом ідей Вінкельмана. Однак слід підкреслити, що в період роботи над задумом п'єси, автор, на думку Т. Шарипіної, «також був під враженням від постановки у Веймарі опери Глюка «Іфігенія в Тавриді» (1779)» [6, с. 447].

Щодо літературних джерел п'єси Гете, то основа її сюжету передається в цілому відповідно до античної писемної традиції: «Іфігенія в Тавриді» Евріпіда й «Агамемнон» Есхіла. Виняток становить історія роду Тантала, яка викладена в драмі згідно за міфологічним довідником римського письменника й вченого Гігіна.

Основна дія розгортається в цілому відповідно до протосюжету – «Іфігенія в Тавриді» Евріпіда, однак ідейна спрямованість і театральні вимоги епохи не могли не внести свої корективи. Гете максимально скоротив кількість діючих осіб, відмовився від хору, появи Афін у фіналі п'єси як «бога з машини» і від фурій (Ерінній), ні як сценічних, ні як несценічних персонажів. Композиція й мова п'єси

позначені впливом норм класицизму: драматург дотримується правил трьох єдностей, ієрархії персонажів і вимог гарного смаку. Варто особливо підкреслити, що кардинальному перегляду піддається не композиційний план протосюжету, а сама концепція твору.

Драма «Іфігенія в Тавриді» знаменує собою не тільки поворот у світосприйманні письменника, але одночасно є втіленням основ нової класики в Німеччині. Як справедливо зазначив у своїй роботі С. Тураєв, «Веймарський класицизм являє собою особливу паралель до французького, головною відмінністю якого було не сліпе наслідування правил трьох єдностей, а в першу чергу майстерність втілення етичного конфлікту, зображення Людини широким планом» [5, с. 89]. Подібна точка зору відповідала вимогам просвітителів, оскільки виняткове місце в літературі німецького Просвітництва посідала «проблема особистості, а на перший план висувалася ідея виховання людини» [7, с. 42]. Німецькі поети й прозаїки зверталися до минулого в пошуках естетичних зразків та ідеалів, із метою покращення дійсності. Таким чином, античність і сучасність стають двома полюсами, в межах яких великий веймарець втілює свій гуманістичний ідеал – гармонічної людини.

Гете зміщує акценти із зовнішньої інтриги: викрадення культового зображення Діани, на сповнену внутрішнього напруження сцену зцілення брата сестрою, духовні муки головної героїні й фінальне вирішення конфлікту в спорі-діалозі Іфігенії й Фоанта.

Образ Фоанта обласгороджений у Гете – це вже не жорстокий і обмежений варвар Евріпіда, а чесна, шляхетна людина, гідний супротивник греків. Він дав притулок «бідній вигнанниці», тому почуття вдячності до Фоанта як до «другого батька» приводить Іфігенію до нового внутрішнього конфлікту, відсутнього в давньогрецького трагіка.

Сюжет німецького письменника ускладнений любовною лінією: Фоант бажає одружитися з Іфігенією, що лише підкреслює зусилля автора перенести конфлікт драми в сферу людських взаємин. Як пише у своєму дослідженні О. Єрохін: «Культова трагедія Евріпіда, що розігрується як трагедія насамперед громадська, публічна, пов'язана із проблемами й турботами грецького поліса, стає у Гете суголосною, приватною дією, яка зосереджена виключно на особистих переживаннях героїв. Тому ліричне начало в “Іфігенії в Тавриді” переважає над началом суто драматичним» [3, с. 115].

Така позиція автора, на нашу думку, є певною мірою вузькою й однобічною. Російський дослідник спрямовує увесь високий громадський пафос драми на показ «своєрідного ліричного портрета героїні на фоні сюжетних перипетій, запозичених з античності» [3, с. 115], редукуючи ідейно-духовний і суспільно-громадянський потенціал твору.

У центрі драми Гете дві оповідні лінії, два нерівнозначних конфлікти. На перший план виступає лінія Ореста й Пілада, що підсилюється передісторією кривавого роду Тантала. Ланцюг міжусобних убивств і зрад став причиною самознищення колись могутнього роду. Останніми його представниками в драмі виступають Орест та Іфігенія. Інша лінія представлена царем варваром Фоантом і його слугою Аркадом, який є втіленням народу Тавриди, чий криваві традиції (приношення в жертву чужоземців) Іфігенія, як жриця Діани, поступово змінює. Це лінії різнорівневі, оскільки перша репрезентує родинні (особисті) відносини, а друга сконцентрована, насамперед, на громадській сфері – резонанс гуманної цілеспрямованої діяльності служительки культу. Таким чином, двом грекам – Оресту й Піладу – протистоять два скіфи – Фоант і Аркад. Формально вони поєднані головною героїнею – Іфігенією, сестрою Ореста й жрицею Фоанта.

Конфлікт драми розвивається як змагання або дуель двох партій, двох чітко виражених позицій – греків і скіфів. Іфігенія виконує роль посередниці між симетрично розставленими ворогуючими сторонами.

У розумінні Гете, Іфігенія – втілення всепрощення й чистоти. Опис природи в першому монолозі лише підкреслює її духовний стан: світлий сум і тугу за батьківщиною:

*Під ваш покров, галасливі вершини
Священної многолиственной діброви,
Як у храм богині, повної тиші
Я й сьогодні із трепетною душею
Входжу...*¹ [2, с. 244].

Іфігенія не приховує образи на батька, проживши довгий час на чужині, вона багато думала, давно усім пробачила й із жалем згадує минулий час духовної гармонії. Зараз дочка Агамемнона – невідома мандрівниця, яка знайшла притулок на чужому березі та зуміла власною гідністю душі здобути прихильність царя й народу. За допомогою однієї лише моральної сили вона змогла пом'якшити жорстокі звичаї іншої країни. Вона перша зі свого роду відкинула гру пристрастей і насильство. З Іфігенією Евріпіда її споріднює тільки неприйняття ролі впорядниці кривавих обрядів.

Зазначаючи високі моральні якості головної героїні, варто підкреслити, що вони в неї проявилися не завдяки, а всупереч. Із самого дитинства Іфігенія не була вільною: спочатку була підкорена волі батьків, потім вона перебувала під владою богині. У Тавриді героїня не вільна подвійно: з одного боку – вона жриця й змушена виконувати свої обов'язки, з іншого – вона почуває себе «бранкою» Фоанта, проти волі пов'язаною долею із ним та його народом.

На чужині дочка Агамемнона проходить ініціаційне випробування, тому Діана ізолює її від родини, яка відрізняється невгамовними амбіціями й бажаннями, і зберігає в чистоті й природній гармонії. Будучи фізично залежною, Іфігенія вільна духовно: від насильства, людських пристрастей і гріхів. Її руки не заплямовані людською кров'ю, тому на неї покладена особлива місія – очищення від гріха свого роду, як частини людського суспільства.

У своєму творі Гете величезне значення надає родовому прокляттю. Так, дотримуючись вінкельманівської концепції, з міфу зникає те, що визначало його архаїчну основу – мотив кривавого бенкету Танталідів, а пороки його представників мають моральний характер. Нащадки Тантала безмірні у своїх бажаннях і вчинках, тому що позбавлені моральної основи: «шаленими були їх пориви, ні межі, ні вудилів вони не знали!» [2, с. 45].

Потураючи своєму бажанню влади й слави, Агамемнон погодився на жертвопринесення своєї дочки, дотримуючись жорстоких традицій свого роду. Тим самим він впустив у свій будинок обман, насильство й кровопролиття, які спричинили відповідну реакцію – помсту. Якщо в Евріпіда це пояснювалося волею богів і долею, то Гете змінює міф таким чином, «щоб очевидною стала відповідальність самих людей за скоєне ними» [1, с. 263]. Це пов'язане з новим мотивом, що вводить автор: «Те, що було раніше покладене на богів, у дійсності справа рук самих людей» [2, с. 47]. Останні приписують богам свої якості і вчинки, гарні й погані, звідси множинність сприйняття вищих сил. В уявленнях варварів, боги – кровожерливі й вимагають людських жертв, для Ореста з його внутрішніми муками олімпійці – кати, які його переслідують, у прагматичного Пілада вони – захисники хоробрих, а Іфігенія переносить на них свою власну шляхетну людяність. У драмі боги фактично самосуваються, вони відтворюються з численних проекцій, з різних людських уявлень про них, як чітко артикулює цю думку головна героїня:

*Той ложно судить про богів, хто думає
Їх ласими на кров. Він переносить
На них свої ж низькі влеченья* [2, с. 54].

¹ Тут і далі текст Гете цитується за українським перекладом П. Карманського, зробленим у 1946 році.

Сама Іфігенія вірить у доброту богів і природи, зокрема природи людини, й слухає своє серце: «Через наше серце боги говорять» [2, с. 64]. Серце – головний індикатор істини і єдності особистості, а його голос виражає правду, ясність і цілісність людського Я. Тому коли Пілад, творець інтриги в драмі Гете, примушує Іфігенію сказати неправду в ім'я порятунку брата й хоче викрасти статую богині Діани, це викликає бурхливий протест з її боку. «Невже провину виправдують потреби?» [2, с. 65]. Гете розводить по різних полюсах здоровий життєвий глузд Пілада й моральний максималізм Іфігенії, тим самим підкреслюючи усю піднесеність втіленого в ній ідеалу.

Чистота й душевна врівноваженість Іфігенії протиставлені темним пристрастям Ореста:

*Мене ж з катом обрали,
Убивцею матері, мені все-таки рідної,
Ганебним отомстителем ганьби,
Щоб стратити мене ж!* [2, с. 72].

Він наслідував кривавий звичай роду й тепер усвідомлення своєї провини й нелюдськості (а не фурії як у Глюка або Еріннії в Евріпіда) крають його душу і штовхають на смерть. Орест відчуває себе обплутаним згубними “тенетами” інтриг, хитрощів й помсти, подібно до усіх представників роду Танталідів, які винищують себе у фатальному коловороті бажань і пристрастей. Тенета виступають у п'єсі як метафора кривавого полювання за людиною і як пелена неправди, що приховує справжній вигляд людини, її чисту сутність. Істинне обличчя Ореста, одержимого провинною й каяттям, приховано цими невидимими тенетами, тому Іфігенія не може відразу впізнати брата, а він через неспокій серця, і, як наслідок, духовну сліпоту відмовляється бачити в жриці Діани свою сестру Іфігенію. Гете уникає євріпідівської інтриги впізнавання, і його Орест робить перший крок до спокути – називає сам своє ім'я:

*Я не хочу, щоб ти, душа свята,
Обманута була признаньем помилковим.
Хитросплетенье брехливе чужому
Чужий кидає, до кривди привчений,
Так буде правда!* [6, с. 78].

Ще не знаючи, що перед ним сестра, Орест відмовляється від брехні, претендуючи на щирість і довіру. Це його перший крок на шляху до звільнення від марних мук каяття й зцілення від одержимості смертю.

Іфігенія, як «представниця» Діани, з одного боку, і як єдиний незаплямований кров'ю член роду Тантала – з іншого, бере на себе божественну місію зцілення й порятунку, але рятує вона брата духовно, на відміну від героїні Евріпіда, у якої акт порятунку ототожнюється з фізичною дією – втечею. Дар Іфігенії І. Анненський пояснює тим, що «вся її сила у хворобливому відчутті неправди й у променистій ніжності» [цит. за 3, с. 123].

Апелюючи до родинних почуттів Іфігенії, Пілад нагадує їй про «залізний перст необхідності» [2, с. 73] і духовний конфлікт героїні досягає апогею. Її серце неспокійне, вона поставлена перед найжорстокішим вибором: на одній чаші ваг – життя врятованого брата, Пілада, та її повернення на милу батьківщину, але ціною неправди й обману; на іншій – подяка царю Фоанту й справа її життя в Тавриді – скасування людського жертвопринесення. Якщо Іфігенія вибере перший шлях, це буде означати втрату довіри царя, провал її гуманістичної діяльності й усіх результатів, а найголовніше, за твердженням Г.-Д. Данке, – «руйнування її людської цілісності, як передумови цієї роботи» [9, с. 117]. Про це вмить нагадала «пісня парок» – пісня долі. Залишившись єдиним проявом архаїки у драмі Гете, вона виринула із глибини часів і стала застереженням Іфігенії та допомогла зробити правильний ви-

бір. Піддавшись на вмовляння Пілада, вона, як і усі члени роду, учинила б безчесття, а отже, втратила б свою чистоту й здатність звільнити свій рід від прокляття:

*Так я дарма тут у святому затворі,
У розлуці з дахом отчого палацу,
Сподівалася очистити будинок Атридов
Від древньої скверни чистими руками?* [2, с. 81].

Нові відносини між людьми, у родині й суспільстві в цілому не можна побудувати на неправді й хитрощах. Використовуючи єдину зброю, що є в жінки – слово і правду, Іфігенія вирішує назрілий конфлікт між Орестом і Фоантом. Вона рішуче відкидає брехню заради порятунку і вибирає істину й справедливість. Закликаючи до взаємної довіри й терпимості, дочка Агамемнона шукає підтримки в небожителів:

*Але надаюся вам, боги! Якщо ви
правдиві, як говорить поголоска людська,
Так допоможіть мені! Прославте правду
Через мене!* [2, с. 83].

Однак високі етичні цінності, втілені в богах, самі по собі бездіяльні, вони виявляються тільки в почуттях і вчинках людей. Достовірність моральних ідей гарантується тільки моральною поведінкою людини, усі інші способи лише розмивають світ моральних субстанцій і почуття священного, що призводить до руйнування людської ідентичності. Керуючись цим принципом, Іфігенія не розділяє людське й божественне: її боги високоморальні, як і вона сама. Відкриваючи Фоанту правду, вона покладається на допомогу й милосердя богів, і вони, задовольняючись її вірою, чесністю й відкритістю серця, виявляють їх. «Божество Гете поза його персонажами, воно проявляється в них, хоча й мислиться над ними. Це голос Істини й Людяності» [3, с. 128]. Тут ми спостерігаємо гармонію протестантської релігійності й моральної філософії Просвітництва.

У фіналі Іфігенія робить вчинок, що за своїм значенням прирівнюється до військового подвигу, вона виявляє «небувалу» довіру «варвара» – говорить йому всю правду. Цією дією героїня включає чужоземця, як гідного поваги й довіри, до кола цивілізованих греків, усуваючи тим самим різницю між ними, й показує їхню спорідненість. Відбувається ламання старої картини світу й на перший план виступає «новий міф чистої жіночності» [10, с. 65], як називає його Ф. Штюлер.

Високі моральні принципи, жіноча доброчесність і прагнення до волі в ідеалістичному його розумінні визначають єдність цього персонажа. Зображена Гете на початку п'єси у винятково позитивному плані, Іфігенія залишається такою до самого кінця, оскільки виступає ідеалом та утопією автора, а часова віддаленість від протосюжету дозволяє виразити високі гуманістичні прагнення.

У драмі «Іфігенія в Тавриді» античність пропонує лише матеріальну основу у вигляді міфологічного сюжету, що виражає сучасну програму Просвітництва. Гуманність виявляється не тільки в таких близьких міжособистісних стосунках як дружба й любов, але й у тих, які пов'язують народи й культури. Вони, зрештою, ведуть до створення нових традицій, заснованих на приязності й добросусідстві. Сповнений оптимізмом прогресу, Гете зобразив процес духовного й культурного звільнення людини від антигуманного минулого й перехід у гуманне майбутнє.

Таким чином, драма «Іфігенія в Тавриді» посідає особливе місце серед творів Гете періоду Веймарської класики, не тільки тому, що в ній у художній формі втілилися естетичні погляди й концепція античності названого етапу, але й тому, що протягом двох сторіч цей твір був своєрідним еталоном, точкою відліку у творчих шуканнях не одного покоління німецьких письменників.

Бібліографічні посилання

1. Анкист А. А. Творческий путь Гете / А. А. Анкист. – М. : Худож. лит., 1986. – 544 с.

2. *Гете Й. В.* Іфігенія в Тавриді: драма на 5 дій / Й.В. Гете ; пер. П. Карманський, увод та пояснення Я. Ярема. – Краків; Львів : Укр. вид-во, 1946. – 96 с.
3. *Ерохин А. В.* Драматургия веймарской классики 1786–1805 гг. : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.05 / А. В. Ерохин. – М., 1999. – 345 с.
4. *Конради К. О.* Гёте: Жизнь и творчество: в 2-х т. / К. О. Конради ; пер. с нем., предисл. и общ. ред. А. Гугнина. – М. : Радуга, 1987. – Т. 1. – 592 с.
5. *Тураев С. В.* О немецком классицизме // Проблемы просвещения в мировой литературе / С. В. Тураев. – М. : Наука, 1970. – С. 84–92.
6. *Шарыпина Т. А.* Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (Троянский цикл мифов) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.05 / Т.А. Шарыпина. – Нижний Новгород : ННГУ, 1998. – 512 с.
7. *Шарыпина Т. А.* Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX вв. : материалы спецкурса / Т. А. Шарыпина. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1995. – 114 с.
8. *Шиллер Ф.* Собр. соч. в 8 т. / Ф. Шиллер. – М. – Л. : Гослитиздат, 1950. – Т. 2. – 1950. – 757 с.
9. *Dahnke H.-D.* Im Schnittpunkt von Menschheitsutopie und Realitätserfahrung: „Iphigenie auf Tauris“ / H.-D. Dahnke // Johann Wolfgang von Goethe: Edition, Texte und Kritik. – München, 1982. – 110–129 S.
10. *Stühler F.* Johann Wolfgang von Goethe Iphigenie auf Tauris / F. Stühler. – Hollfeld : J. Beyer Verlag, 1997. – 128 S.

Надійшла до редколегії 04.02.2016.

ПРОБЛЕМА МИСТЕЦТВА, ХУДОЖНИКА, РЕАЛЬНОСТІ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ ХІХ ст.

УДК 821.111-1.09 "1789"

Т. В. Демко

Львівський національний університет імені Івана Франка

АЛЕГОРІЯ ПІЗНАННЯ В ПОЕМІ ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА «КНИГА ТЕЛЬ»

«Книга Тель», одна із найбільш ліричних поем Вільяма Блейка, має нескладний сюжет, але за ним криються численні інтерпретації та множинні смислові пласти. Зроблено спробу узагальнити погляди європейських і американських дослідників на трактування твору та, проаналізувавши образну систему поеми, осмислити центральний образ, як алегорію, проєктовану на поетологічний рівень творчості В. Блейка.

Ключові слова: В. Блейк, «Книга Тель», алегорія, пророцька поема.

«Книга Тель», одна из самых лирических поэм Уильяма Блейка, имеет несложный сюжет, но за ним кроются многочисленные интерпретации и множественные смысловые пласты. Сделана попытка обобщить взгляды европейских и американских исследователей на трактовку произведения и, проанализировав образную систему поэмы, осмыслить центральный образ, как аллегорію, проектируемую на поэтологический уровень творчества У. Блейка.

Ключевые слова: У. Блейк, «Книга Тель», аллегория, пророческая поэма.

«The Book of Thel» is one of William Blake's most lyrical poems and has a simple plot, but consists of multiple semantic layers which led many scholars to numerous interpretations. An attempt is made to summarize the views of European and American researchers on the interpretation of the work, to analyze the poem's image system and to view the central image as an allegory, projected onto poetological level of W. Blake's works.

Keywords: W. Blake, «The Book of Thel», allegory, prophetic poem.

У XVIII сторіччі в середовищах освічених європейців спостерігалось збільшення цікавості до тем, пов'язаних із людськими ідентичністю, становленням і пізнанням, набували актуальності дискусії про відоме й невідоме та межі знання. Поширеними були ідеї Локка, Г'юма, Ляйбніца та інших. Як ерудована людина свого часу, Вільям Блейк знав праці відомих філософів та стежив за розвитком філософської думки, хоча його світогляд принципово вирізнявся [2, с. 25]. Це мало вплив на творчість поета, а проблема пізнання цікавила Блейка чи не найбільше.

У своїх ранніх малих пророцьких книгах поет порушує проблеми сприйняття світу та себе у світі, торкається складних екзистенційних тем. Ці поеми поєднують ускладнену проблематику, унікальність форми та авторський дизайн. «Книга Тель» – перша опублікована поема Блейка, яку включають до «Пророцьких книг» (бл. 1789 р). Це одна із його найкоротших та найбільш ліричних поем. «Книга Тель», як й інші літературні твори англійського митця, є гравіюрою, де текст автор сам поєднав із малюнком.

Актуальність дослідження цієї поеми зумовлена, по-перше, недостатньою увагою до творчості Блейка з боку українського літературознавства, по-друге, потребою в узагальненні поглядів європейських і американських науковців на інтерпретацію твору, по-третє, закономірним включенням і місцем поеми у просторі авторської міфології.

З огляду на те, що поема має багато смислових пластів, існує чимало трактувань «Книги Тель». Серед найпомітніших праць – дослідження таких науковців як С.Ф. Деймон (S.F. Damon), К. Рейн (K. Raine), Дж.М. Гарпер (G.M. Harper), Р.Ф. Глекнер (R.F. Gleckner), Н. Боген (N. Bogen), М.Л. Джонсон (M.L. Johnson), М. Левінсон (M. Levinson), Д. Рід (D. Read) та ін. Розбіжності у їхніх поглядах починаються із виокремлення та інтерпретації образу головного героя твору. С. Деймон, К. Рейн та Дж.М. Гарпер вважають, що центральний персонаж – Тель, і трактують цей образ як дух, що тікає від тягаря народження у світ. Інші дослідники: Р.Ф. Глекнер, Н. Боген, М.Л. Джонсон, сприймають Тель як людиноподібну істоту, котрій притаманні людські риси і якості. Але найпереконливіше, на нашу думку, звучить теорія Марджорі Левінсон про те, що Тель – це алегорія Бажання, яке стверджує себе крізь вслухання до свого власного голосу, проєктованого назовні через голоси персонажів, яких вона зустрічає на своєму шляху. На думку дослідниці, акт самого мовлення і є головним героєм поеми, а Тель, як центральний образ, є «сурогатом» для читача, функцією, що має риси, впізнавані людиною [9, с. 287].

Ім'я «Тель» походить із грецького кореня «θέλω» («thélō»), що означає «бажати». Хто ж така Тель? Персоніфікація душі, що втікає із низького царства смертних, щоб жити у рафінованому вимірі (С.Ф. Деймон); смертна істота у стані чистої Невинності, яка бачить брехню довкола та не може / не хоче переходити у стан Досвіду (Р.Ф. Глекнер); щось середнє між надприродним і природним, що врешті відкидає матеріальне на користь нематеріального (Н. Боген)?

Кетлін Рейн вважає, що «Книга Тель» – це діалог між неоплатонізмом і алхімічною філософією. Неоплатонічний погляд на жахи тимчасового життя зіштовхується з баченням неспинних процесів вічної трансформації.

Твір справді перегукується з ідеями неоплатонізму, сведенборгіанства і алхімії. Натяки на неоплатонічну доктрину відчувуються в постаті Тель, яку можна вважати за ненароджену душу, що втікає від агонії зішестя у світ смертних і жахається від тимчасовості життя. Тель боїться, і страх криється в усьому: вона із жахом усвідомлює, що є смерть, як кінець існуванню [7, с. 88].

Кожен із образів, які зустрічає Тель (Квітка, Хмаринка, Хробак і Грудка Глини), невпинно змінюється й перетворюється. Цикли перетворень викликають в Тель цікавість і змушують продовжувати свій квест-пошук відповідей. Сама поема розповідає про глобальний рух тремкої постаті у своїй трансформації, нагадуючи про зв'язок із алхімією.

Помітно і вплив сведенборгіанства, яким на той час поет захоплювався, але вже починав розходитися із чітко прописаними доктринами [7, с. 95]. Є свідчення, що 1789 року Блейк читав і законспектував працю Сведенборга «The Wisdom of Angels...». Це мало вплив на його розуміння ідентичності людини, що була прописана у доктрині Сведенборга про три рівні існування: природний, духовний і небесний.

На час роботи над «Книгою Тель» Блейк вже відчував у собі голос пророка, рівноцінний своєму поетичному голосу, проявленому найповніше на той час у циклі поезій «Пісні Невинності». Пошуки нових способів якомога кращого вираження власних мистецько-філософських ідей привели митця до винаходу нового способу друку – ілюмінованого гравіювання. Цей метод передбачав поєднання тексту з малюнком, які наносилися на мідні пластини стійкими до кислот фарбами; там де метал не був покритий фарбою, кислота, в яку пластини занурювалися, проїдала шари до потрібної товщини. Після цього із пластин робився відтиск під пресом [13, с. 37]. Автор ставився до цього процесу творіння як до священної мистецької дії. Йому це, за свідченнями біографів, нагадувало біблійну історію про те, як Бог записав свої закони на глиняних табличках. Цей процес економічно себе ніколи не виправдав, але Блейк про це не шкодував: «If a method of

Printing which combines the Painter and the Poet is a phenomenon worthy of public attention, provided that it exceeds in elegance all former methods, the Author is sure of his reward» [7, с. 191].

Поема має нескладні, на перший погляд, сюжет і персонажну систему. Блейк робить центральним образом Тель, дівчину-пастушку, яка живе в ідилічному світі (*«the vales of Har»*). Це відповідає традиції англійської літератури, де пасторальна тематика присутня від епохи Ренесансу (А. Берклі, Е. Спенсер) до XVIII сторіччя (А. Поуп). Блейк надає нове життя образу пастушки, переосмислює його. Найповніше образ Тель розкривають порівняння й епітети – водночас вони описують і самосприйняття персонажа: на позначення Тель у тексті стало використовується епітет «*virgin*» – «незаймана», «діва», а сама вона про себе говорить то від першої то від третьої особи – неспроможна осмислити свою ідентичність. Пошуки ідентичності змушують Тель розпочати свій квест, який стає рушієм і вектором твору. Автор використовує традиційний в європейській літературі мотив дороги, як об'єднавчий композиційний елемент. Завдяки цьому події в поемі відбуваються в чіткій логічній послідовності. Коли в Тель виникає асоціація з конкретним образом – артикулюється алегорія – цей образ їй зустрічається як одна із персоніфікацій природи. Раннім малим пророцьким книгам Блейка («Тіріель», «Видіння дочок Альбіону») притаманний мотив дороги, щоправда, шлях тут здебільшого абстрактний – долання відстаней переноситься в площини різних хронотопів [1, с. 252]. Проте в «Книзі Тель» автор чи не вперше вводить принцип «вирушити і повернутися». Блейк застосовує тут цей структурний елемент, а потім щоразу звертається до нього аж до останніх сторінок своєї пізньої поеми «Єрусалим». Тель розпочинає шлях, спустившись на землю зі свого ідеального світу, вона шукає відповіді на питання, чому її життя ілюзорне й безцільне, чому в'януть і вмирають квіти: «*why fades the lotus of the water? / Why fade these children of the spring, born but to smile & fall?*» [3, с. 3]. Вона порівнює своє життя до перехідних, безформних речей: «*Thel is like a watry bow, and like a parting cloud, / Like a reflection in a glass, like shadows in the water, / Like dreams of infants, like a smile upon an infant's face, / Like the dove's voice, like transient day, like music in the air*» [3, с. 3]. Тель сподівається, що такою самою тихою й непримітною буде й її смерть, подібна до тихого сну.

У пошуках відповідей на свої питання, Тель зустрічає Конвалію, яка на гравюрах Блейка зображена молодою жінкою. Автор створює два типи образів: поетичний і візуальний. Це унікальний випадок, коли поет сам ілюструє власний твір і цим розширює можливості слова, задає соціокультурний вектор сприйняття образів. Конвалія називає Тель володаркою, а себе «водянистою рослиною» (*«watry weed»*) і пояснює, що, хоча вона й слабка, але Господь «*that smiles on all*» [3, с. 4] любить її та втішає, що й після того, як квітка «розтане» чи її з'їсть ягня, вона неодмінно розквітне – Господь подарує їй щасливе життя на небесах: «*To flourish in eternal vales*» [3, с. 4]. Квітка навіть не боїться ягняти, яке насолоджується її ароматом і з'їдає її собі на користь; пилوک квітки допомагає бджолам очистити мед; її запахи, розкидані на травах, дають нову силу коровам після доїння та заспокоюють диких коней. Конвалія пропонує це як відповідь на питання Тель, але не може переконати її, бо Тель власне життя здається недовговічним («*But Thel is like a faint cloud kindled at the rising sun: / I vanish from my pearly throne, and who shall find my place?*» [3, с. 4]); вона скаржиться, ще не знайшла мети життя. Тоді квітка викликає Хмарину і зникає. Тель порівнює себе із хмарами, налякана тим, що вона «проміне» («*pass[es] away*» [3, с. 4]), каже, що не відчуває себе корисною та не має ніякої радості в житті, роздумує про безцільність існування. На це Хмаринка відповідає: «*when I pass away / It is to tenfold life* [3, с. 5]», – після того, як хмарина розчиниться і стане россою, життя квітів і людей стане багатшим та кращим. Далі Хмарина, що на гравюрах змальована в чоловічому образі, розповідає

міфологізовану історію про кругообіг води в природі, про те, як вона злучається з россою, і вони несуть поживу для квітів. Це тільки глибше переконує Тель, що сама вона лише споживач – тішитися життям, але нікого не може нагодувати і помере лише, щоб бути «їжею для хробаків» [3, с. 5]. Хмарина їй заперечує: навіть годування черв'яків є цінним призначенням, тому що усі життя пов'язані. Вона викликає Хробака. У Блейковій ілюстрації до цього епізоду Хмара та Черв'як також мають людську подобу, як і Конвалія. Конвалія і Хмаринка репрезентують світ метаморфоз, де є самодостатність і саможертвність. Натомість Хробак не може говорити, але він може плакати, і Тель жаліє його, уявляючи, що він, як дитина без матері. Замість Хробака в діалог із Тель вступає Грудка Глини. Вона повторює думку Хмари, що: «ми живемо не для себе» (*«we live not for ourselves»*) [3, с. 5] і що навіть вона, глина – холодна і темна – заслуговує любові того *«that loves the lowly, [he] pours his oil upon my head, / And kisses me, and binds his nuptial bands around my breast / And says: 'Thou mother of my children, I have loved thee / And I have given thee a crown that none can take away.'* [3, с. 6]». У цих рядках є алегорія на те, як Христос став людиною з глини (так само, як Адам) [4, с. 47]. Глина виступає тут як архетип праматері, вона зволожує і живить усе живе, навіть черв'яка. Це співзвучно із вірою самого Блейка в те, що навіть глина, яка огортає трупи, чи черв'яки, які їх поїдають – оточені теплом материнської любові, тобто усе живе – священне (ідея, яку поет неодноразово стверджував у своїй творчості). Те, що почула Тель, вразило її: вона знала, що Бог любить усі створіння і покарає тих, хто навмисне шкодить їм, але вона не знала, що Бог піклується і плаче кожного окремого черв'яка: *«Alas! I knew not this, and therefore did I weep... / And I complained in the mild air, because I fade away»* [3, с. 6]. Грудка Глини запрошує Тель увійти у підземний світ: *«O Queen, enter my house? 'tis given thee to enter / And to return»* [3, с. 6]. Тель входить в інший світ, де багато могил «лож мертвих», і де *«the fibrous roots / Of every heart on earth infixes deep its restless twists»* [3, с. 6]. У цьому страшному місці, без радощів світу, Тель знаходить свою могилу, сідає поруч неї і чує голос, схожий на її власний. Цей голос у формі питальних речень, використовуючи образи смерті, сексуальності, жаху, апелює до образів Петрарки, називає органи чуття і пророкує, як кожен повинен зазнати страждання. Поема завершується втечею Тель із криком жаху до Долини Гару, звідки й почався її квест.

Із сюжету видно, що Тель стоїть перед екзистенційним вибором: вона може взяти участь, як і персоніфікації природи (яких вона наділяє голосом), у процесі відновлення, продовження життя у світі або бути споживачем, який відчуває провину через власну непотрібність, або ж переосмислити власне ставлення до життя і побачити своє місце в існуванні. За Блейком, Тель цілком спроможна зробити правильний вибір, оскільки вона сама нагадує Природу, тож може злитися з нею і так само, як персоніфікації природи, відбутися в ній, понад своє смертне життя. Але Тель бачить у цьому минулість і це створює конфлікт у поемі. З усіх образів твору Хробак – найближчий до Тель своєю вразливістю, але, на відміну від неї, він приймає життя беззаперечно. Хробак – асоціюється зі смертю, бо він поїдає трупи, а через фалоподібну форму багато дослідників пов'язують його із сексуальністю, яку Тель ще не відкрила для себе (у тексті поеми її описує епітет «*virgin*»), відтак, те, що непритаманно їй – не може бути почутим, тому Хробак не може говорити із Тель. Грудка Глини запрошує її увійти у свій дім, щоб та могла розділити з нею і її дітям, Хробаком, радість від того, який безпечний і повний любові світ. Натомість Тель цього не відчуває, а опиняється на кладовищі.

Емблема цвинтаря тут не випадкова, більшість дослідників не приділяють достатньої уваги походженню образу Тель. На думку Деніса Ріда, виникнення образу Тель апелює до творчості англійського поета цвинтарної лірики Джеймса Герві (James Hervey) [12]. Поезії Герві були популярними в другій половині XVIII ст. і мали вагомий вплив на розвиток цвинтарної лірики (Е. Юнг, Т. Грей).

В поемі «Роздуми серед могил» («*Meditations Among The Tombs*») Герві змальовує пейзаж сільського цвинтаря і передає роздуми про мерців, що лежать у могилах; про спокій і звільнення від життєвих турбот; і, зокрема, про дитину, яка народилася мертвою, таким чином вирішивши не народжуватися у світ смертних. Тут можна побачити зв'язок із образом Тель на початку поеми. Ставлення Блейка до життя і смерті радикально відрізняється від поетів цвинтарної лірики. Блейк стверджує творчу і відновлювальну силу життя, на відміну від песимістичних поглядів поетів «цвинтарної лірики». Сприйняття смерті як того, без чого не можна пізнати життя – одна із ключових рис екзистенціалізму, до якого наближається поет, випереджаючи час.

У своїх космологічних поглядах на життя Блейк не тікає від смерті – безсмертя, на думку поета, не є поза смертю, а є якістю, що притаманна людині, є всередині неї: не потрібно тікати від життя, а прийняти себе як частину світу, яка має своє вічне місце в ньому. Тель не має сміливості цього зробити. Голос біля могили має навчити інших не вмирати, а жити. Це протиставлення до ненародженої дитини з поезії Герві, де немовля обрало шлях протилежний до смертного життя.

«Книгу Тель» розпочинає (а в найперших редакціях поеми – завершує) короткий афористичний чотиривірш – «гасло»: «*Does the Eagle know what is in the pit? / Or wilt thou go ask the Mole: / Can Wisdom be put in a silver rod? / Or Love in a golden bowl?*» [3, с. 3]. Він налаштовує читача на сприйняття філософського рівня тексту. Бінарні опозиції в перших двох рядках репрезентують два протилежні способи бачення і сприйняття: погляд Орла – об'єктивний погляд зверху на землю, що дозволяє оцінити її розміри і порівняти до розмірів інших предметів; і погляд суб'єктивний – погляд Крота, який бачить землю зсередини, не маючи змоги досягнути її повністю, а лише частинами. Ці два погляди зазвичай не поєднуються, бо Орел не сидить в землі, а Кріт не вміє літати; вони дають тільки часткове бачення цілого. У «Прислів'ях пекла» (трактаті, над яким робота тривала приблизно в той час, що і над «Книгою Тель») Блейк пише: «Ти не дізнаєшся, що є достатнім, якщо не знатимеш, що понад міру» [3, с. 37]. У другій частині чотиривірша висловлено рівноцінні із першою ідеї (про що свідчить двокрапка, яка ділить «гасло» на дві частини) [10, с. 633]. За типом кожне із чотирьох речень є питальним і натякає на двозначні відповіді. Орел бачить тільки те, що в небі, а для того щоб дізнатися, що є на землі, необхідно питати у крота, що є більш приземлений. Тут можна провести паралель до тексту поеми – так само Тель знає світ тільки з одного погляду, будучи в ідеальному вимірі безтурботності, але задається питаннями про невідоме і шукає відповіді в тих, що на/в землі.

Яка ж функція питань у «Книзі Тель»? Ми погоджуємося із думкою, яку висловила і детально аргументувала за допомогою методу уважного читання Марджорі Левінсон. Згідно з її теорією, Тель сама відповідає на свої питання, артикулюючи, як червономовець чи лялька, відповіді. Єдине, що вона дізнається – це нові інтонації і тони, які виникають після повторення чи відлунювання власних тверджень, промовлених спочатку в формі непевних питань. Тобто Тель сама знає відповіді, єдине, чого їй бракує – це впевненості. Коли те саме висловлює хтось інший, вона більш схильна довіряти.

Наділяючи голосом персоніфікації природи, Тель слухає сама себе. Іншими словами, дивлячись углиб алегорії – Бажання (якщо пам'ятати етимологію імені Тель), шукає свою причину і мету. Отже, сюжет поеми слугує простором для розгортання діалектичного діалогу, мовні акти якого і є героями поеми [9, с. 296].

Стверджуючи це, ми приходимо до висновку, що в тексті «Книги Тель» є проєкції на поетологічний рівень твору – тобто присутня мета – текстова модель/схема як писати поетичний твір. Блейк створює алегорію Пізнання (Тель як персоніфікацію Бажання, що шукає власну ідентичність, пізнає себе); а Тель, у тексті поеми створює персоніфікації природи, які резонують її власні ідеї. Саме тому

вона не може наділити Хробака мовою. Хробак – символ сексуальності і смертності – тих досвідів, яких Тель не має. Тут, повертаючись до аналізу гасла Тель, варто зазначити, що два погляди: орла і крота, суб'єктивний і об'єктивний, починають зближуватися, і Грудка Глини, як медіатор між двома станами Невинності і Досвіду, дозволяє Тель отримати новий погляд, який врешті-решт лякає її і змушує втекти до «зони комфорту» (Долини Гару).

Прикметним є той факт, що за часом написання «Книга Тель» знаходиться між поетичними збірками «Пісні Невинності» і «Пісні Досвіду». В тексті поеми можна вловити взаємозв'язки з емблематичними поезіями зі згаданих збірок. Тель рухається з Долини Гару до підземного світу, а потім повертається назад, змінивши своє розуміння. Аналогічно розвиваються ідеї автора перед створенням «Пісень Досвіду», пройшовши етап «Пісень Невинності». Алегоризація голосу Бажання до Пізнання співзвучні як у Тель, так і в самого автора.

Отже, проаналізувавши погляди на інтерпретацію «Книги Тель», узагальнивши, що ситуацію Тель можна розглядати як алегорію руху до народження / смерті особистості (про що свідчать джерела походження образу), або відхід від стану Невинності і рух у напрямку Пізнання, або ж як алегорію Пізнання, яке мотивує / рухає поетичну дію (що доводить наведений вище аналіз). Сам текст поеми передає цей загальний рух через зміни барв, часу і місця – від ранку, світлої пори дня, до сутінок, тіні та ночі. Відкритий кінець твору оптимістично спонукає читача до життєствердних ідей Блейка, котрий щоразу завершує свою міфологічну картину ніби на півслові і переносить у новий цикл розвитку свого поетичного світу до вищих філософських рівнів у пророцьких книгах – результаті дуже якісного переосмислення багатьох традицій англійської літератури.

Бібліографічні посилання

1. Демко Т. Концептосфера поеми Вільяма Блейка «Видіння дочок Альбіону» / Т. Демко // Іноземна філологія. – 2014. – Вип. 127. – Ч. 1. – С. 249–256.
2. Ackroyd P. Blake : A Biography / Peter Ackroyd. – New York : Ballantine Books, 1997. – 399 p.
3. Blake W. The Complete Poetry and Prose of William Blake / William Blake; ed. by David V. Erdman. – Berkeley and Los Angeles, CA : University of California Press, 1982. – 1414 p.
4. Bloom H. The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry / Harold Bloom. – New York : Doubleday and Company, 1961. – 465 p.
5. Damon S.F. A Blake Dictionary : The Ideas and Symbols of William Blake / Samuel Foster Damon. – Hanover, N.H. : Dartmouth College Press, 2013. – 532 p.
6. Gleckner R. F. The Piper and the Bard / Robert F. Gleckner. – Detroit : Wayne State University Press, 1959. – 322 p.
7. Heppner C. «A Desire of Being»: Identity and The Book of Thel / C. Heppner // Colby Quarterly. – 1977. – Vol. 13. – No. 2. – P. 79–98.
8. Hilton N. Blake's early works / N. Hilton // The Cambridge Companion to William Blake; ed. by M. Eaves. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 193–209.
9. Levinson M. «The Book of Thel» by William Blake: A Critical Reading / Marjorie Levinson // ELH. – 1980. – Vol. 47. – No. 2. – P. 287–303.
10. Otter D. The Question and «The Book of Thel» / A. G. Den Otter. P. // Studies in Romanticism. – Boston : BU. – Vol. 30. – No. 4. – 1991. – P. 633–655.
11. Raine K. William Blake / K. Raine. – New York : Praeger Publishers, 1971. – 216 p.
12. Read D. M. Blake's «Tender Stranger»: Thel and Hervey's Meditations / Dennis M. Read // Colby Quarterly. – 1982. – Vol. 18. – No. 3. – P. 160–167.
13. Viscomi J. Illuminated printing / Joseph Viscomi // The Cambridge Companion to William Blake; ed. by M. Eaves. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 37–62.

Надійшла до редколегії 05.02.2016 р.

Е. И. Панченко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА: ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ

Рассмотрены существующие типологии женских образов в творчестве Чарльза Диккенса и предложен их вариант в зависимости от положительной или отрицательной коннотации образа в видении автора и рецепции читателем. Эта проблема остается актуальной, во-первых, потому, что диккенсовские героини послужили прообразами значительного количества более поздних образов в английской литературе и, во-вторых, потому что аллюзии на диккенсовских женщин и связанные с ними антономазии актуальны и сейчас в процессе обучения студентов-переводчиков. Сделан вывод о том, что в позднем творчестве Диккенса сильные женские натуры (Елена Ландлесс) становятся все ярче, комические персонажи все фрагментарнее (Билликин), «лики ангелов» практически исчезают.

Ключевые слова: Диккенс, женские образы, типология, коннотация, антономазия, аллюзия.

Розглянуто існуючі типології жіночих образів у творчості Чарльза Діккенса та запропоновано їх типологію залежно від позитивної або негативної конотації образу у баченні автора та рецепції читачем. Ця проблема лишається актуальною, по-перше, тому, що діккенсівські героїні послужили прообразами значної кількості пізніших образів в англійській літературі та, по-друге, тому що алюзії на діккенсівських жінок та пов'язані з ними антономазії актуальні і зараз у процесі навчання студентів-перекладачів. Зроблено висновок, що в пізній творчості Діккенса сильні жіночі натури (Елена Ландлесс) стають яскравішими, комічні персонажі все фрагментарнішими (Билликин), «лики янголів» практично зникають.

Ключові слова: Діккенс, жіночі образи, типологія, конотація, антономазія, аллюзія.

The existing typologies of female images in Charles Dickens's creativity are considered and their typology depending on positive or negative connotations in vision of the author and the reader reception is suggested. This problem remains topical, first, because Dickens female characters have served as prototypes of a significant amount of later images in the English literature and, secondly, because allusions on Dickens women and antonomasia connected with them are topical now in the training course of students-translators. The conclusions are done that in Dickens's late creativity strong female natures (Elena Landless) become brighter, comic characters all more fragmental (Billikin), «faces of angels» practically disappear.

Keywords: Dickens, female characters, typology, connotation, antonomasia, allusion.

Данная статья написана в русле актуальных литературоведческих исследований, поскольку женский образ является доминирующим в изображении большинства творцов мировой литературы. Женские образы Ч. Диккенса описывались в ряде научных исследований [1; 2; 7; 16; 17], однако, как нам представляется, имеет смысл предложить иную их типологию. Величайший писатель своего времени, Чарльз Диккенс и сейчас не оставляет равнодушными как читателей, так и литературоведов. На фоне огромной массы исследований всех аспектов и нюансов творчества Диккенса нам все же представляются фрагментарными существующие типологии его женских образов. Эта проблема, на наш взгляд, остается актуальной, во-первых, потому, что диккенсовские героини послужили прообразами значительного количества более поздних образов в английской литературе и, во-вторых, потому что аллюзии на диккенсовских женщин и связанные с ними антономазии актуальны и сейчас в процессе обучения студентов-переводчиков.

Цель статьи – попытка раскрыть типические черты всей галереи женских образов в творческом романном наследии Чарльза Диккенса.

Знаменитый западный диккенсовед-ученый Майкл Слейтр отмечает, что из 280 образов, созданных Чарльзом Диккенсом в его шести ранних произведениях, 85 % составляют женские образы. Кроме этого, в следующих пяти романах «Домби и сын», «Дэвид Копперфильд», «Тяжелые времена», «Холодный дом», «Крошка Доррит» описаны 214 образов, из них 99 женских. Арнольд Цвейг так отзывается о диккенсовских женских образах: «Даже в его самых печальных и даже скучных романах, трагических неровностях то там, то тут сверкают подобно прелестным цветкам нежные образы. Как и раскрытие фиалок в бескрайних равнинах книги автора, очаровательные, незабываемые образы не сразу бросаются в глаза» [17].

Отношение Диккенса к роли и месту женщины в обществе было типично для его времени. Он, как и многие в викторианский период, полагал, что роль женщины определялась кругом домашних забот. Их жизни должны быть сосредоточены вокруг семьи. Как отмечает британский исследователь М. Слейтр, «...для Диккенса это была фундаментальная вера». Он видит женщин как «прирожденных нянек», как «своего рода естественного священника, который ближе к Богу, чем мужчина» и как «источник духовной силы и поддержки» [17]. Несмотря на то, что Диккенс разделял современные ему взгляды на роль и место женщины в обществе, он в то же время поддерживал начинания, связанные со смягчениями патриархального законодательства, с изменением социального положения женщины. Например, писатель, хотя и с оговоркой, все же одобрял законопроект, разрешающий замужним женщинам распоряжаться своим собственным заработком: «Я очень хотел бы выступить – в разумных пределах – в защиту женского пола и упомянуть о лишениях, на которые теперешний запрет обрекает женщину, связанную с пьяным, распутным и расточительным мужем» [7].

Женская тема в творчестве Ч. Диккенса является одной из часто обсуждаемых англоязычными исследователями. Она анализируется с позиций фрейдизма, в связи с чем утверждается значительная роль авторского подсознания в формировании женских образов. Игнорирование фрейдистского подхода к этой проблематике в англоязычном диккенсоведении встречает резкую критику литературоведов. Так, например, Д. Кинкайд (D. Kincaid) в рецензии на книгу П. Акройда о Ч. Диккенсе упрекает в этом автора: «Ackroyd lumbers along with no concern at all for 20th-century modes of understanding the self: post-structuralist suspicions have made no inroads, and even Freud causes no alarm» [15]. Подсознательные импульсы, наверное, влияли в какой-то мере на появление в произведениях писателя тех или иных героинь. Но было бы неверно искать истоки художественных образов только в подсознании писателя. На самом деле они крепко связаны с действительными обстоятельствами повседневности и социальной жизнью Англии XIX столетия.

Викторианская Англия создала особый женский идеал, воспетый Ковентри Патмором (1823–1896) в поэме «The Angel in the House» (1854) [16]. В стихах, получивших широкую популярность в середине XIX в., воспевается образ женщины кроткой, скромной и спокойной. Обязанности женщины сводились к выполнению роли жены и матери: «married life is a woman's profession», – таково было общественное мнение, выраженное в одном из номеров Saturday Review. Если дидактическая литература этого периода отводила женщине «подчиненное и бесправное положение в семье» [4], то художественная литература представляет несколько иное положение дел. В произведениях Дж. Остин, Ш. и Э. Бронте, У. Коллинза, Дж. Эллиот, Ч. Диккенса отмечено, что женщина была ключевым звеном домашнего хозяйства, в ее функции входило управление домом, рождение и воспитание детей, представительство в свете. Жена в отсутствие мужа или в случае его

смерти становилась полной главой домашнего хозяйства и семьи, правительницей имения. Такова, например, миссис Лиррипер – главная героиня рассказа Ч. Диккенса «Меблированные комнаты миссис Лиррипер» (1863) или леди Фейруэй («Объяснение Джорджа Сильвермена», 1868). Очевидно, именно тогда формируется одна из национальных особенностей английской семьи: «основой ее становится женщина, одновременно предпочитающая не подчеркивать этого» [10].

Основой для изображения женских характеров Чарльзом Диккенсом явился опыт, полученный в ходе общения с дамами, окружавшими романиста в повседневной жизни: с матерью Элизабет Диккенс, с первой большой любовью Диккенса Марией Биднелл, супругой Кэтрин, сестрами Кэтрин, Мэри и Джорджиной, последней любовью, Эллен Тернан. У Диккенса, пылкого человека и внимательного очеркиста, было достаточно наблюдений самых разных женских характеров, о чем свидетельствует его переписка. Среди представительниц прекрасного пола, с которыми Диккенс поддерживал деловые и дружеские отношения, было немало женщин нового типа, подтверждением чему служит частная переписка с Д. Брукфилд, Э. Гаскелл, Френсис Элиот, с миллионершей-благотворительницей А. Д. Бердет-Кутс [17]. В жизни Ч. Диккенса окружали женщины, с которыми его связывали сложные, подчас неоднозначные взаимоотношения. Образы этих женщин оставались на страницах книг, составляя наиболее яркие и с психологической точностью прописанные женские характеры. «Его страсти и чувства, эмоции и воспоминания должны в гамме своей добавить новую краску в палитру жизни», – писал Г.К. Честертон, определяя главную отличительную особенность Диккенса, – «необъятную галерею удивительно наглядно выписанных персонажей» [13].

В существующих исследованиях тема женских образов в творчестве Диккенса чаще всего рассматривается западными (английскими и особенно американскими) исследователями с позиций феминистского движения и фрейдизма. «Чаще всего из-под пера Диккенса выходили бесплотные, ангелоподобные существа, – пишет Е. Ю. Гениева, – Роза Мэйли, Агнесс, Ненси из «Оливера Твиста», Эдит Домби, Эстелла из «Больших Надежд» были блистательными откровениями» [1]. Отметим, что, на наш взгляд, «бесплотные и ангелоподобные существа» не являются исключительными индикаторами мастерства автора. Как уже отмечалось, именно таковы были господствовавшие в викторианской среде представления о женственности и женском идеале.

Исследуя творческое наследие английского романиста, П. Ингхэм выделяет пять женских типов [14], присутствующих в произведениях Ч. Диккенса. Первый тип, по мнению исследователя, наиболее часто встречающийся, – это женщина средних лет, вышедшая замуж еще до начала романа. Второй тип – это героини, обладающие некоторыми «женскими ценностями» (дом, семья, дети). К третьему и четвертому типу П. Ингхэм отнесла молодых особ прекрасного пола – это девочки, обычно воспитанницы пансионатов. К пятому типу относятся женщины «бальзаковского» возраста.

С. В. Кончакова, рассматривая женские персонажи в позднем творчестве Ч. Диккенса, использует следующую классификацию, базирующуюся на основных этапах жизни женщины: невеста, молодая девушка перед замужеством; жена; мать или женщина, выполняющая материнскую роль. Именно эти роли женщины подверглись наибольшей регламентации [7].

Яркие женские образы, заключающие в себе наибольший интерес для анализа, представлены в произведениях Ч. Диккенса 1860-х гг. «В творчестве позднего Диккенса проявляются новые черты, которые обогащают его реалистическое искусство. Диккенс глубже и многостороннее начинает раскрывать образы, показывать сложность, подчас диалектику человеческого характера», – отмечает И. М. Катарский. Усложнение образа, которое особенно заметно в женских характерах – характерная черта зрелого Ч. Диккенса [6].

Наиболее значительное внимание в диккенсиане уделяется именно идеальным образам. По мнению М. Слейтра, идеальной женщиной, изображаемой Диккенсом, является образ Агнесс Уикфилд из произведения «Дэвид Копперфилд» (1849–1850) [16]. По мнению М. Нерсесовой, «настоящая диккенсовская героиня – создана по образу молодых домохозяек раннего созревания», и в качестве примера исследователь выделяет образ тринадцатилетней Чарли из произведения «Холодный дом» [9]. В монографии «Диккенс и Сказка», переведенной М. Швачко в 1994 году, образ крошки Доррит был переведен как символ женского образа типа Золушки, который относится к типу ангелоподобных девушек [8].

Ф. Перкинс в своей книге о Чарльзе Диккенсе, написанной в 1870 году, пишет: «В «Лавке древностей» был создан характер «маленькой Нелли», лучшее из патетических созданий автора, может быть, одно из самых прекрасных в литературе – не менее прекрасно, чем Миньона Гете, существо столь же чистое и доброе, как Нелли, но настолько же пылкое и страстное, насколько английское дитя холодно» [см. 16]. Кроме этого, Флоренс в «Домби и сын», Нэнси в «Оливер Твист», Кэт Никльби в «Николас Никльби» входят в ряд образов, вобравших в себя все стороны характера идеальной женщины.

Э. Уилсон в книге «Мир Диккенса», как отмечает В. Ивашева, среди впечатлений ранних лет – на этот раз уже юности, а не детства своего героя – выделяет увлечение писателя Марией Биднелл, девушкой, обманувшей и глубоко разочаровавшей его в самой возможности подлинного чувства. Факт этот широко известен, но Уилсон придает ему большое значение. Он убежден в том, что психологическим прототипом всех женских образов в романах Диккенса до самого конца 50-х годов (когда он встретился с Эллен Тернан) становится с тех пор именно Мария. Отсюда его «голубые» героини, пустые, слабовольные, способные либо на предательство, либо на паразитирование, но совершенно лишённые индивидуальности. Можно соглашаться или не соглашаться с догадкой Уилсона, но одно очевидно – женские характеры Диккенсу действительно никогда не удавались и все его героини от Роз Мэйли до Люси Манетт сохраняли одни и те же черты и свойства [5]. Уилсон подчеркивает влияние, оказанное Эллен Тернан на все творчество Диккенса в последние годы его жизни. Это влияние, главным образом, сказывается в новой трактовке женских характеров. Из кукол они превращаются в живых людей с собственной индивидуальностью. Прототипом образа Эстеллы он прямо объявляет Тернан, что, видимо, справедливо.

Мы считаем, что лики ангелов, о которых пишет большинство исследователей, далеко не исчерпывают диккенсовскую палитру и, скорее, даже занимают в ней незначительное место по сравнению с более яркими образами. Наше понимание женских образов Диккенса ближе к точке зрения Бернарда Шоу. Используя частично его терминологию, мы положим в основу классификации положительную или отрицательную коннотацию образа героини, независимо от ее возраста или социального статуса, с точки зрения автора и в рецепции читателя. Это позволяет нам выделить такие типы:

- ангел, идеальная красавица, распространённый, но наименее интересный с художественной точки зрения тип: Роз Мэйли, Кэт Никльби, Маделайн Брэй, крошка Нелл, Мэри Грей, Эмма Хардейл, Мэй Филдинг, Флоренс Домби, Агнес Уикфилд, миссис Стронг, Ада Клейр, Люси Манетт, Клара Барли, частично крошка Доррит, Бидди, Роза Баттон;

- молодая легкомысленная красавица, часто героиня второго плана – Арабелла Элен, Тильда Прайс, Долли Варден, Дора Спенлоу, Фанни Доррит, Белла Уилфер;

- сильная, часто страдающая натура – Лиззи Хэксем, Эстер Саммерсон, Нэнси, Эстелла, Эдит Грейнджер, Елена Ландлесс;

- верная помощница – служанка Мэри, Пегготти, Кедди Джеллиби, Сьюзен, миссис Раунсуэлл, Чарли, мисс Ла-Криви;

– жертва обстоятельств, окружающих людей или собственного характера (в формулировке Шоу – изломанная старая дева); эти героини могут быть как положительными, так и крайне отрицательными – Нэнси, миссис Квилп, миссис Барнеби, мисс Хэвишем, Элис Браун, тетка Эстер, Эффри Флинтуич, малютка Эмли, Тэттикорэм, мисс Дартл, кирпичницы;

– бессердечная злодейка, мегера, по мнению Бернарда Шоу – миссис и мисс Сквирс, Добрая миссис Браун, мисс Мердстон, мадам Дефарж, миссис Кленнэм, сестра Пипа, Миггс, Джуди Смоллуид;

– наиболее яркими персонажами Диккенса, по нашему мнению, являются персонажи комические (чаще всего старая дура, по мнению Бернарда Шоу) – классическим примером можно считать миссис Никльби. К этому типу также можно отнести мисс Рэчел, миссис Варден, миссис Филдинг, миссис Чикс, Клеопатра, миссис Уилфер, мисс Нэг, Билликин и многие другие.

Мы приходим к выводу о том, что в позднем творчестве Диккенса сильные натуры (Елена Ландлесс) становятся все ярче, образы старых дур становятся все фрагментарнее (Билликин), ангелы практически исчезают. Перспективу дальнейшего исследования мы видим в исследовании парадигмы женского и мужского образа в диккенсовском романе.

Библиографические ссылки

1. *Гениева Е. Ю.* Великая тайна // Библиографические разыскания. Тайна Чарльза Диккенса / отв. ред. Е. Ю. Гениева. – М., 1990. – 256 с.
2. *Дронова Н. В.* Женщина в семье в Викторианской Англии / Н. В. Дронова, О. А. Малахова // От мужских и женских к гендерным исследованиям. – Тамбов, 2001. – С. 13–25.
3. *Зброжек Е. В.* Викторианство в контексте культуры повседневности / Е. В. Зброжек // Известия Уральского гос. ун-та. – 2005. – № 35. – С. 28–44.
4. *Зверева С.* Художественные средства типизации персонажей в романе «Дэвид Копперфильд»: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. – Львов, 1955. – 14 с.
5. *Ивашева В. В.* «Мир Чарльза Диккенса» Энгуса Уилсона и его место в английской диккенсиане наших дней / В. В. Ивашева. Вступительная статья // Э. Уилсон. Мир Чарльза Диккенса. – М.: Прогресс, 1975. – 306 с.
6. *Катарский И. М.* Диккенс в России: середина XIX в. / И. М. Катарский. – М., 1966. – 251 с.
7. *Кончакова С. В.* «Лики ангелов»: изображение женских характеров в позднем творчестве Ч. Диккенса / С. В. Кончакова. – Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. – 2011. – № 1. – С. 32–42.
8. *Мухаммедова Х. Э.* Образы идеальных женщин в творчестве Чарльза Диккенса / Х. Э. Мухаммедова // Молодой ученый. – 2012. – № 4. – С. 241–245.
9. *Нерсесова М. А.* Холодный дом Диккенса / М. А. Нерсесова. – М.: Худож. лит., 1971. – 345 с.
10. *Павловская А. В.* Англия и англичане / А. В. Павловская. – М., 2004. – 92 с.
11. *Пирсон Х.* Диккенс / Х. Пирсон. – М., 2001. – С. 17.
12. *Потанина Н. Л.* Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса / Н. Л. Потанина. – Тамбов, 2006. – 237 с.
13. *Честертон Г. К.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. Вечный Человек. Эссе / пер. с англ.; сост. и общ. ред. Н. Л. Трауберг. – СПб., 2000. – С. 478–481.
14. *Ingham P.* Dickens, Women and Language. – Toronto and Buffalo, 1992.
15. *Kincaid J. R.* The Sum Of His Oddities. Tennyson and Trollope. Published: January 13, 1991 // New York Times. URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE4DB163CF930A25752C0A967958260&pagewanted>
16. *Patmore C.* The Angel in the House. URL: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/anghs10.txt>.
17. *Slater M.* Dickens and Women. – Stanford, 1983. – P. 306–307.

Поступила в редколлегию 05.02.2016 г.

Є. В. Гавриленко

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***СТЕНДАЛІВСЬКІ «ЗУСТРІЧІ З СОБОЮ» ЯК АВТОМЕТАТЕКСТ**

Розглянуто аспект стендалівської автореференційності, що ідентифікує себе у постійних зверненнях автобіографа до власного художнього та епістолярно-щоденникового досвіду при відтворенні своєї історії в минулому на сторінках сповідально-мемуарної прози. У розвідці зроблено акцент на основних випадках самоцититування, їх джерелах та інтерпретації їх ролі у конституюванні бейлівського егодокумента.

Ключові слова: автометатекст, автореференційність, авторемінісценція, італійський міф, неологізм, запозичення.

Рассмотрен аспект стендалевской автореференциальности, выражающейся в постоянном обращении автобиографа к собственному художественному и эпистолярно-дневниковому опыту при воссоздании своей истории в прошлом на страницах исповедально-мемуарной прозы. В работе сделан акцент на основных случаях самоцитирования, их источниках и интерпретации их роли в конструировании бейлевского эгодокумента.

Ключевые слова: автометатекст, автореференциальность, автореминисценция, итальянский миф, неологизм, заимствование.

The given article deals with the problem of autoreminiscence in Stendhal's autobiographical works representing a large choice of «Vie de Henry Brulard» and «Souvenirs d'égotisme» author's – explicit and implicit – self-citations and self-references, singular writer's «encounters with himself» which are one of the fundamental constituents of his autometatext, a basic structure element for Henri Beyle's egodocuments. The research offers a brief analysis revealing the special qualities of novelist's parallel key images, names and events appearing in his oeuvre published while he was still alive as well as through out the pages of his confessional prose – memoirs, diary and letters which became known to wide audience after his death, investigates origins and specificity of some of them and determines connections between biographical facts and life of Stendhal's most famous characters. The attempt in particular has been made to tie Beyle's autoreminiscence experience in «Vie de Henry Brulard» and «Souvenirs d'égotisme» with one of the major integrants of autobiographer's self-reflection structure which is autometatext.

Keywords: autometatext, self-reference, autoreminiscence, italian myth, neologism, loan-word.

Однією з фундаментальних форм стендалівського «тексту про текст» в «Житті Анрі Брюляра» та «Спогадах еготиста» є своєрідні авторські «зустрічі із собою» – випадки автореференційності, що красномовно свідчать на користь відомої тези Ж. Женетта, яка закликає до рецепції усієї творчості французького письменника крізь призму одного безкінечного, фрагментарного і водночас неподільного, бейлівського супертексту [1, с. 378]. Ці посилання до самого себе, утворюючи в «Брюларі» та «Еготисті» окремий метапрошарок, пов'язують між собою в єдиному стендалівському ідейно-художньому просторі найрізноманітніші за часом, жанровою природою і успіхом у читача тексти автора «Італійських хронік» – від найбільш визнаних, на кшталт «Пармського монастиря», до невідомих за життя романіста («Люсьєн Левен»), від листів до роману. Одним з найбільш відомих прикладів автореференційності у сповідальних книгах Стендаля є, безперечно, анекдотичний епізод із орфографічною помилкою, що її припускається головний герой «Червоного і чорного» у перший день на службі в маркіза де Ла-Моля, пишучи слово «cela» через подвійну «l» [9, р. 256, 258]. У «Житті», до складання якого автор узявся через декілька років після публікації свого найбільш відомого

роману, цей курйоз неодноразово відшукується у розповіді про паризький період життя Анрі, який симптоматично помиляється у тому самому слові [13, р. 387, 390, 391, 396], встановлюючи таким чином прямий біографічний зв'язок між автобіографічним персонажем «Брюлара» і Жульеном Сорелем.

Не менш помітний слід у різноманітних художніх текстах Стендаля залишила масштабна авторемінісценція, яка бере початок з бейлівського італійського міфу або «міфу про народження» – в епізоді розповіді сестри діда – тітки Елізабет, про країну, звідки нібито походили Ганьони – родичі матері, з якими майже виключно асоціював себе маленький Анрі [13, р. 92–93]. Екзотичний візуальний образ – апельсинових дерев, що зростають прямо в ґрунті (на відміну від тих, що ними в теплу пору року прикрашали рідне місто майбутнього романіста – Гренобль: останні виносили і розставляли вздовж алеї), неабияк вразив дитячу уяву, закарбувавшись у ній, і відтоді цементував фізичний вимір особистого міфу письменника, з часом розпорошеного далеко за межами його спогадів – на просторі художніх та сповідальних творів. Аристократична [3, с. 26] деревина зазвичай з'являється у автора «Прогулянок по Риму» там, де зростають і розквітають «італійські» пристрасті та «іспанські» почуття, які поєднали свого часу дві шляхетно споріднені душі – тітку Елізабет та її племінника. Їй довіряють найбільші сердечні таємниці, як-от, Октав де Малівер і Арманс – герої першого зі стендалівських романів, які ховають листи одне до одного біля апельсинового дерева [8, р. 398, 400]. Нею втішають в'язня – дві прикметні рослини були поставлені за наказом Клеїї Конті під вікнами камери Фабріціо, дарма, що він їх не міг бачити («Пармський монастир») [7, с. 328], біля неї переховують втікачів від закону: князівна Ваніна Ваніні – персонаж однієї з «Італійських хронік», має терасу з апельсиновими деревами, на якій знаходить притулок утеклий карбонарій. Вона є втіленням духу аристократичної піднесеності, розкошів і зовнішнього лиску вищого світу – приголомшеного Жульена Сореля на блискучому прийомі у герцога де Реца зустрічає видовище суцільного лісу з апельсинових дерев у глибоко закопаних посудинах [9, р. 292], а в батька Фабріціо – старого маркіза дель Донго є власна тераса, прикрашена тими самими знаковими для Анрі Бейля дендрологічними атрибутами його власного міфу [7, р. 185–186]. Підкреслюючи без перебільшення ексклюзивний статус цього естетизованого образу у рецепції автора «Червоного і чорного», доречно буде принагідно згадати і про те, що один з незавершених проєктів Стендаля – великий роман «Люсьєн Левен» (1833–1836) цілком міг би мати й іншу назву – «Мальтійський апельсин», до якої письменника, за його власними словами, схилила її милозвучність [3, с. 27]. Образ апельсинового дерева прагне у Стендаля до пансимволічного значення, водночас будучи віднесеним до жіночого начала¹ взагалі і матері зокрема, позаяк через неї легітимізується італійський міф автора, і до теми пригнічення, неволі, переслідування – однієї з домінуючих у розповіді про дитинство А. Бейля і поширеній у його художній творчості. Неважко помітити, що у більшості випадків дорогі письменникові рослини зростають не у відкритому ґрунті: у «Червоному», глибоко закопані, вони лише мають вигляд – «avaient l'air de sortir de terre» – справжнього саду, у «Пармському монастирі» дерева не торкаються корінням землі, лишаяться заручниками своїх в'язниць, виставлені уздовж терас і попід вікнами тюрми, що, безумовно, корелює з власними спогадами Стендаля про один з найважчих епізодів його дитячих

¹ Французький дослідник Ж. Бельмен-Ноель у спеціальному дослідженні доходить висновку, що зростання італійських апельсинів безпосередньо у землі – «en pleine terre» – у «Пармському монастирі» має тлумачитися як «жіноча і материнська конотація» [3, р. 30]. До того ж, нагадує він з посиланням на Літтре, вінок з апельсинових квітів символічно прикрашав голову нареченої, що уперше виходила заміж, позначаючи собою поєднання шлюбу і цноти [3, р. 27].

років – «Райянову тиранію», символом якої були ті ж таки помаранчеві дерева, що стояли в оселі ненависного абата-вихователя [13, р. 96–97]. Цей мотив, втілений в образі упокореної або спотвореної природи, поширюється далі оповіданням, сягаючи паризького періоду історії: так, потрапивши до столиці, автобіографічний герой «Брюлара», розчарований містом, називає тамтешні дерева – липи – своїми першими друзями у Парижі і гірко дивується і обурюється тим, що вони – підстрижені [13, р. 377].

Більш уважний і досвідчений читач помітить і появу в іншому великому незавершеному проекті Стендаля – романі «Люсьєн Левен» – цитати з Фукідіда, якою автор саме позначав у «Брюларі» властиву його герою схильність до «іспанізму», який, зокрема, заважав йому бачити буденне і нище у співрозмовнику: «*Tu tends tes filets trop hauts*» [10, р. 110]. Прикметно, що зазначена цитата відсутня у «Пелопонеській війні» Фукідіда, що, певною мірою дискредитує використання в автобіографічному творі імені видатного історика, яке, з-поміж іншого, мало б додати ваги і відчуття прагнення до достовірності спробі А. Бейля створити правдиву історію власного життя в минулому. Ключем до розуміння авторських інтенцій в данному випадку може бути один з маловідомих псевдонімів Стендаля – «*Rolybe Love-Puff*» [4, р. 48]. Ім'я іншого «серйозного» античного історика – Полібія, (само)іронічно трансформоване у «Полібія-Любителя-Самовихвалання» переводить ситуацію, задану цитатою, де з'являється ім'я шанованого дослідника, в інше поле – безумовно, ігрове, натякаючи на те, що написане варто сприймати з певною пересторогою. Додатковим свідченням на користь цієї здогадки може бути те, що у Стендаля в «Брюларі» цей вислів двічі звучить з вуст Доменіко ді Фіоре – конфідента романіста і шуканого читача бейлівської автобіографії, політичного вигнанця, якому письменник до того ж подарував літературне буття, обравши його за прототип графа Альтаміри у «Червоному і чорному». Таке імпровізоване сусідство – історика і літературного персонажа – вносить у мемуарний твір контекстуальний романний елемент, вчергове наражаючи письменника на ризик бути сприйнятим як беллетрист у випадку, коли він заявляє про себе як про автора власних мемуарів. Не прояснює ситуації й коментар патріарха стендалезнавства В. Дель Літто, який вважає, що вказаною цитатою автор «Червоного» зобов'язаний іншому італійцеві – П'єтро Манці, який задовго до створення обох згаданих книг, ще 1812 року переклав фуکیدідову «Історію» [4, р. 47]. Слово ж «*puff*», використане у зазначеному псевдонімі, міцно інтегрувалося до стендалівського особистого лексикону неологізмів, вкорінившись у ньому у вигляді дієслова «*proffer*», що означало «займатися саморекламою»². Один з коментаторів Стендаля початку ХХ століття – Ж. Меліа (Jean Méliá), вважає вибір на користь англіцизму полемічно обумовленим: на його думку, новоутворення має характер літературного запозичення, джерелом якого була остання комедія британського драматурга Р. Шерідана «Критик» (1779) [5, р. 201–202], головний герой якої – містер Пуф (у перекладі С. Боброва та М. Богословської, *Puff* – в оригіналі) – не робить таємниці зі свого ремесла: «*I love to be frank... and to advertise myself, ...I'm a practitioner in panegyric, ...a professor of the art of puffing...*». Шеріданівський герой, у якого, за висловом Меліа, у Франції знайшлося чимало учнів, для автора «Червоного та чорного» є втіленням характерної для доби тотального флюгерства безпринципності творчих осередків, які не вбачали гріха у політичному найманстві, піднятому до промислових масштабів, зазначає дослідник [5, р. 202]. Сповідально-мемуарна проза Анрі Бейля також відлунує роздумами над вищезгаданим явищем: так, на самому початку «Життя Анрі Брюлара» пись-

² Втім, як зазначає сучасний стендалезнавець С. Серод, цей неологізм так і лишився власне авторським, на відміну від таких, як уведені ним до обігу «*fiasco*», «*duetto*» чи «*libretto*», які з часом увійшли до вокабуляру освічених французів [6, р. 542].

менник, рефлектуючи над майбутньою долею власних творів, мимохіть згадує «шпигуна» Еменара – цензора або видавця, якого, за словами автора, безперервно «паффували» його ж власні видання, а «Спогади еготиста» містять стислий нарис про публіциста Жозефа Ленге, портрет якого, певною мірою, узагальнює уявлення про замовну журналістику часів Реставрації.

Слід зазначити окремо, що досвід використання А. Бейлем іншомовних слів, що мали на меті уточнити, пояснити, відтінити нюанс значення чи емоції, зрештою, компенсувати мовний дефіцит в автобіографічному дискурсі – ще один значний метатекстуальний ресурс стендалівської сповідальної прози. Так, до прикладу, вислів *toad eater* – «пожирач жаб» у буквальному перекладі, був використаний Стендалем в обох незавершених великих задумах того періоду – «Житті Анрі Брюлара» та «Люсьєні Левені» для створення літературного типу улесливої людини, підлесника, підлабузника, виведених в образах відповідно горбаня Турта, який викриває намір маленького Анрі податися до батальйонів Надії (глава «Лист Гардона») [13, р. 133], і мадемуазель Берар, яку бере собі у компаньйонки Батильда де Шастелле аби позбутися Люсьєна і заспокоїти докори власного сумління [11, р. 42].

Зрештою, відомості про особисті смаки і митецькі вподобання романіста, окремі подробиці життя автора, про які ми дізнаємося з листування та мемуарних книг А. Бейля, які були невідомі читацькому загалу за життя письменника, фрагментарно розсіянні по його епістолярно-художній спадщині 1830-х років, перетворившись з біографічних фактів на літературні. З-поміж них, до прикладу, – сцена з «Червоного і чорного», у якій Жульєн намагається приховати від сторонніх факт своєї цікавості до певного роду літератури, розсуваючи томи на книжковій полиці у маєтку Ла-Молів, [9, р. 325] – достоту так, як це робить в дитинстві його автобіографічний герой [13, р. 103–104], і табуйований автор в обох випадках той самий – Вольтер. Герой останнього великого твору Стендала – Фабріціо, зокрема, викопує в Неаполі бюст імператора Тіберія [7, р. 155] – той самий, згадка про знаходження якого спливає в листі Стендала з Неаполя до ді Фіоре від 14 січня 1831 року [2, с. 245], а, повернувшись до Парми коад'ютором, Дель Донго слухає арію «*Quelle pupille tenere!*» Чімарози [7, р. 475] – улюбленого італійського композитора письменника, ім'я якого Стендаль зажадав викарбувати на власному надгробку і на честь якого, як вважається, узяв один із своїх улюблених псевдонімів (Домінік) – у виконанні уславленої співачки пані П., яка є, вочевидь, не ким іншим, як Джудітою Паста (слухати її ж, піднесену – *sublime* – Паста, відправляється до Італійської опери Октав де Малівер [8, р. 338]³) – італійською оперною співачкою, про знайомство автора з якою оповідається в «Спогадах еготиста», які також дозволяють назвати на ім'я іншу публічну особу, позначену в «Люсьєні Левені» лише першою літерою – філософа Дестюта де Трасі [12, р. 369], салон якого досить розлого описано в «Еготисті».

Бібліографічні посилання

1. *Женетт Ж.* Стендаль // Женетт Жерар. Фигуры : в 2-х т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 362–391.
2. *Стендаль.* Письма // Стендаль. Собрание сочинений: в 15-ти т. – М. : Правда, 1959. – Т. 15. – 365 с.
3. *Bellemin-Noël Jean.* Le motif des orangers dans la Chartreuse de Parme // *Littérature.* – Février 1972. – № 5. – P. 26–33.
4. *Kliebenstein Georges.* Stendhal face au grec // *Stendhal à Cosmopolis. Stendhal et ses langues / Textes réunis et présentés par Marie-Rose Corredor.* – Grenoble, ELLUG, 2007. – P. 25–60.

³ Її ім'я згадується також в «Левені» як маркер світоглядних орієнтирів головного героя [10, р. 114–115].

5. *Mélia Jean*. Les idées de Stendhal. – Paris, Mercure de France, 1910. – 529 p.
6. *Sérodos Serge*. Poffer // Dictionnaire de Stendhal. – Paris, Honoré Champion, 2003. – P. 541–542.
7. *Stendhal*. La Chartreuse de Parme. – Paris, Garnier-Flammarion, 1964. – 509 p.
8. *Stendhal*. Lamiel suivi de Armance. – Paris, Gallimard, 1961. – 444 p.
9. *Stendhal*. Le Rouge et le Noir. – Paris, Garnier-Flammarion, 1964. – 505 p.
10. *Stendhal*. Lucien Leuwen. – Paris, Le Divan, 1929. – Vol. I. – 359 p.
11. *Stendhal*. Lucien Leuwen. – Paris, Le Divan, 1929. – Vol. II. – 422 p.
12. *Stendhal*. Lucien Leuwen. – Paris, Le Divan, 1929. – Vol. III. – 420 p.
13. *Stendhal*. Vie de Henry Brulard. – Paris, Gallimard, 1973. – 502 p.

Надійшла до редколегії 20.05.2016

УДК 821.161.1–994.09

Т. П. Ворова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

АРХЕТИП ВІЙНИ У КАЗКОВИХ ТВОРАХ О. С. ПУШКІНА, П. О. КАТЕНІНА, І. В. КИРЕЄВСЬКОГО

Досліджено три казки різних авторів з метою виявлення їх загальних літературних характеристик. Проаналізовано сюжетні основи і розповідні колізії для визначення базових рис казкових творів. Розглянуто системи казкових персонажів, їх схожість і відмінність; виведено аналогії із залученням кількісних показників.

Ключові слова: казка, архетип війни, базова модель, сюжетно-фабульні відповідності, специфіка стосунків чоловічих / жіночих персонажів.

Исследованы три сказки разных авторов с целью выявления их общих литературных характеристик. Проанализированы сюжетные основы и повествовательные коллизии для определения базовых черт сказочных произведений. Рассмотрены системы сказочных персонажей, их сходство и различие; выведены аналогии с задействованием количественных показателей.

Ключевые слова: сказка, архетип войны, базовая модель, сюжетно-фабульные соответствия, специфика взаимоотношений мужских / женских персонажей.

Three fairy tales of different writers are investigated in order to reveal their common characteristics. The plot backgrounds and narrative collisions are analysed with the object of the indication of the basic features of these literary works. It is regarded the systems of personages, their similarity and difference; the analogies with use of quantitative indices are drawn.

Keywords: fairy tale, archetype of war, basic model, plot correspondences, specificity of relationship of male / female characters.

Художній геній О. С. Пушкіна знайшов яскраве втілення у російській літературі ХІХ століття. Мабуть, одна з найцікавіших сторінок презентована творенням казок поета. Загальноприйнятою вважається точка зору про орієнтованість пушкінських казок на ювенальну аудиторію (І. М. Арзамасцева / С. А. Миколаєва [1], Ф. І. Сетін [11]). Це, звичайно ж, відповідає дійсності, проте тиражування тих самих казкових сюжетів у деяких «недитячих» творах у інших авторів нашоєхує на думку, що популярність і поширеність подібних сюжетів базується на дещо інших засадах.

Літературознавцями активно досліджувалися окремо три казкових твори: «Казка про півника» (1834) О. С. Пушкіна (В. Непомнящий [8], В. П. Анікін [13],

Ю. М. Тинянов [14] та ін.), «Княжна Милуша» (1833) П. О. Катеніна (Л. В. Дереза [3; 4], В. М. Орлов [9] та ін.), «Опал» (1830) І. В. Кирєєвського (В. Е. Вацуро / М. І. Гіппельсон [2], В. І. Кулешов [6], Ю. В. Манн [7] та ін.); та все ж слід зазначити відсутність робіт резюмуючого характеру, що дозволяють провести зіставлення спільних рис вищевказаних казок. Тому, можливо, ця стаття допоможе заповнити цю прогалину.

Завданням нашої роботи є проведення порівняльного аналізу фабул, оповідних колізій і систем персонажів трьох літературних казок з метою визначення споріднених за своєю природою характеристик; при цьому пушкінська казка в процесі зіставлення використовується в якості вихідної базової моделі.

З усього обсягу твору «Княжна Милуша» П. О. Катеніна [5] для нашого дослідження використовується лише другий розділ, пов'язаний з описом процесу боротьби за престол між спадкоємицею Зюльфірою та її дядьком-злочинцем Моргудом-Мірзою, якій незаконно претендує на владу в країні; згодом до боротьби Моргуда приєднується богатир Всеслав Голиця. Залучений кількісний показник вказує на нерівномірність розподілу подій цього розділу, з якого найвагоміша частина (9 сторінок) припадає на опис війни: битв, страшних за своєю невідворотністю смертей вояків з обох боків, мародерства військового часу, вдаливих / невдаливих атак великомудрих воєначальників, особистої хоробрості окремих ратників, контратаки військових ватажків, боягузтва / втечі малодушних, переманювання на свій бік ліпших сил супротивника, прямого єдиноборства двох лідерів ворогуючих партій, смерть одного з них як передумови укладення миру з обговоренням конкретних умов відступу переможених і, зрештою, настання миру. Таким чином, показано виведену в усій жахливій оголеності правду про війну з її неприкритою жорстокістю, що безпосередньо співвідноситься з жахами війни, задіяними в якості оповідного фону і в пушкінській «Казці про півника» [10]. У ній так само зображені тривога і жах війни, якими стурбовані усі жителі Дадонського царства, нестерпні муки душі і серця внаслідок загибелі рідних і близьких (на прикладі смерті двох синів царя Дадона), тяжкий тягар відповідальності того, хто приймає доленосні рішення для держави, і т. ін.

У казці П. О. Катеніна функції пушкінського Дадона нерівномірно розподілені між Моргудом і Зюльфірою. У жіночому персонажі зосереджено усе позитивне, що є у Дадона-бійця: військова доблесть, честь і відвага, рішучість у відстоюванні власних позицій і стійке протистояння атакам супротивника. З цієї точки зору, Зюльфіра – абсолютно позитивний образ воїна-захисника: вона бореться за права в якості законної спадкоємиці батьківського престолу і тим самим приваблює численних прихильників на свій бік; демонструє дива військової мужності в боях (по суті, її зображено ідеальною жінкою-воїном). Натомість, усе негативне зосереджено в образі Моргуда, модель поведінки якого, підпадає під вагомість пушкінської фрази «наносил обиди смело» [10, с. 647], та докладно описано П. О. Катеніним. Моргуд-Мірзу зображено агресивним тираном, що повалив з ханського трону власну племінницю; він по-східному хитрий і підступний, наділений багатьма негативними якостями в точній відповідності з тиражованим кліше безжального і «негідного» схвалення деспота: «Хоть у него нет по закону права / И вместо прав достоинств никаких; / Хоть он и трус, и очень злого нрава, / И лютой бич для общников самих; / Хоть нет к нему любви, ни уваженья, / И друг и враг об нем того же мненья, / Однако есть защитники ему, / И многие, бог весть уж почему» [5, с. 284]. «Низькопоклонный» Мірза до того ж і «лицемер»; виділяючи «нищоту підлесника», він засвідчує відданість російському богатиру Голиці, в надії зробити його прихильником своєї ганебної боротьби за престол: «Весь пошлый вздор <...> / Ему кадил, Мирза <...>: / Как русских всех он любит паче мер, / Как ставит всю надежду в нем едином, / Как чтит его отцом и господином, / Как рад ему нижайшим быть слугой / И прочее, а все спина дугой» [5, с. 285].

На додаток до вищесказаного, на Моргуда також покладено функції пушкінського чарівника: Мірза є прихильником чорної магії і, не замислюючись, «чернобогу <...> молитвы воссылал» [5, с. 285] для досягнення успіхів на військовій справі. Суміжно з логікою розвитку подій пушкінської казки (те, що було добром для головного героя на початку твору, стає причиною падіння у фіналі), аналогічний сценарій дублюється і для Моргуда: те, що було допомогою на початку його боротьби за престол, стає караючою рукою долі у кінці битви (Моргуд гине, а його армія здається на милість переможця, тотожно з фіналом пушкінської «Казки про півника»).

На цьому тлі вводиться епізод спокушування Всеслава Голиці красунею Зюльфірою, що займає п'яту частину всього обсягу розділу, та є важливим не лише з сюжетної точки зору, але і в якості авторського знака, вираженого через кількісний критерій. Після зіткнення з приголомшуючими душою і уяву військовими жорстокостями, змінюється інтонація розповіді й залучається гумор в описі готовності богатиря зрадити відсутній нареченій Милуші з блискучою чарівницею Зюльфірою, яка легко / граючи гамує норовливого героя і вмиє підкорює його, пропонуючи стати її чоловіком для спільного правління країною. Герой з *першого погляду* вражений незвичайною красою володарки Шамахи, у нього відсутні найменші сумніви у неетичності цих дій: «Подумал он, не худо; почему ж, / Коли судьба?... Жаль огорчить Милушу; / Но верность я для важных благ нарушу; / Долг обществу на жертву страсть принесть, / Да и Руси тут выгода и честь» [5, с. 292–293]. У цьому випадку наявний повний збіг зовнішнього образу і функцій Зюльфіри і пушкінської Шамаханської цариці: обидві героїні мають східне походження, у них закохуються з першого погляду чоловіки, втрачаючи голову від любовної пристрасності, і у вирішальний момент героїні зникають, «будто вовсе не бывало» [10, с. 652]. Хоча у творі П. О. Катеніна у вирішальний момент спокушення Всеслава замість красуні несподівано з'являється чарівниця Проведа, яка має на меті випробування героя на вірність нареченій Милуші, проте ж, факт залишається фактом: чарівна героїня зникає, а в оповідання вводиться зовсім інший персонаж. Таким чином, Зюльфіра / Всеслав поводяться подібно з Шамаханською царицею / Дадонем з «Казки про півника» (навіть статус героїні і назва царства повністю збігається), а Голиця з першого погляду (подібно з Дадонем) втрачає голову від чар спокусниці Зюльфіри (заради неї йому навіть не шкода розлучитися з нареченою).

Казка «Опал» І. В. Киреевського [12] акуратно і точно вписується в сюжетні схеми проаналізованих вище творів П. О. Катеніна і О. С. Пушкіна за усіма ключовими моментами, яких стосуються, в першу чергу, наявність певного оповідного фону: військового протистояння між двома ворогуючими державами з присутністю захоплення територій противника, нападів / оборони за участю великих армій по обидва боки, загибель воїнів у битвах, страждання населення. На цьому тлі розгортається добре впізнаваний сюжет, щоправда, він дещо відрізняється у деталях від сюжетних колізій у творах вищевказаних письменників: два суворих воїна – Нурредин і Орігелл – є правителями Сирії і Китаю; між ними виникає сварка, умовою примирення може стати тільки смерть одного з ворогуючих. Програючи битву за битвою, Орігелл звертається за допомогою до Дервіша, і, незабаром після цього, китайський лідер домагається слави переможця. Привертає увагу містична фігура Дервіша-чорнокнижника, що володіє таємничою Книгою Небес, Книгою Чарівних Знаків і Чорною Книгою: він служить темному владіці, вміє чаклувати і сприяє здійсненню бажань тих, хто знаходить сміливість звернутися до нього. Функції цього персонажа, безперечно, збігаються з функціями пушкінського астролога / мудреця, який допомагає старому, німечному Дадонові налагодити ефективну оборону своїх володінь від нападів агресивних сусідів за допомогою чаклунства (щоправда, П. О. Катенін уникає введення окремого персонажа – пред-

ставника світу магії і чаклунства, ця функція покладається на Моргуда як одна з його побічних ролей і для додання більш негативного забарвлення сприйняття цього героя). Однак Дервіш у І. В. Киреевського є однією з центральних фігур, що активно впливає на хід розвитку подій: 1) саме його зусиллями і стараннями поразка Орігелла містичним чином перетворюється на блискучу перемогу; 2) лише Дервіш зумів змінити хід подій для отримання необхідного результату, особисто передавши Нуррединові таємничу каблучку з опалом; 3) у казці відсутня пряма текстуальна вказівка, та буде логічним зробити висновок, що маг сам виготовив каблучку з опалом, вклавши в неї зірку перемог, успіхів і добробуту сирійського правителя, бо опал стає джерелом найвищого щастя і нещастя для його власника; 4) за аналогією з пушкінської казкою, в якій поява / зникнення магічного артефакту (золотого півника) і Шамаханської цариці якимось містичним чином пов'язані з постаттю мудреця / астролога / скопця, у творі І.В. Киреевського магічний артефакт (каблучка з опалом) і поява / зникнення таємничої і чарівної Діви-Музики Сонця безпосереднім і найтіснішим чином пов'язані з постаттю Дервіша.

Слід зазначити, що вплив Діви-Музики Сонця на воїна Нурредина значною мірою відрізняється від опису впливу Шамаханської цариці на Дадона або Зюльфіри на Голицю, хоча безперечним є той факт, що суворий цар Нурредин з *першого погляду* закохується в небесну красуню. У царя Дадона Шамаханська цариця розпалює любов-пристрасть, яка позбавляє чоловіка розсудливості (під час зустрічі з царицею герой миттєво забуває смерть синів і не усвідомлює тяжкість наслідків сварки з мудрецем). Зюльфіра спокушає Голицю не лише своєю красою, а й перспективною діловою пропозицією – стати її співправителем, інтуїтивно відчувши саме цю прогалинку в характері героя – зробити що-небудь корисно-героїчне для своєї батьківщини. Але Діва-Музика Сонця зовсім інша: вона – не земне створення з плоті, а якась фантазія / видиво з іншої планети, а тому її поява не пов'язана з будь-чим заземленим, повсякденним, звично-побутовим, тобто Діва – це втілення якоїсь мрії, яку не можна відчувати, зачинити на замок або завоювати мечем, нею можна лише захоплюватися і з нетерпінням очікувати чергового контакту з відчуттям хиткості моменту. Тому зникнення *Діви-мрії* означає *крах реальності* для героя, який відчуває свинцеву тяжкість суворого земного життя як непотрібний тягар за умови відсутності мрій з його візій; саме це стає для героя справжньою трагедією, а не падіння його колишньої гордості – сирійської держави. По-філософськи байдужа реакція Нурредина на розпад могутнього царства є лише усвідомленням плінності світської влади земного правителя, якому непідвладна *звичайна мрія*. Але в цілому слід констатувати загальний характер впливу на чоловіків трьох героїнь з різних творів – вони раптово зникають, залишаючи героїв з якимись складними (іноді нерозв'язними) проблемами.

Таким чином, слід зробити висновок про те, що 1) в казкових творах О. С. Пушкіна, П. О. Катеніна та І. В. Киреевського ключовою частиною є опис війни в усіх її проявах; у зв'язку з цим можна стверджувати, що авторами задіяний архетип війни в якості сюжетного ядра; 2) позаяк головною метою війни є досягнення перемоги будь-якою ціною, то безперечна перевага є у того військового лідера, якого підтримує чарівник, що забезпечує поразку супротивника магічними засобами; у зв'язку з цим показовим є введення мудреця / чарівника / дервіша як обов'язкової дійової особи в усіх трьох казках; 3) особливий тип стосунків між чоловічими / жіночими персонажами виражений коханням-пристрастю / коханням з першого погляду, але у вирішальний момент героїня зникає, а герой залишається без заповітного жіночого подарунка, царства, почестей і нагород; жінка є руйнівницею щастя і благополуччя героя (пари Дадон / Шамаханська цариця, Нурредин / Діва-Музика Сонця, Голиця / Зюльфіра) і, певною мірою, його супротивником.

Бібліографічні посилання

1. Арзамасцева И. Н. Детская литература / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – М. : Изд. центр «ACADEMIA», 2005. – 576 с.
2. Вацуро В. Э. Сквозь «умственные плотины» / В. Э. Вацуро, М. И. Гиппельсон. – М. : Книга, 1986. – 382 с.
3. Дереза Л. В. К вопросу об особенностях сказки П. Катенина «Княжна Милуша» // Наук. зап. Харк. держ. педаг. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. «Літературознавство», Вип. 1 (25). – Х., 2000. – С. 89–95.
4. Дереза Л. В. Особенности жанра сказки в творчестве П. А. Катенина // Литература в контексте культуры : сб. науч. трудов. – Днепропетровск, 2000. – С. 166–172.
5. Катенин П. А. Избранные произведения / П. А. Катенин. – М.-Л. : Сов. писатель, 1965. – С. 255–338.
6. Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература / В. И. Кулешов. – М. : Худож. лит., 1976. – 288 с.
7. Манн Ю. В. Иван Киреевский / Ю. В. Манн // Вопросы литературы. – 1965. – № 11. – С. 130–154.
8. Непомнящий В. Новые русские сказки / А. С. Пушкин. Сказки. Вступ. ст. В. Непомнящего – М. : Худож. лит., 1991. – С. 5–32.
9. Орлов В. Н. Пути и судьбы / В. Н. Орлов. – Л. : Сов. писатель, 1963. – 668 с.
10. Пушкин А. С. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: поэма / А. С. Пушкин. Собрание сочинений в трех томах. – М. : Худож. лит., 1985. – Т. 1 – С. 647–652.
11. Сетин Ф. И. История русской детской литературы. Конец X – первая половина XIX века / Ф. И. Сетин. – М. : Просвещение, 1990. – 303 с.
12. Сказки русских писателей XVIII–XIX вв. Собрание сочинений. – М. : Престиж Бук : Литература, 2010. – С. 583–592.
13. Сказки русских писателей / сост., вступ. ст. и ком. В. П. Аникина. – М. : Правда, 1985. – 672 с.
14. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1968. – 424 с.

Надійшла до редколегії 16.03.2016 р.

УДК 821.111'255.4-1

О. В. Матвієнко

Донецький національний університет

УКРАЇНСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ К. ДЖ. РОССЕТТІ «WHEN I AM DEAD, MY DEAREST...»: МІЖ ПЕРЕСПІВОМ ТА КЛАСИЧНИМ ПЕРЕКЛАДОМ

Розглянуто українські інтерпретації вірша англійської поетеси-прерафаеліта К. Дж. Россетті «When I am dead, my dearest...», в поезиї якого поєдналися прикмети любовної, релігійно-філософської лірики, ламентативної, епітафії, заповіту, пісні. Переспів П. А. Грабовського, першого українського інтерпретатора Россетті, відзначений доместикацією і зорієнтований на фольклорно-пісенну традицію; тексти українських перекладачів XX ст. (М. Ореста, І. Качуровського, М. Тарнавської) створені в руслі традиції «неокласиків» і є зразками класичного перекладу, з виразним карбом індивідуально-авторського стилю.

Ключові слова: інтерпретація, класичний переклад, переспів, поетика, лірика, стиль, К. Дж. Россетті.

Рассмотрены украинские интерпретации стихотворения английской поэтессы-прерафаэлиты К. Дж. Россетти «When I am dead, my dearest...», в поэтике которого соединились черты любовной, религиозно-философской лирики, ламентации,

епітафії, заповітання, песні. Вольний переклад П. А. Грабовського, першого українського інтерпретатора Россетті, отмечен доместикацией и ориентирован на фольклорно-песенную традицію; тексти українських перекладачів ХХ в. (М. Ореста, І. Качуровського, М. Тарнавської) створені в руслі традиції «неокласиків» і являються зразками класического перекладу, з вираженими приметами індивідуально-авторського стилю.

Ключевые слова: інтерпретація, класический переклад, вольний переклад, поезика, лірика, стиль, К. Дж. Россетті.

In the present article the Ukrainian interpretations of the poem "When I am dead, my dearest..." by English Pre-Raphaelite poet C.G. Rossetti are viewed. The poetics of the original text combines the artistic features of intimate, religious and philosophical lyric poetry, lamentation, epitaph, testament, and song. The original poem is focused upon the eternal problem of love, life and death and reflects the Romantic mentality, attracted by Thanatos spell and mystery. The free interpretation suggested by P. A. Grabovsky, who was the first to introduce Rossetti to the Ukrainian audience, is marked by domestication within the national folklore song tradition; however, the modern texts by the Ukrainian translators of the 20-th century (M. Orest, I. Kachurovsky, M. Tarnavska) are created in accordance with the "neoclassical" trend and serve as examples of classical translation, with the unique signs of original individual style of their authors.

Keywords: interpretation, classical translation, free interpretation, poetics, lyric poetry, style, C. G. Rossetti.

Особистість і творчість англійської поетеси Крістіни Джорджини Россетті (1830–1894), представниці братерства прерафаелітів, нечасто привертала увагу як вітчизняного літературознавства, так і перекладачів поезії. В радянську добу вона була незатребуваною через сувору релігійність, духовний пафос її творів, байдужість до соціальної тематики, пізніше – залишалася в тіні уславлених сучасників, поетів-вікторіанців (подружжя Е. Б. та Р. Браунінг, старший брат поетеси Д. Г. Россетті, А. Теннісон). Приємним винятком останніх років стала монографія Є.С. Чернокової «Поэзия Кристины Россетти в контексте поэтики прерафаэлитизма» (2004) [11]. Проте й донині зберігається розрив між популярністю россеттіівської лірики і браком належного рівня вітчизняних досліджень її творчості.

Заповнити одну з існуючих лакун і покликана дана розвідка, де йтиметься про відому поезію Россетті "When I am dead, my dearest...", опубліковану 1862 р. у складі збірки «Goblin Market and Other Poems» («Ринок гномів та інші вірші»). Як і у випадку з Е. А. По, лірика К. Дж. Россетті зосереджена навколо теми кохання і смерті, не у відверто еротичних, але часто химерно-хворобливих формах ("When I am dead, my dearest", "At home", "Remember", "After death").

Зачарування таємством смерті дається взнаки і в цьому вірші.

Россеттіівський текст, романтично-протестийний, демонструє жанрові прикмети любовної лірики (ліричні герої вірша – закохана пара), релігійно-філософської лірики (медитації на вічні теми життя, любові, смерті), ламентативної (плачу за померлим), автоепітафії (вислову, що створюється на випадок власної смерті і використовується як надгробний надпис) і навіть заповіту (програмний вірш у формі послання живим). Сама ж авторка у назві визначає жанр твору як пісню (song). Усі ці ознаки проявлені різною мірою і дають інтерпретаторам і перекладачам простір для тлумачень.

З формальної, версифікаційної, точки зору текст поезії складається з двох строф-октав (причому обидві строфи утворюють завершені складні речення із сурядним та підрядним підпорядкуванням), кожна октава – з двох катренів з баладним римунням аbcb. У парних та непарних рядках по шість складів (трисопний ямб), крім третього рядка в обох октавах (вісім складів, чотирисопний

ямб). Чоловічі закінчення парних рядків чергуються з жіночими в непарних (крім третього рядка першої октави).

У змістовому аспекті дві строфи вірша змальовують два світи: земний та понадземний. За романтичним принципом двосвітності останні протиставлені один одному, так само як герої вірша розділені межею життя і смерті. У світі живих буває рослинність, тут зеленіють кипарис і трави, квітнуть троянди, випадають роси, ллються дощі і зливи. Потойбіччя заперечує все, що пов'язане з життям: там немає тіні, адже відсутнє світило; немає рос і дощів, не співає соловей, адже зникає природа; там притлумлюються людські чуття і почуття, любов і біль.

Ми надалі за умовчанням розглядатимемо ситуацію як звернення ліричної героїні до коханого, хоча з огляду на граматичну специфіку англійської мови ліричне *Я* може належати і герою (якраз цього вимагає поетична традиція), адресатом же можуть виступати батько, мати, вірний друг тощо. Але саме її послання до *нього* є найімовірнішим і логічно очікуваним. Отже, в перших рядках лірична героїня просить коханого не виказувати скорботи за нею по смерті. Йдеться про демонстративну поведінку, загальноприйнятий ритуал прощання. Дослідниця М. Степанова звертає увагу на те, що рослинам, які традиційно символізують кохання (троянда) і жалобу (кипарис), К. Дж. Россетті протиставляє природну, а не культивовану штучно рослинність (росяні трави) [9]. Щира, непоказна любов асоціюється в Россетті зі смиренням (трава, яку топчуть люди) та вічним оновленням життя (як трава проростає після весняних дощів, так і пам'ять постійно живиться спомином, що «воскрешає» померлих). Розмай природи, на думку Россетті, має пом'якшити тугу героя за втраченою коханою, обернути її у світлий смуток. А християнська ідея безсмертя душі і кохання втілюється через пантеїстичні образи природи: рослинність, дощ/зливу, росу. Так, сама природа з її денними, сезонними, річними перемінами, циклами оновлення, розквіту та вмирання стає запорукою вічності.

Опис світу мертвих у другій строфі нагадує за своєю підкресленою апофатикою славетну поему «*Сад Прозерпіни*» А.Ч. Суїнберна, котра вийшла друком невдовзі після появи россеттіївського вірша, у 1866 р. Троїсте «*I shall not...*», яким відкривається друга строфа, увиразнює цей художній засіб, зображення через заперечення. Потойбіччя існує поза часом, без світанків і заходів сонця, поза сприйняттям – зором, слухом, чуттям, там царство мовчання, мороку, застиглості, де панує нескінченний сон-забуття (саме ця ідея наскрізно пронизує суїнбернівський «*Сад Прозерпіни*»). На лексичному та змістовому рівнях перша строфа пов'язана з другою: героїня не побачить тіні (від кипарису), не відчує дощу сліз, не почує співу (ані сумних пісень ліричного героя, ані тужіння солов'я). Відтак пам'ять, спомин, згадка стають єдиною можливою ланкою між світами живих і мертвих. Можливою, але не неодмінною: душа героїні, вільна від ревнощів як ознаки земного кохання, залишає герою свободу вибору – пам'ятати чи забути і, можливо, знайти щастя з іншою, звільняє його від болю спогадів, від обіцянки бути до ско-ну вірним. Так тема пам'яті/забуття стає смисловою віссю поезії.

Легко пізнаваними знаками в тексті виступають троянда, кипарис, соловей. Якщо троянда, як універсальний (чи навіть баналізований) символ кохання, не потребує коментарів і приблизно однаково сприймається в національних європейських культурах, то екзотичний кипарис, що росте в південних субтропічних широтах, ще у XIX ст. не був добре відомий ані на російських, ані на українських теренах. В античному світі (Давня Греція та Рим) кипарис був присвячений богам підземного царства Аїду (Плутону) і пов'язаний з трауром та погребінням. У діапазоні його символічних значень – смуток і зажура, побожність, посмертне існування душі. Роль «цвинтарного дерева» зберігається за ним у західній культурі і донині. Соловей же здавна вважався уособленням «мук і екстазу кохання», священним птахом поетів та співців; сповнений болю, але нечутний душі герої-

ні слів'яний спів унаочнює думку поетеси про те, що земний світ не є осередком чистих радощів, всеосяжної гармонії.

Згадка про спів солов'я, як і прохання ліричної героїні не співати над нею «сумних пісень», підкріплює установку на пісенність, заявлену поетесою в назві твору. Потрійно вжите слово "*sing (song)*", створюючи своєрідне обрамлення, наближає текст до традиції народної пісні. Цілком у фольклорному дусі звучать і потрійні заперечення-анафори на початку другої строфи, і синтаксичний паралелізм (завершення обох строф: «*And if thou wilt, remember, / And if thou wilt, forget*», «*Haply I may remember, / And haply may forget*»), і контрасти з антитезами, якими рясніє цей невеликий за обсягом текст.

Крім цього, пісенності віршу надає його фонетичне аранжування. Це передусім численні сонорні, які, власне, й забезпечують звукопис завдяки своєму проміжному статусу між голосними та приголосними звуками: *m*, що асоціюється з пам'яттю/забуттям (*am, my, me, remember, dreaming, may*), *n*, який містить у собі заперечення і означає небуття (*when, song, sing, no, not, nor, plant, green, rain, nightingale, on, in, pain*), розгонистий, рокотливий, рвучкий *r* (*dearest, roses, cypress, tree, green grass, showers, remember (2), forget (2), rain, hear, dreaming, through, rise*), що домінує в першій октаві, а в другій поступається місцем співучому, ніжному, лагідному *l* (*plant, wilt (2), shall (3), feel, nightingale, twilight, haply (2)*). Пісенність додатково посилюється алітераціями на початку слів: «*dead, my dearest*», «*green grass*», «*sing no sad songs*». Широко використано також свистячо-шиплячі приголосні *s, z* та міжзубні *ø, ð*, що імітує чи то тихий пошепт, чи то шелест трав і листя (*dearest, sing (2) no sad songs, roses, shady, cypress, grass, showers, dewdrops, shall (3), shadows, through, doth, that, rise, set*).

Оповита настроєм світлої печалі й меланхолії з приводу всепроникної й неминучої смерті, поезія Россетті звучить як резін'яція, зречення усього плінного й земного. Урочистості, «понадземності» надає їй використання архаїчної лексики: "*thou wilt*" ("*you will*") or "*doth not*" ("*does not*") or "*Haply*" (meaning "*perhaps*"). Не дивно, що цей маленький шедевр, яскравий зразок «італійської музичності мовлення, ...англійської стриманості і глибини почуттів» [цит. за: 11 с. 81], став викликом для декількох поколінь перекладачів.

Український поет-демократ П.А. Грабовський (1864–1902) одним з перших познайомив український читацький загал із творчістю англійської поетеси, своєї старшої сучасниці. При цьому вибір автора й текста був, власне, випадковим, переклад мав суто ознайомчий, просвітницький характер і виконувався за підрядником (Грабовський не знав англійської мови) у вкрай важких умовах якутського заслання. Його переклад опубліковано у збірці переспівів (вільних перекладів) «*Хвиля*» 1899 р. [10, с.133].

Текст Грабовського несе на собі карб доместикації, ретельного уникнення і стирання «іноземних» прикмет, як провідного принципу перекладацької практики позаминого століття. «*Нехай читачі вибачать, коли часом моя українська бандура грала на далекій чужині не по-рідному, бриніла непевним відгуком півночі*», – зізнається Грабовський у передмові до другої збірки перекладів «*Доля*» [цит. за: 10, с.130]. Так, у заголовку ім'я поетеси передано за українським звичаєм як «Христина», а не Крістіна (Christina).

Першотвір наближено до української національної ментальності і на жанровому рівні. П.А. Грабовський стилізує свій текст під фольклорну пісню, при цьому притлумлюючи індивідуально-авторські особливості оригіналу – внутрішню стриманість, психологічну й емоційну відчуженість ліричної героїні, яка перебуває у світі мертвих. Стилізація у Грабовського відчутна в епитетах, характерних для народної пісні: «*буйна трава*» замість «*green grass*» (зеленої трави), «*люба тінь*» замість «*shadows*» (тіні). Соловей (*nightingale*) Россетті перетворюється на зменшувально-пестливого «*соловейка*», обов'язкового персонажа української

любовної лірики та народних пісень про кохання (пор.: «Ой у вишневому саду / Там соловейко щибетава..», «Сміються, плачуть солов'ї» та ін.). Ритмічні (і переважно синонімічні) пари «не тужи, не ридай», «ні дерев, ні квіток», «ні роси, ні дощу», «все важке, все сумне» також навіяні народнопісенною традицією. Фольклорне походження мають синтаксичний паралелізм та оказіональна внутрішня рима в останньому чотиривірші («ясний ранок свіне, чи день білий мине»), а також фінальна рима «буду-забуду» (пор., напр., з: «На Купала була, / Сорочку забула» (з купальської пісні), «Як не хочеш, дівчинонько, / Дружиною бути, / То дай мені таке зілля, / Щоб тебе забути» («Ой, не цвіти буйним цвітом»)).

Троянда, найпопулярніший флористичний символ кохання, у перекладі генералізується і перетворюється на знеособлену «квітку», маловідомий українському читачському загалу «кипарис» – на звичайне «дерево». Варто було Грабовському-перекладачеві зайти трохи далі у справі доместикації, і з огляду на національну рослинну символіку книжно-літературна троянда Россетті могла б постати калиною (квітка любові, розлуки, пам'яті, смерті), барвінком (означає любов, шлюб, навіть смерть: барвінок сіяли на могилах) або маком (сон, скорбота, смерть). А кипарис мав шанси перетворитися у вербу, явір або тополь.

Крім фольклорно-пісенного начала, переклад Грабовського зберігає пам'ять про ще одну поширену в українській народній творчості жанрову форму – плач. Це унаочнюють перекладацькі зміни: замість звичайного прохання «не співай сумних пісень» – емоційно насичені, насадні звернення «не тужи, не ридай наді мною»; додано драматичний потрійний повтор, відсутній у першотворі: «Як лежатиму я в домовині німій... Я не встану з холодної ями... Бо навіки в землі заночую...». Загострена експресивність перекладу, що так контрастує з нарочитою безпристрасністю оригіналу, цілком узгоджується з жанровою формулою плачу (голосіння), котра передбачає вільну спонтанну мовленнєву імпровізацію і водночас вираження високої емоційної напруги (невтішне горе, надмір скорботних почуттів).

Цікаво, що П.А. Грабовський «привласнює» ліричний голос, роблячи його чоловічим, на відміну від усіх пізніших українських перекладачів цього вірша – М. Ореста, М. Тарнавської, І. Качуровського. Це непомітно в першому зверненні ліричного Я *“my dearest”*, переданому нейтральним «друже милий», проте в передостаннім рядку з'являється форма чоловічого роду «радий». Акцентована суб'єктивність дається взнаки в численності особових та присвійних займенників: форми «я», «мій» повторюються у Грабовського 7 разів (для порівняння: в М. Ореста 4, в І. Качуровського 3, в М. Тарнавської взагалі 1 раз). Щоправда, в першотворі аналогічних займенників 9, але цього вимагає англійська граматики, у той час як українська мова обходиться особовими дієслівними формами або еліпсисом. Займенник «*ти*» (*thou*) в оригіналі трапляється тричі, в перекладі же взагалі відсутній, хоча це почасти компенсується відповідними особовими дієслівними формами у 2-й особі однини: «не тужи, не ридай, не сади, хоч (хочеш), забудь, кохай». В цілому це справляє враження трагічного надлому, хворобливої заглибленості ліричного героя у власні переживання. Цьому знайдуться біографічні пояснення: 1889 р. П. А. Грабовський пережив смерть супутниці життя, революціонерки Надії Сигиди у Карійській трагедії (масове самогубство політв'язнів внаслідок постійних принижень і катувань), на час виходу збірки «Хвиля» йому самому залишалося жити лише кілька років (1902 р. помер на засланні в м. Тобольську від сухот). Проте водночас цей психологічний аспект перекладу висвітлює і риси української національної вдачі, відзначені дослідниками М. Костомаровим, В. Липинським, Д. Чижевським: інтровертованість, самозаглибленість, зосередженість на сфері почуттів, психологічна втеча від дійсності у власний внутрішній світ (ескейпізм) [див.: 12].

У наш час переклад П. А. Грабовського цікавить більше як факт історії української словесності. Але саме це вільне прочитання Россетті уможливило побачи-

ти шляхи зближення англійської та української культур, літератур, ментальностей, представляючи хрестоматійний витвір англійського прерафаелізму «в українському національному вбранні».

Згодом місце імпровізації-переспіву заступили класичні переклади ХХ століття. Такими «взірцевими» прочитаннями россеттівської пісні ми завдячуємо самобутнім поетам і перекладачам української діаспори в США (М. Тарнавська) та Німеччині (М. Орест, І. Качуровський).

Перекладач широкого стильового діапазону та найрізноманітніших культурних інтересів, Михайло Зеров-Орест (1901–1963) відомий своїми перекладами з англійської, іспанської, італійської, німецької, французької, португальської, польської та російської мов. Молодший брат К. Зерова, Орест хоча формально і не входив до «п'ятірного грона», але добре засвоїв поетичну естетику «неокласиків» та послідовно реалізовував її настанови у власних творах і перекладах.

Багатьма чинниками можна пояснити звернення М. Ореста до лірики Россетті: ці «споріднені душі» прожили самотнє, відлюдницьке життя, не обтяжене родинними клопотами; обоє не вписувалися у магістральну лінію своїх національних літератур; в обидвох поетів був «самодостатній поетично-філософський світ», що «міг жити за власною логікою, не зважаючи на політичні й ідеологічні закони» [6, с. 3]. Єднало обох і «кредо емоційного самообмеження», за влучним висловом С. Павличко. Гіркий досвід тривалого життя Ореста «в екзилі» перегукується з долею К. Дж. Россетті, доньки карбонарія-політемігранта, змушеного в 1821 р. рятуватися втечею з Італії. Настрій відчуженості від земних пристрастей і борінь, що панує в поезії К. Дж. Россетті, не міг не знайти відгомін у душі Ореста, котрий замолоду цікавився східною філософією та буддизмом і знайшов для нього не християнське, а орієнтальне підґрунтя, з його ідеєю сансари. Якщо англійська поетеса залишалася байдужою до злободенної громадянської проблематики, то українському лірику був цілковито чужий проповідуваний ідеологом МУРу (Мистецького Українського Руху) Ю. Шерехом-Шевельовим «національно-органічний стиль» української літератури. Зрештою, в оригінальному доробку М. Ореста є поезія «*До вас, ліси, в побожному мовчанні...*», яка містить «пантеїстичну картину перетворення-проростання... листям дерева» [6, с. 9] і відтак є суголосною «*When I am dead, my dearest...*» К. Дж. Россетті.

Соломія Павличко в передмові до збірки М. Ореста «*Держава слова*» слушно вказує на ключові прикмети його перекладацького стилю: «непересічна освіченість», «рафінований смак при доборі творів і вишукана культура слова», «легка філігранність форм», «легкість не простоти, а довершеності», вільне культивування «літературного аристократизму і естетизму», прагнення «вловити і втілити вічну, трансцендентну суть світу» [6, с. 3, 5, 8].

Дійсно, розгорнутий аналіз орестівського перекладу підтверджує ці спостереження. Перекладач достеменно і без видимих зусиль відтворює ритмику першоджерела: розмір перекладу збігається з оригінальним (тристопний ямб), треті рядки обох строф подовжені на стопу, жіночі рими чергуються з чоловічими. Оказіональна внутрішня рима підсилює органічну мелодійність: «*І солов'їний не долине...*» Наділений розвиненим музичним слухом, М. Орест охоче використовує в перекладі асонанси, побудовані на чергуванні голосних о, в якому вчувається розпач і стогін (*коли, роз, стоїть, узголов'ї, скорботний, росах, ростуть, схочеш (2), то, дощів, солов'їний, долине, до, сон (2), щасно*) та пронизливого, схожого на схлип і (мій, сліз, зелені, тіней, дощів, і (2), спів, мріючи, крізь). Він завіграшки знаходить короткий, виразний, співзвучний аналог алітераційному «*Sing no sad songs*» – «*Не треба роз і сліз*». Звукопис перекладу навіть помітнішою мірою, ніж першотвору, орієнтовано на свистяче-шиплячі звуки (*роз, сліз, стоїть, узголов'ї, скорботний, кипарис, росах, ростуть, схочеш (2), згадуй, забудь, бачитиму, чутиму, дощів, солов'їний, тужний, спів, крізь, присмерк, що, сон (2), несе,*

щасна, згадаю, щасно, забуду, все), що нагадує шерех віття і трав, звук дощу, який спадає згори, – а ще тихий, ледь вловимий голос інобуття.

На відміну від перекладу Грабовського з його тужливими, трагічними інтонаціями, в Ореста майже довершено передано паралелізм: «Якщо ти схочеш – згадуй, /А схочеш – то забудь» і далі: «Я, щасна, все згадаю, /Забуду щасно все». Дані переклади докорінно відрізняє і те, що в Ореста годі шукати слідів фольклорної пісенності. Це для неокласика річ принципова: «у творі-маніфесті «Поетична мова» поет говорить про джерела поезії й її мови і чи не вперше в українській поезії так свідомо і відкрито заперечує для неї народні джерела: Але з народних джерел форм і окрас не вживай» [цит за: 6, с. 10], радячи надихатися «майстерністю і мужністю не нашого краю». Орестівський переклад, як і оригінал Россетті, найкраще характеризується в апофатичний спосіб: у ньому немає традиційних і майже неминучих перекладацьких хиб – перебоїв ритму, фонетичних недоладностей, лексичних неоковирностей, зразків «стильової глухоти», синтаксичних перекручень, текст не справляє відчуття «штучності», «робленості». Немає і виявів «поетичної сваволі», нічого зайвого чи втраченого (показово, що роза й кипарис залишаються собою і в перекладі). З неточностей перекладачеві можна закинути хіба що помилково перекладене старовинне слово «*haply*»: воно не є скороченим прислівником *happily* (щасно, щасливо), як вважає Орест, а пов'язане з дієсловом *happen* (траплятися).

Переклад Ореста, який відзначається карбованою поетичною дикцією, бездоганною точністю розміру й рими, гармонією форми і змісту, засвідчує справжню руку майстра, віртуоза, «слуги високостей». Це твір, за висловом самого Ореста, «розрахований на українську вічність» [2].

Наступний переклад належить Ігорю Качуровському (1918–2013), теоретику літератури, історичу західного й українського письменства, поетові та перекладачеві. Як «молодший неокласик», І.В. Качуровський зараховував себе до школи М.К. Зерова, а своїм безпосереднім учителем вважав М. Ореста, з яким його єднала багаторічна дружба [2]. Завдяки спільній естетичній платформі їх авторів переклади Ореста й Качуровського конгеніальні, хоча створені незалежно один від одного, без слідів запозичень. Стилю Качуровського-поета і перекладача притаманний неокласичний кларизм – проста й ясна мова, увага до формальних особливостей оригіналу, неухильне дотримання його метрики (розміру, рими, ритму, строфіки), збереження лексичних, стилістичних, синтаксичних особливостей тощо. Відомо, що перекладав Качуровський мало не з двох десятків мов, створив низку збірок поетичних перекладів. Втім, усі переклади з англійської, в тому числі й Россетті, здійснено за підрядником дружини перекладача, мистецтвознавця і поліглота Л. Б. Крюкової.

У тексті Качуровського знято звернення “*my dearest*”, що робить його переклад універсальним і знеособленим, як англійський першотвір, і водночас холоднувато-відчуженим. Молодший неокласик свідомо уникає естетизації перекладеного матеріалу, якою, на його думку, відзначалося російське перекладацтво [4, с. 517]; він помітно ближчий до народної пісенності та загальноновживаної лексики, ніж його вчитель. Порівняймо: *при узголов'ї – в головах, скорботний – сумних, рози – рожі (ружі)*, книжні синтетичні форми майбутнього часу «*Не бачитиму тіней, /не чутиму дощів...*» – поширені розмовні аналітичні форми майбутнього часу «*Не буду бачить тіні, /Ні чуть дощу звідтіль*». У намаганні дати раду з англійським моносилабізмом Качуровський віддає перевагу коротким словам (*не (2), ні (4), рож, у (2), хай, під, як (2), а, чуть, мов, біль, крізь, смерк, тім, сні, я, чи'*) та редукованим інфінітивним формам (*бачить, чуть, забудь* замість *бачити,*

¹ Єдине довге слово перекладу – вдалий авторський неологізм «непроминальний» (*смерк*).

чути, забути). Останнє ж тягне за собою потенційну синтаксичну двозначність (редукована форма інфінітиву ідентична формі теперішнього часу в третій особі однини), чого в перекладі бажано уникати. Синтаксична побудова третього катрена небездоганна і віддає штучністю, «силуваністю», причину чого варто шукати у багаторічній відірваності діаспорного перекладача від джерел живого мовлення («Не буду бачить тіні, / Ні чуть дощу звідтіль, / Ні як у співі соловей / Мов виливає біль»). Качуровський ставить за мету зберегти єдині змістові акценти у фіналах обох строф, що спираються на повторені двічі ключові слова-концепти пам'яті й забуття (*пригадаєш – забудь, пригадати – забудь*). Але здійснюється це в тому числі за рахунок евфонії: сонорні майже не задіяні, текст рясніє глухими приголосними (к, п, т, с, х, з, ч, ш, щ (ш+ч)). З голосних, крім о (*помру, рож, головах, моїх, дощами, проростуть, хочеш, коли, дощу, соловей, мов, зможу*), завдяки римоутворчій функції та наголосам стає помітним у (*помру, сумних, проростуть, забудь, буду, чуть, дощу, у, мабуть, зможу, забудь*), з притаманними звуку сугестивними настроями пригніченості, прихованої тривоги, страху. Все вищевказане в кінцевому рахунку шкодить пісенності й мелодійності перекладу.

У післямові до збірки «Круг понадземний» Качуровський вказував на два етапи свого перекладацького шляху: спочатку він передусім дбав про «мистецьку вартість» перекладу, згодом – про формальну близькість, якнайповнішу відповідність оригіналу [4, с. 514]. Як унаочнює переклад Россетті, прагнення граничної точності часто вступає в конфлікт з художністю, і збереження балансу між формальним та естетичним критеріями має бути метою, викликом і настановою перекладача.

З огляду на це видається цікавим прочитання Россетті уродженкою Галичини, поетесою, прозаїком, літературознавцем, бібліографом і перекладачем Мартою Тарнавською-Сеньківською (нар. 1930). Життя в Америці дало їй можливість присвятити себе перекладам англомовної поезії та прози (Е. Дікінсон, О'Генрі, Е. Хемінгуей, У. Фолкнер тощо).

Її творча та перекладацька індивідуальність також сформувалася під безпосереднім впливом неокласиків. «Чимало завдячує неокласикам і Марта Тарнавська у своїй поетиці, в умінні тактовно урівноважувати безпосередні життєві імпульси й імпресії з образами та порухами думки, породженими різноманітними малярськими, музичними чи літературними асоціаціями тощо», – зауважує Р. Доценко [3].

Її версія Россетті прочитується як суто «жіночий формат». Звернення «*коханий*» визначає комунікативну ситуацію: лірична героїня промовляє до героя, а не навпаки. Повторене двічі, це слово насичує переклад теплом людських почуттів. Дієслово «*плекати*», що його вживає лірична героїня (тобто з любов'ю вирощувати, викохувати, дбайливо доглядати, піклуватися), на відміну від «*саджати*» першотвору, теж більше відповідає жіночій ментальності і вдачі. Є нові нюанси і в темі кохання: героїня Россетті хоче, щоб над нею, померлою, зійшла зелена трава, образ незнищенної і безсмертної природи; героїня Тарнавської просить, щоб милий обернувся для неї травою: «*Росистою травою мені, коханий, будь*» – і відтак назавжди залишився поруч. Солов'я в Тарнавської замінено жайвороном, досить нетиповим для української поезії і фольклору птахом (при тому що троянди й кипарис збережено). Жайворон – ранкове створіння, чий політ символізує юнацьке завзяття, порив радощів, союз землі і неба. Він вважається священним птахом, добрим знаменням, він уособлює смирення, адже ширяє у височині і співає лише злітаючи в небо. У богослов'ї пісню жайворона порівнюють з радісною молитвою, зверненою до Бога. Так за допомогою орнітологічної символіки перекладач увиразнює тему любові земної і небесної, духовно-містичний аспект першотвору.

Глибинна гармонія перекладу жодним чином не суперечить вимогам формальної відповідності оригіналу. Ані в розмірі (трисопний ямб, у третій подо-

вжених рядках чотиристопник), ані в римі (чергування жіночих та чоловічих клаузул), ані в милозвучності (наскрізні алітерації з сонорними й асонанси), ба навіть у важких для відтворення анафорах/епіфорах (*«Як схочеш, то пригадуї. /Як схочеш, то забудь»*, *«Не бачитиму...не знатиму...не чутиму...»*, *«щасливий буде спогад, /щасливе забуття»*) – ніде перекладач не згрішила проти першоджерела. Щоправда, не обходиться без прикрих дрібниць: слідом за Орестом Тарнавська хибно тлумачить *harly* як *щасливо*, а зворот *«жайворон, мов біль, несе свій спів»* звучить, так би мовити, «не по-українськи».

В інтерпретації Качуровського читач часом «спотикається» через скупчення односкладових слів, котрі утруднюють вимову і плин думки; поетична ж дикція М. Тарнавської природна й невимушена, її текст виділяється вільним, «легким диханням». Відсутність декларативності, риторики, пафосу, «врівноваженість і вивіреність поетичної рефлексії над (і понад) часом та його проминанням...і цінностями, ...часові не підвладними», «неголосний і непоказний, а проте незмінний й самовідданий стоїцизм», «спокійне знання про оманливість та зрадливість весни», «свідоме і підсвідоме, стихійне і художньо мотивоване співвіднесення» глибинного і зовнішнього, «безсумнівна гармонія світоглядно-філософської зосередженості – з досвідом...чуттєво-емоційним», «свіжість і первородність» поетичного слова, яке є «виразом вкрай органічних ліричних первнів» – усі ці спостереження М. Н. Москаленка [5] стосовно власної поезії М. Тарнавської можна з повним правом віднести і до її перекладів, як це відчутно в інтерпретації Россетті.

Нарешті, останній за часом публікації – вочевидь аматорський переклад студентки-чернігівчани Юлії Якимчук (нар. 1988), надрукований в журналі «Всесвіт». Претензійна назва «реквієм» провокує читача на хибні очікування, адже високий жанр концертної музики, в основу якого покладено католицьку заупокійну месу, не має нічого спільного ані з россеттійською піснею, ані зі змістом і настроєм самого перекладу. Текст є показовим у плані найхарактерніших для початківців проблем і похибок. В нашому випадку це, перш за все, ритмічна «розхристаність». Ритм перекладу хисткий, чоловічі та жіночі закінчення розставлені в тексті безладно, віршовий розмір визначити неможливо, він коливається між 4– та 6-стопним ямбом. Кількість складів у рядках змінюється хаотично, не підпорядковуючись жодній схемі: 4-4-5-4-6-5-5-5-4-4-4-4-4-4-4-4. Свавільно обходиться перекладач-початківець з наголосом (*мінЕй* замість *тІней*), абстрагована фраза «Де ніч не змінюється й день» не має нічого спільного з картиною *«the twilight /That doth not rise nor set»*, тобто нескінченних сутінків, де сонце не сходить і не сідає. Більше того, перекладацькі «відсебенки» тим недоречніші, що вони винесені на кінець рядків і стають опертям для рими: *«А як захочеш, пам'ятай такою»*, *«Я пам'ятатиму ці миті, /Або ж забуду звук пісень»*. Опертям хибним, адже слів *«сповиті»*, *«миті»*, *«такою»*, *«день»*, *«звук пісень»* у першотворі взагалі немає. Жанровий статус тексту Ю. Якимчук неясний, «розмитий»: він знаходиться між підрядником та власне перекладом, між переспівом та класичним перекладом.

Отже, зіставний аналіз українських прочитань поезії Россетті уможливило певні висновки. Переспів, цей програмний для української словесності різновид перекладу XIX ст., виводить на перший план мовну стихію, національну фольклорну й літературну традицію, яка стоїть за інтерпретатором, як це унаочнює текст П. А. Грабовського. Класичний же переклад, під знаком якого розвивається новітнє письменство, демонструє приналежність автора до конкретної перекладацької школи (в нашому випадку – неокласиків) вкупі з прикметами неповторного індивідуально-авторського почерку, будь то витончено-ясний стиль, висока культура слова і віршова бездоганність М. Ореста, формальна точність і простота вислову І. Качуровського чи неголосна гармонія і м'яка жіночність М. Тарнавської.

<i>C.G. Rossetti. «When I am dead, my dearest» (song)</i>	
When I am dead, my dearest, Sing no sad songs for me; Plant thou no roses at my head, Nor shady cypress tree: Be the green grass above me With showers and dewdrops wet; And if thou wilt, remember, And if thou wilt, forget.	I shall not see the shadows, I shall not feel the rain; I shall not hear the nightingale Sing on, as if in pain: And dreaming through the twilight That doth not rise nor set, Haply I may remember, And haply may forget.
Христина Россетті. *** Як лежатиму я в домовині німій, Не тужи, не ридай наді мною; Ні дерев, ні квіток на могилі моїй Не сади, друже милий, весною. Нехай буйна трава там зростає, нехай Її мочить роса із дощами... Хоч забути – забудь, хоч кохати – кохай: Я не встану з холодної ями. Люба тінь, холодок – їх не треба мені, Бо навіки в землі заночую; Не зворушать мене соловейків пісні; Ні роси, ні дощу не почую. Ясний ранок свіне, чи день білий мине – Я дрімать собі нищечком буду; Радий буду згадать все важке, все сумне, А ще більше, як все те забуду. Переклад П.А. Грабовського	Крістіна Россетті. Пісня (<i>When I am dead, my dearest...</i>) Коли помру, коханий, сумних пісень не грай, ні кипариса, ні троянд над гробом не плекай. Росистою травною мені, коханий, будь. Як схочеш, то пригадуй. Як схочеш, то забудь. Не бачитиму тіней, не знатиму дощів, не чутиму, як жайворон, мов біль, несе свій спів. У сутінках незмінних, у сні без вороття щасливий буде спогад, щасливе забуття. Переклад М.Т. Тарнавської
Крістіна Россетті * * * Коли умру, мій любий, Не треба роз і сліз; Хай не стоїть при узголів'ї Скорботний кипарис; Зелені, в росах, трави Круг мене хай ростуть; Якщо ти схочеш – згадуй, А схочеш – то забудь. Не бачитиму тіней, не чутиму дощів, І солов'иний не долине До мене тужний спів – І, мріючи крізь присмерк, Що сон і сон несе, Я, щасна, все згадаю, Забуду щасно все. Переклад Михайла Ореста	Крістіна Джорджина Россетті. Пісня Коли помру, не треба Мені пісень сумних, Ні кипарисів, ані рож У головах моїх. Хай трави під дощами Зелені проростуть. Як хочеш – пригадаєш, А коли ні – забудь. Не буду бачить тіні, Ні чуть дощу звідтіль, Ні як у співі соловей Мов виливає біль. Крізь смерк непроминальний Тебе в тім сні, мабуть, Я зможу пригадати Чи, навпаки, забудь. Пер. І.В. Качуровського

К. Дж. Россетті. Пісня Коли мене не стане, Даремно не журись І не саджай, коханий, Троянди й кипарис На гробі – най зелені Там трави роси п'ють. Як хоч, згадай про мене, А ні – мене забудь. Поволі згаснуть тіні, Ущухне шум дощу, І співи солов'їні Не зможу я почути, Смерк западе усюди. Але і в смертнім сні Я пам'ятати буду Тебе! А може, й ні... <i>Переклад Ольги Матвієнко</i>	К. Дж. Россетті. Реквієм Коли мене не стане, любий, Сумних пісень ти не співай. І не саджай троянди на моїй могилі Й тінистих кипарисів не саджай. Зеленою травою наді мною будь З дощами проливними та россою, А якщо хочеш, то мене забудь, А як захочеш, пам'ятай такою. Я не побачу вже тіней Й дощу ніколи не відчую. І як співає соловей Пісні у тузі – не почую. У снах, що в сутінках сповиті, Де ніч не змінюється й день, Я пам'ятатиму ці миті, Або ж забуду звук пісень. <i>Переклад Юлії Якимчук</i>
---	---

Бібліографічні посилання

1. *Бабенко В. М.* Художній переклад: Історія, теорія, практика. Українська перекладацька школа / В. М. Бабенко – Кіровоград, 2007. – 327 с.
2. *Бросаліна О. Г.* Михайло Орест, слуга високостей / О. Г. Бросаліна // Літературна Україна. – 2012. – № 17 (5446).
3. *Доценко Р.* Марта Тарнавська: біографія / Р. Доценко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poetryclub.com.ua/metr.php?id=152&type=biogr>
4. *Качуровський І. В.* Про подвійний критерій оцінки перекладу / І. В. Качуровський. *Круг понадземний.* – К. : ВД КМА, 2007. – С. 514–521.
5. *Москаленко М. Н.* Поетичний досвід Марти Тарнавської / М. Н. Москаленко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://worldpoesy.com/ua/?page_id=5388
6. *Павличко С. Д.* Михайло Орест, поет лісу / С. Д. Павличко // Орест М.К. Держава слова. Вірші та переклади. – К. : Основи, 1995. – С. 3–12.
7. *Ротач П.* Ігор Качуровський / П. Ротач // Криниця – Полтава, 1995. – С. 74–78. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kachurovskiy.ssu-poltava.org/01life.htm>
8. *Слабошпицький М.* 25 поетів української діаспори / М. Слабошпицький [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/evshan/25poetiv15.html>
9. *Степанова М. И.* Особенности языкового выражения концептуальной метафоры любовь=растение в мужской и женской поэзии на материале английского языка / М. И. Степанова // Вест. Челябин. гос. пед. ун-та. 2013. – № 2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-yazykovogo-vyrazheniya-kontseptualnoy-metafory-lyubov-rastenie-v-muzhskoy-i-zhenskoy-poezii-na-materiale-angliyskogo-yazyka>
10. *Стріха М. В.* Український художній переклад: між літературою і націєтворенням // М. В. Стріха. – К. : Факт, 2006. – 344 с.
11. *Чернокова Е. С.* Поэзия Кристины Россетти в контексте поэтики прерафаэлитизма / Е. С. Чернокова. – Х. : Крок, 2004. – 208 с.
12. *Шевель А. О.* Ментальність українців крізь призму природи / А. О. Шевель // Наукові праці Чорноморського держ. ун-ту імені Петра Могили. Сер. : Політологія. – 2012. – Т. 204. – Вип. 192. – С. 83–86. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Npchdupol_2012_204_192_20.pdf (дата обращения: 24.09.2015).

Надійшла до редколегії 03.03.2016 р.

О. Р. Посудиевская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ИНДИЙСКАЯ ТЕМА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА («ПРОСТЫЕ РАССКАЗЫ С ГОР»)

Розглянуто перші твори Р. Кіплінга «Прості оповідання з пагорбів». Досліджено біографічні передумови інтересу автора до життя англо-індійського суспільства, особливості створення образів англо-індійців у ранній творчості письменника.

У ранній творчості Р. Кіплінга втілене власне бачення письменником соціально-культурної обстановки в англо-індійському суспільстві кінця XIX століття. Екзотична Індія з важкими для європейця умовами життя стає для письменника унікальним середовищем, у якому перевіряється життєвість морально-психологічних установок та етичних цінностей людини.

Ключові слова: екзотична країна, англо-індійське суспільство, нариси, газетні публікації, соціально-психологічні типи.

Рассмотрены первые произведения Р. Киплинг «Простые рассказы с гор». Исследованы биографические предпосылки интереса автора к жизни англо-индийского общества, проанализированы особенности создания образов англо-индийцев в раннем творчестве писателя.

В раннем творчестве Р. Киплинг воплощено личное видение писателем социально-культурной обстановки в англо-индийском обществе конца XIX века. Экзотическая Индия с тяжелыми для европейца условиями жизни становится для писателя уникальной средой, в которой проверяется жизнеспособность нравственно-психологических установок и морально-этических ценностей человека.

Ключевые слова: экзотическая страна, англо-индийское общество, очерки, газетные публикации, социально-психологические типы.

The article investigates the first works by R. Kipling "Plain tales from the hills". The research concentrates on the biographical factors of the author's concern with the life of Anglo-Indian society. The analysis touches upon the peculiarities of creation of Anglo-Indians' images in the writer's early creative art.

R. Kipling's early creative art embodies the writer's personal view on social and cultural environment of Anglo-Indian society at the end of the XIX century. Born in India, but raised in England, Kipling became subjected to the psychological problem of changing the notions of the "own" and the "alien". Returning to Indian "Motherland", the writer began to pay special attention to the mentality of Anglo-Indian families who had emigrated from cultural and sophisticated Foggy Albion to the exotic, but disastrous land with harmful climate and lethal diseases.

The author's first works contain information on a large number of representatives of Anglo-Indian society. Exotic India with hard living conditions becomes for Kipling a unique environment where the validity of the person's psychological and moral philosophy, as well as of ethical principles, is checked.

Keywords: exotic country, Anglo-Indian society, sketches, newspaper publications, social and psychological types.

После открытия морского пути в Индию (1498 г.) в Европу стали проникать многочисленные экзотические товары и пряности, ткани – муслин, коленкор, тафта, высоко ценившиеся в европейском обществе. Неудивительно, что вскоре в Европе сложилось представление о сказочных богатствах Индии, о ее несметных сокровищах [7]. «Индия чудес», «сказочно богатая» Индия стала привлекать все большее число энергичных и инициативных купцов и мореплавателей, которые организовывали многочисленные экспедиции в эту загадочную страну в поисках

приключений, славы и наживы [1; 6]. Впоследствии на территориях индийских княжеств развернулась настоящая борьба представителей нескольких европейских государств (Португалия, Голландия, Франция, Англия) за право обладания ценными материальными и природными ресурсами. Как известно, победителем в этой борьбе оказалась Англия, которая установила господство над всей территорией Индии (1858–1947 гг.).

Индия стала «жемчужиной первой величины» в британской короне [3]. А ее огромные богатства и сокровища индийских раджей потоком шли в Англию, пополняя капитал страны, что способствовало развитию промышленности, увеличению богатства и благосостояния метрополии.

Для индийцев англичане были завоевателями из чужой, далекой страны, с иными традициями, образом жизни, привычками, системой ценностей. Англичане, в свою очередь, первоначально с презрением отнеслись к «туземцам» как к представителям «низшего» общества – дополнению к завоеванному экономическому придатку метрополии, тем самым усиливая взаимную ненависть [3; 4].

Однако уже к 1870-м гг. взаимоотношения между двумя социумами начинают улучшаться. Индийцы привыкают к новым типам экономических отношений и к активному участию в международных торговых связях. Кроме того, завоеватели начали строительство железных дорог, больниц, промышленных предприятий и учебных заведений, а также наладили регулярную почтовую связь [1]. Да и у самих бывших жителей метрополии после нескольких лет погружения в ранее чужую для них индийскую культуру и знакомства с обычаями, верованиями и традициями туземцев формируется новое мироощущение и самосознание, свойственное представителям некоего «нового» общества – «англо-индийского».

«Вы думаете, что англо-индийцы деспотичны, что они заносчивы и самонадеянны... Я соответственно, пытался отыскать эту брутальность... в основном, в отношении к прислуге. И, должен сознаться, ничего подобного не обнаружил» [5, с. 156] – эти строки принадлежат перу известного английского писателя Редьярда Киплинга, который в своих очерках «Об Индии» (1887) стремится развенчать распространенные в метрополии мифы о взаимоотношениях англо-индийцев с туземным населением, поддерживаемые английской прессой. Впрочем, Киплинг как раз и был представителем англо-индийского общества, родившимся и прожившим в Индии до пятилетнего возраста (1865–1870), а затем с 1882 по 1889 гг.

Первые впечатления Киплинга об Индии, ее климате и условиях жизни связаны с городом «яркого света и темноты» – Бомбеем, в котором родился будущий писатель [12]. Тесное знакомство ребенка с культурой местного населения во многом произошло благодаря «незабываемым историям и детским песням», которые рассказывала и пела няня-индуска [12]. А первым детским воспоминанием Киплинга, согласно автобиографии писателя, является утренний поход с няней на бомбейский фруктовый рынок – «рассвет, свет, цвет, золотые и пурпурные фрукты на уровне моего плеча...» [12].

Впечатления юного Редьярда от дружеских семейных вечеров в компании родителей, сестры, няни и носильщика, наблюдения при посещении домов приятелей уже в зрелом возрасте – все это находит отражение в очерках писателя, стилизованных под письмо весьма недалекого жителя метрополии, оправившегося путешествовать в незнакомую для него, экзотическую страну. Как отмечает рассказчик, «англичанин, который прожил в Индии лет пять, обычно собирает вокруг себя небольшое число иждивенцев и их семей, причем слуги не помышляют о том, чтобы сменить хозяев», которые часто становятся для своих слуг и домашними врачами, и арбитрами в семейных спорах [5, с. 156]. Поэтому в Индии «отношения между хозяином и работником... гораздо лучше, чем у нас в Англии» [5, с. 156]. О взаимоотношениях между социальными классами в метрополии Киплинг знал из собственного опыта: будущий писатель почти 12 лет

проходил обучение сначала в Сауси, потом в Девоне (1870–1882). В его детских воспоминаниях запечатлелись эпизоды обращения английской хозяйки со служанками, которых «строгое ограничение в еде» заставило воровать продукты: хозяйка жестоко их избивала, «угрожая возмездием» [12].

Для юного англо-индйца английская реальность первоначально кажется совершенно чужой – «мрачная земля», «еще более мрачная комната», в которой пришлось жить мальчику, «дом, где воздух засушливый и пахнет пустотой», и где огонь разводят «прямо в стене» [12]. «Я громко закричал от ужаса, потому что прежде никогда не видел камина» – такие впечатления от посещения обычного английского дома остались у ребенка, родившегося в стране с тропическим климатом [12].

Тем не менее юный Киплинг вскоре осознает, что английская культура не только сводится к набору жестких социальных норм и правил поведения (например, необходимость нанесения регулярных визитов ректору Ориэл-Колледжа). Мальчик знакомится с уникальным историко-культурным наследием Британии благодаря посещению музеев и памятных мест в Оксфорде и Лондоне. А частые визиты в мастерскую дяди – знаменитого художника Эдварда Берн-Джонса, из которой всегда доносились «прекраснейшие запахи красок и скипидара», помогают ребенку окунуться в уникальный художественный мир прерафаэлитов, представители которого «или писали, или рисовали картины» [12].

Неудивительно, что после возвращения в Бомбей индийская реальность (ранее «своя») оказывается «чужой» для шестнадцатилетнего подростка, привыкшего к утонченному английскому обществу, где живопись, литература и театральное искусство – наиболее распространенные интересы и темы для разговора. И даже английская речь, которую Киплинг слышит в родном городе, теперь чужая. Впечатления от когда-то знакомых пейзажей и запахов рождают в его сознании «высказывания на разговорном наречье», смысла которых он «теперь не понимает» [12]. Подобный феномен, как впоследствии выясняет Киплинг, происходит со многими англичанами, родившимися в Индии, но получившими образование в метрополии [12]. Однако через 3–4 дня Индия вновь становится «своей» средой для писателя: влияние жизни в Англии «ушло и больше никогда... не возвращалось в полной мере» [12].

Уникальный опыт принятия «чужого» (английского) социума в качестве «своего» и возвращения в первоначальную (индийскую) среду, психологические трудности, сопровождающие процесс изменения понятий «свой»/«чужой», как кажется, являются причинами особого внимания писателя к психологии англо-индийцев. Не случайно в очерках Киплинга жизни английских колонистов посвящен целый раздел – «Англо-индийское общество».

Уже в самом начале письма-очерка возникает парадокс: рассказчик признает, что вообще-то в Индии «нет того, что мы называем обществом». Ведь англо-индеец «обязательно... тяжело трудится целый день и, возвратившись вечером домой, думает не о том, чтобы разговоры разговаривать, а о том, чтобы поскорее лечь спать». Поэтому в англо-индийском «обществе» «никто не ведет светских бесед, не шутит и не балагурит, как в Англии. Все здесь... говорят и думают только о работе», которая «вызывает у них неизменный энтузиазм» [5, с. 156, 158]. Как отмечает «гость из метрополии», англо-индийцы радушны и хлебосольны, поэтому его везде принимали «с искренним и сердечным гостеприимством». А вот развлекаться они не умеют, их жизнь – «пресная и невыразительная». «...жить красиво они так и не научились – возможно, потому, что для красивой жизни им не хватает времени. Странная страна» – делает окончательный вывод рассказчик о своем знакомстве с англо-индийским мироощущением и укладом жизни [5, с. 158, 160].

Посвящение работе практически всего времени, «пресная» жизнь, в которой «нет ни книг, ни картин» [5, с. 156], полное отсутствие стремления к познанию

историко-культурных ценностей, фантазии и чувства юмора, радушие по отношению к гостям – все это также было отмечено Оскаром Уайльдом, который в 1882–1883 гг. читал в Америке лекции об эстетизме. В «Американских впечатлениях» начинающего эстета особенно ярко раскрываются характерные черты мироощущения «нового» утилитарного общества, где «идол – практицизм», «всякие наслаждения души, как, например, посещение картинной галереи... чужды», а каждый американец «словно спешит на поезд», стремясь получить максимальную материальную выгоду от любого предприятия [8, с. 34–35]. Как отмечает О. М. Валова, Уайльд всегда пишет об американцах с иронией как о нации, которой чужды понятия «дух» или «общая культурная атмосфера» [2, с. 368].

Похоже, формирование «нового» мироощущения и способа жизни у англо-индийцев произошло по тем же причинам, что и ранее у американцев, – вследствие разрыва связи с историческими корнями и историко-культурными традициями родины, а также влияния новой, чуждой для европейца среды обитания. Все это резко контрастировало с тем, что Киплинг видел во время пребывания в Англии, где он жил в доме у трех английских леди, наполненном «книгами... и всем, что сегодня называют «культурой» [12]. Ведь в Индии культура в том понятии, в котором ее воспринял Киплинг-подросток, – походы в музеи и в исторические места, «книги, пьесы... игры, которые можно было проводить при холодной погоде» [12] – отсутствовала вовсе. А вместо изысканного общества Эдварда Берн-Джонса и Уильяма Морриса будущий писатель попадает в среду жителей Пенджаба и Аллахабада, где он был устроен на работу в качестве помощника редактора местной газеты.

Неудивительно, что период работы в Индии с 1882 по 1889 гг. стал для Киплинга «семилетней каторгой» (*Seven Year's Hard*, согласно названию третьей части автобиографии писателя) [12]. «Жизнь, не годная даже для собаки», работа по 10–15 часов в сутки там, где смерть – «близкий товарищ» (из-за постоянных эпидемий тифа); необходимость постоянной подготовки нового материала, часто «с привкусом лихорадки во рту и с шумом в ушах от хинина», при ощущении «раздражительности, доводимой жарой до предела, но умеряемой ради того, чтобы сохранить здравый ум», [12] – вот основные, весьма негативные впечатления, запечатлевшиеся в сознании Киплинга-репортера.

Тем не менее, как справедливо отмечает А. Ливергант, работа репортером становится «отличной школой для начинающего писателя» [5, с. 153]. Именно благодаря подготовке многочисленных репортажей о скачках и приемах высокопоставленных лиц, строительстве промышленных и хозяйственных объектов, шахт и заводов, об эпидемиях и больницах, Киплинг близко знакомится со структурой индийского общества и его культурой, жизнью английских колонистов и индийцев, наблюдает взаимоотношения англо-индийцев с местным населением. Все это впоследствии находит отражение в творчестве писателя.

Как известно, первые художественные произведения Киплинга были опубликованы в 1885 году в лахорской «Гражданской и военной газете», в которой автор в то время работал. Как отмечают исследователи, ранние пробы пера Киплинга-новелиста имеют немало общего с газетными публикациями, которые, в общем-то, и были прообразами рассказов писателя. Да и печатались эти рассказы вместе с очерками «большой частью в одних и тех же номерах газеты, на соседних полосах» [5, с. 156]. Как признавался сам автор, его «серия рассказов», впоследствии оформленная в сборник «Простые рассказы с гор» (*Plain tales from the hills*), появлялась на газетных страницах только тогда, когда нужен был какой-то литературный текст (букв. «вода») для заполнения места в газете (“They came in when... padding was needed”) [12]. Тем не менее именно благодаря этим произведениям и опубликованным через год «Департаментским песням» (*Departmental Ditties*, 1886) начинающий писатель становится известным не только в Лахоре, но и в

Калькутте, и даже в Бенгалии. Ведь во всех этих пробах пера освещались «события, известные и выстраданные многими людьми», поэтому читающая публика «принимала их благосклонно» [12].

Действительно, из-за специфики работы Кипплингу пришлось не только познакомиться со всеми типами представителей англо-индийского общества и условиями их жизни, но и осознать «неприкрытый ужас» (bare horrors) многочисленных историй частной жизни. В Индии, как отмечает писатель, можно встретить лишь «отсортированных людей», «специально подобранных для определенной работы» и формирующих определенные профессиональные слои общества – «Чиновники, Военнослужащие, Учителя, Работники мелиоративных систем, Лесничество, Инженеры, Железнодорожники, Доктора и Юристы» [12]. Представители этих профессий, в основном, и становятся героями «Простых рассказов с гор».

В каждом из рассказов представлен яркий эпизод из жизни англо-индийцев, пребывающих в тяжелых для европейца условиях тропического климата, в окружении местных жителей. Индийцы, как выясняется, часто работают «небрежно... как придется» – с точки зрения англичан, которые придумали для этого «выразительное» слово «кутча». В Индии «все «кутча», то есть сделано «с кондачка», чего английский рабочий никогда бы не допустил», поэтому в англо-индийских домах «не сыщешь ни одной до конца закрученной гайки, ни одного накрепко сбитого бруса, ни одной... приличной слесарной или столярной работы...» [5, с. 160]. Как с удивлением выясняет герой рассказа «Отброшенный», прибывший в Индию в составе армейского батальона, «плохая работа... не имеет значения, потому что другие работают еще хуже, а болваны держатся... на своих местах дольше, чем где-либо» [13].

«Кутча» становится одной из предпосылок создания комической ситуации в рассказе «Саис мисс Йол», где главный герой, получивший отказ на брак с любимой девушкой, переодевается в саиса (слугу) и устраивается на работу к ее родителям. Влюбленный Стрикленд быстро становится «образцом среди саисов», незаменимым человеком, который «всегда встанет рано утром и нарвет цветы для стола на завтрак» и «отполирует – по-настоящему отполирует – копыта лошади, как лондонский кучер!» [11].

Причину «кутчи», т.е. неспособности индийцев работать так же быстро и качественно, как англичане, Кипплинг видит в климатических различиях двух стран. Как признается писатель, во время жизни в Индии у него была привычка «бродить до рассвета» по магазинам продажи алкогольных напитков и местам проведения азартных игр, кукольных спектаклей и танцев «просто в поисках зрелищ» [12]. Подобно своему герою – полицейскому Стрикленду, который в ночное время посещал «места сомнительной репутации» для достижения лучших результатов работы [11], сам автор тоже наслаждался прогулками по ночному городу, окутанному «ароматами кальяна, цветов жасмина и сандалового дерева» [12]. Ведь «большая часть жизни индийцев, в основном, проходит ночью, когда спадает жара. Вот почему туземный персонал предприятий не очень работоспособен на следующее утро» [12].

Особенности погодных условий тропического климата – резкое чередование душающей жары, бурь и ливней – также находят отображение в рассказах Кипплинга. В частности, в «Ложном рассвете» песчаная буря способствует ускорению развития действия, приводя влюбленных героев к счастливой развязке: «Не успели мы опомниться, как... очутились в ревом водовороте тьмы», «Тьма сгустилась еще больше, нельзя было разглядеть даже собственную руку. Воздух был насыщен пылью и песком...», «...над головой скороговоркой перекликался гром, кругом хлестали молнии, словно струи воды» [10]. В этих описаниях ощутимы впечатления и эмоции автора, получившего собственный опыт опасного столкновения со «страшной непогодой»: «...гроза... разразилась среди нас. Нас всех уда-

рило в лицо порывом ветра, и когда я снова смог видеть, я обнаружил, что половина крепкой сосны была аккуратно спилена по длине, как спичка перочинным ножом... Гром заглушал полностью, как будто мы участвовали в немом представлении...» [12].

Главная героиня «Ложного рассвета» – Эдит Копли, получившая отказ от любимого человека (как ей казалось), стремится ускакать от общества «по пустынной равнине... на сером коне» [10]. В этом эпизоде выявляется мастерство Эдит в верховой езде, в основном, отсутствующее у девушек ее возраста, проживающих в метрополии. Ведь «катание на лошади в общественных местах не рекомендовалось молодой английской леди, пока она не достигнет необходимого уровня компетентности, чтобы не смущать... свою семью» [9]. А вот для представительницы англо-индийского общества верховая езда на большой скорости и без сопровождения вполне привычна, причем, впоследствии выясняется, что в этом умении она ничуть не уступает мужчинам. Как признает сам рассказчик, который «кричал и неся за ней вдогонку», «она, пригнувшись к луке, нахлестывала коня», проезжая «по островкам выжженной дотла колючей травы, где с трудом пробрался бы и кабан»; «...она хлестнула лошадь, и мне пришлось пуститься в карьер» [10]. Высокий уровень мастерства в верховой езде вполне привычен для англо-индийцев – как взрослых, так и детей. Ведь если «весь транспорт сводится к лошадям и железной дороге» [12], то умение держаться верхом становится жизненной необходимостью. Поэтому пешком англо-индийцы «не ходят, в седле же держатся превосходно» [5, с. 160].

Помимо профессионализма в верховой езде, Киплинг отмечает в своих очерках еще одну особенность представителей англо-индийского общества – им «еще больше, чем американцам», свойственно «все преуменьшать», «вывести англо-индийца из себя», равно как и «чем-то его поразить, по существу, невозможно» [5, с. 160]. Поэтому про больного человека «скажут всего-навсего: «Ему нездоровится», а когда женщина оплакивает смерть первенца, «про нее говорят, что «ей немного не по себе» [5, с. 160]. Анализ этой психологической особенности англо-индийцев представлен в рассказе «Отброшенный», где Индия определяется как «такое место, в котором... не следует воспринимать все слишком серьезно», так как «чрезмерная работа и чрезмерная трата энергии убивают человека с тем же успехом, как и чрезмерная приверженность порокам или чрезмерное употребление алкоголя» [13]. Поэтому «флирту... не придают значения», так как «человека постоянно переводят с места на место», «болезнь также не имеет значения», ведь «часы болезни входят в ваше рабочее время, а если вы умрете, другой займет вашу должность и ваше рабочее место в течение ближайших восьми часов...» [13]. Трагедия героя рассказа, по мнению автора, заключается в серьезном отношении молодого человека к неудачам и потерям, хотя «воспоминания о его выходках могли бы исчезнуть за один жаркий сезон, а ростовщик помог бы ему преодолеть денежные затруднения» [13]. Однако вместо того, чтобы подождать или «быстрее удрать куда-нибудь, где развлечение – это развлечение, а репутация достойна своего обладателя», юноша решает собственной смертью покрыть «несмыслимый позор» и «преступное безрассудство» (как ему кажется) [13]. Как иронично отмечает автор, англо-индийское общество вспоминало о смерти героя «столько, сколько обычно было принято в таких случаях»: «Не прошло и двух недель, как все забыли о мальчике» [13].

Несмотря на, во многом, ироничный тон описания событий, в рассказах Киплинга ощущается восхищение автора жизнью в жаркой, экзотической стране. Как отмечает писатель, нужно лишь научиться растворяться в толпе местных жителей, чтобы почувствовать очарование индийской реальности, и это чувство «останется... до конца жизни» [11]. Индия Киплинга – это не только враждебная для европейца страна, но и среда, где проверяется характер человека на стой-

кость, мужество, приверженность моральным и духовным ценностям, а также место, где возможно существование любви и высоких чувств. Писатель опровергает распространенное мнение жителей метрополии о том, что «в Индии нет романтики»: «Они ошибаются», ведь в жизни англо-индйца «столько романтики, сколько полезно для него. Иногда больше» [11]. Подобно полицейскому Стрикленду, решившему посвятить книгу исследованию низших слоев общества, Киплинг в своей серии рассказов как бы стремится предоставить всесторонний обзор социально-психологических типов представителей англо-индийского общества, раскрыть в полной мере достоинства и недостатки жизни в Индии. Мнение писателя о своем социальном исследовании становится осязаемым в эпизоде повествования о будущей книге Стрикленда. В речи героя-рассказчика слышится как всегда ироничный голос автора, который работал одновременно и репортером, и критиком своих репортажей: «Книга будет стоить того, чтобы ее купили, но еще больше – того, чтобы ее запретили» [11].

Библиографические ссылки

1. *Англичане в Индии (XVIII – середина XIX в.)* // История Востока (учебник по специальности «История») – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/istoriya-vostoka/111.htm>
2. *Валова О. М.* Америка в восприятии Оскара Уайльда / О. М. Валова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – Серия: Филология. – 2010. – № 5 (1). – С. 367–372.
3. *Индия в первой половине XIX в.* // Исторический портал KnowHistory.ru – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://knowhistory.ru/410-indiya-v-pervoy-pолоvine-xix-v.html> – 2010-2014
4. *История Британской Индии* // Википедия – свободная энциклопедия – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%91%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B8 – 29.10.2015
5. *Киплинг Р.* Об Индии / Р. Киплинг; пер. с англ. А. Ливерганта // Вокруг света. – 2010. – №. 6 – С. 151–160.
6. *Открытая Индия* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://indiada.ru/istoriya-indii/kto-otkryl-indiyu-i-kak-eto-proizoshlo.html> – 01.11.2012
7. *Страны Востока – Индия в XVI–XIX веках* // История мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hist-world.com/novaya-istoriya-xvii-xix/60-strany-vostoka-indiya-v-xvi-xix-vekah-zakhvat-indii-anglijei-narodnoe-vosstanie-1857-1859-gg.html> – 2013-2016
8. *Уайльд О.* Американские впечатления / О. Уайльд; пер. с англ. М. Ликиардопуло // Весы / под ред. С. А. Полякова. – М.: Скорпион, 1906, № 12. – С. 46–50 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://orel721.rsl.ru/pdf/vesy-1906-12.pdf> – Москва: РГБ, 2008.
9. *Equestrian Etiquette and Attire in the Victorian Era* // Horse Canada [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.horse-canada.com/horses-and-history/equestrian-etiquette-and-attire-in-the-victoria-era> – 23.10.2012
10. *Kipling R.* False dawn / R. Kipling // Plain tales from the hills [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/plain/chapter6.html>
11. *Kipling R.* Miss Youghal's sais / R. Kipling // Plain tales from the hills [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/plain/chapter4.html>
12. <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/plain/chapter4.html>
13. *Kipling R.* Something of myself for my friends known and unknown / R. Kipling // Project Gutenberg of Australia eBook [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400691.txt>
14. *Kipling R.* Thrown away / R. Kipling // Plain tales from the hills [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/plain/chapter3.html>

Поступила в редколлегию 10.03.2016 г.

ЕСТЕТИКА ОНОВЛЕННЯ. АВТОР І ТЕКСТ У ЛІТЕРАТУРІ ДЕКАДАНСУ, АВАНГАРДУ, МОДЕРНІЗМУ

УДК 821.111-31.09

Л. И. Скуратовская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ТРОЯ В СТИХАХ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА: ПРОБЛЕМА ЛИРИЗМА

В статье содержится реинтерпретация роли гомеровских мотивов в одном из ключевых стихотворений Осипа Мандельштама – «За то, что я руки твои не сумел удержать». Анализ и интерпретация стихотворения включены в контекст научной дискуссии двух классических работ Л. Я. Гинзбург и М. Л. Гаспарова. В связи с их анализом вводится рассмотрение некоторых теоретических проблем (лиризм и специфика лиризма в стихах Мандельштама; «прочтение» как филологическая процедура и как общекультурная проблема понимания).

Ключевые слова: Мандельштам, лирика, лиризм, античные мотивы, Гомер, Вергилий, мифопоэтика, модернизм, «прочтение».

У статті міститься реінтерпретація ролі гомерівських мотивів в одній з ключових поезій Осипа Мандельштама – «За то, что я руки твои не сумел удержать». Аналіз та інтерпретація поезії включені до контексту наукової дискусії двох класичних робіт Л. Я. Гінзбург та М. Л. Гаспарова. У зв'язку з їхнім аналізом розглядаються деякі теоретичні проблеми (ліризм і специфіка ліризму в поезії Мандельштама; «прочитання» як філологічна процедура та як загальнокультурна проблема розуміння).

Ключові слова: Мандельштам, лірика, ліризм, античні мотиви, Гомер, Вергілій, міфопоетика, модернізм, «прочитання».

The paper focuses on the reinterpretation of the Homeric motifs in Osip Mandel'shtam's poem «For I couldn't keep your hands...» («За то, что я руки твои не сумел удержать»). The analysis and interpretation of the poem is carried out in the context of a scientific polemics of the two significant papers by L. Ginzburg and M. Gasparov. Several theoretical problems are involved in the course of the poetry analysis (lyricism and the specificity of lyricism in Mandel'shtam's poetry; comprehension as a philological procedure and as a general cultural problem of understanding).

Keywords: Mandel'shtam, lyrics, lyricism, antique motifs, Homer, Virgil, mythopoesis, modernism, comprehension.

Цель данной статьи – рассмотреть стихотворение Мандельштама «За то, что я руки твои не сумел удержать» (1920), которое, по мысли С. С. Аверинцева, относится к «наиболее абсолютным образцам» его творчества в 1920-е годы [1, с. 243], и рассмотреть его не как загадку и шифр, а как лирическую исповедь; не как реконструкцию мифологем, а как современный внутренний монолог; не как двойственно-разорванное и противоречивое, а как лирически единое и цельное; не как пример мифологизма, а как воплощение лиризма и в его общелитературных, и в индивидуальных мандельштамовских особенностях. Это, скорее, программа, чем развёрнутое осуществление. Но и при такой сжатости разговор об этом стихотворении сопряжён с существенными проблемами, прежде всего концепцией лиризма и проблемой возможностей прочтения поэтического текста. Проблема «прочтения» как филологической деятельности и «чтения» как культурной ситуации так тесно связаны, что это не может не быть актуальным именно сейчас, когда уже даёт себя знать кризис чтения.

Названное стихотворение стало объектом живого обсуждения, в режиме некоего диалога, в 1986 и 1989 гг.; в 1995 г.; в 2005 г. [6; 7; 10; 12; 14]. Участники этого диалога, выдающиеся филологи (по преимуществу филологи-классики), очевидно, выделили эти стихи ещё и потому, что в них мифопоэтическая тема разработана Мандельштамом более подробно и связно, чем в других; она и стала центром внимания. Поэтому-то подход, предлагаемый в настоящей статье, представляется её автору другим по отношению к норме, установившейся в этих работах. Научная актуальность его связана ещё и с незавершённостью существующих решений, и с полемичностью вышеупомянутых проблем: у Мандельштама везде «присутствует позиция авторского «я» ... Это, однако, не делает стихи Мандельштама лирическими в традиционном смысле слова, – прозвучало ещё в 1970-е годы в работе, которая признана классикой мандельштамоведения [13, с. 276; 293].

Стихи великого лирика не лиричны? Что же понимается под лиризмом, как здесь сказано, «традиционно»?

Авторы называют (и отвергают) автобиографизм, т. е. события и факты. С. Аверинцев критикует отождествление лиризма с психологизмом, показывая, что психология при этом трактуется достаточно условно, как сумма неподвижных констант и доминант, и это значит, что «психологии, какова она есть на самом деле», «лиризм XIX века не сумел освоить» [1, с. 211–212]. Очевидно, лиризм – не портрет психологии личности в целом, а правда личностного психологического состояния в конкретных ситуациях, правда внутреннего опыта личности. С. С. Аверинцев, у которого специфика лиризма Мандельштама – в центре работы о нём; М. Л. Гаспаров, в работах которого предстаёт «качающийся маятник» лирического движения [9, с. 166]; близко сходящийся со всем этим во мнениях Иосиф Бродский, который видит, что Оден – не сатирик, не «обличитель нравов, а великий лирик», и это значит не то, что он везде ставит в центр собственное «я» (так же пишет о Мандельштаме С. Аверинцев), а большее – безупречную правду внутреннего переживания, правду мысли-чувства «я» [2, с. 114; 115], пять авторов, говорящие о «космизме» и «тождественности культуре» как личностных чертах Мандельштама, – сходны в том, что не описательная, не фактографическая, не обобщённая характеристика личности поэта, а подлинность переживаемого внутреннего мысли-чувства в конкретные «мгновения бытия» (слова В. Вульф) составляют суть лиризма.

При этом выявление многозначной семантики выходит на первый план. Поэтому так выделяются, – повторим, ставшие научной классикой, – работы по «семантической поэтике» стихов: работы С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова, разбор стихов французских поэтов – «семанализ» Ю. Кристевой; другими словами, всё то, в чём содержится анализ процесса создания «новых смыслов посредством особого оперирования словами» [13, с. 297].

Работы филологов-классиков создают представление о «гречизированных» стихах Мандельштама 1910–1920-х гг. как о неомифологических, т. е. реинтерпретирующих античную мифопоэтическую образность, «вживляющих» её в современность. Эти стихи читаются сегодня как связанная страница его творчества, как целостный «внутренний сюжет» в нём.

Это «Бессонница. Гомер. Тугие паруса», 1915, со «списком кораблей», с замечательным, на фоне квази-патриотической пропаганды этого времени, вопросом «Кого же слушать мне?» и не менее замечательным, гомеровским и пушкинским, ответом: «И вот Гомер молчит / И море чёрное, витийствуя, шумит...». Напомним, что эта концовка – прямая перекличка с «Путешествием Онегина» («...Все молчит, / Лишь море Чёрное шумит»). У Мандельштама – «море чёрное... шумит», где «чёрное» – перевод гомеровского эпитета «ойнопс», что значит «виноцветное, тёмное, чёрное»: итак, «слушать» – Пушкина, Гомера, чьё «молчание»

равно витийству моря. Это «тройчатка» 1920 года: «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг», «Когда Психея-жизнь спускается к теням», «Ласточка» – с подземным царством, Психеей, Антигоной; это «Золотистого мёда струя», 1917, с Еленой, «забытой» Пенелопой и Одиссеем, который плывёт как будто за золотым руном (так называемая «ошибка» Мандельштама) – и возвращается «пространством и временем полный»: едва ли не лучшая поэтическая дефиниция Одиссея в новое время – и личный штрих, «автохарактеристика» самого поэта, живущего тягой к мировой культуре, в её пространственной и временной широте. Это и досказанное, уже в 1931 году, с лихорадочной весёлостью, слово о Елене в стихотворении «Я скажу тебе с последней / Прямотой...», где «Греки сбондили Елену / По волнам...» – ещё одна мандельштамовская «ошибка», которая показывает, насколько все они подозрительно-неошибочны. Ведь поэт, ещё в 1920 г. воскресивший сюжет о Елене в стихотворении, о котором речь пойдёт в данной статье, знал, кто её «сбондил». Может быть, всё подобное – не «ошибки» вовсе, а знак личного внутреннего преобразования общего культурного фонда, субъективация «принадлежащих всем» образов? И наконец, это в последний год творчества, 1937, почти прощальное «Где связанный и пригвождённый стон?» – изображение прикованного Прометея и надежда, что, хотя культурное прошлое ушло («Тому не быть: трагедий не вернуть»), – приходит новое «молодое» (его эпитет, в других стихах) человечество и «все увидят всех» – «Эсхила-грузчика, Софокла-лесоруба». Здесь такая характерная для него смесь отчаяния и просветления, такое видение «рождённых, гибельных и смерти не имущих», что понимаешь: для Мандельштама катарсис – не в преодолении, а в самом, до конца прочувствованном, масштабе трагедии, в посмертном «пересчёте» её высоты. Это евангельское «смертию смерть поправ», но только без надежды, что под «смертию» следует разумеать воскресение.

Но неомифологическое прочтение стихотворения «За то, что я руки твои ...» заставляет предполагать, что мотивировка творчества для поэта заключалась прежде всего в реконструкции-трансформации мифа. Так подробно рассматривается, кем из героев Гомера и Вергилия может быть «я» стихотворения; так тщательно восстанавливаются исследователями малоизвестные ответвления сюжета (любовь Париса к Эноне или Энея к Лаодике), восстанавливаются подробности – например, то, что Елена трижды обошла деревянного коня, окликаая героев (в «Одиссее» это рассказывают Телемаху Менелай и возвращённая Елена); М. Л. Гаспаров считает, что это может стоять за «тёмным» стихом «И трижды приснился мужам соблазнительный образ», – что увлечённость исследователей «реконструкторством», досказыванием едва просвечивающих у Мандельштама сюжетов очевидна. У Мандельштама, кажется, видят и модернистское преобразование героев мифа – наделение их чертами современной психологии и способами выражения этих черт. Тогда говорящим «я» – может быть, Парис, из-за Елены погубивший Троя, Менелай, утративший Елену, Эней, вспоминающий Лаодику, снова – Парис, перед смертью зовущий Энону, или даже Лаодика, в строфах V и VI, тоскующая по Трое [14, с. 154–162; 7, с. 111].

Тут снова встаёт вопрос об «ошибках» поэта. Иногда они же – «тёмные места», нуждающиеся в объяснении. Так, в стихотворении «Реймс – Лаон» стих 6 практически необъясним, если не увидеть в нём действительно ошибку. Описан средневековый собор, и вдруг – «Недуги – недруги других сокрытых дуг». Если «недуги» – ошибка и следует читать «не дуги», мы останемся внутри архитектурной описательной метафоры, где дуги, контрфорсы и другие элементы представлены в противостоянии и единстве, – собор парадоксально представлен в динамике, в борьбе – как вертикальное озеро, как игра живых сил, как выплеск огромной океанской волны; а толпа недужных нищих в конфликте с его сводами [4, с. 281] в его образ как-то не вписывается.

Такая «ошибка» или «тёмное место» – деревянная Троя. Это – вопреки Гомеру: ведь в «Илиаде», в самом «ударном» месте – в финале, поэт устами Приама напоминал о каменных стенах Трои, куда нужно специально издалека везти лес. У Мандельштама сквозь «Трою» видится среднерусский деревянный город, сквозь «акрополь» – кремль, состоящий из «срубов», пилы и топоры представлены одновременно и как пугающие орудия войны (зубчатые, горячие – вгрызаются, врубаются...), и как «орудия труда» – пропиливают дверцы в стенках коня? рубят дрова на рассвете?

Образ Трои зыбится и множится – сквозь неё видны и русские «срубы», «скворешни» и кремль, и провинция, где за «стогами» во дворах спит скот, и серые рассветы Петербурга, и ещё: она – это война и гибель «милого» устойчивого мира, и война в душе, сердцебиение, тревога, а потом – притупление чувств, серый рассвет после катастрофы. Если «деревянность» Трои, если разрушение стены ахейцами – «ошибки» (ведь разобрали её часть сами троянцы, как рассказано в «Энеиде» Вергилия), то их настойчивость, их акцентированные повторы («Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник!») говорят об их «неошибочности», об их выразительности, значимости.

Перечисляя подобные несоответствия, М. Л. Гаспаров шутил: «Это методика!» [5, с. 16]. Вероятно, он и всерьёз прав: назови это частью поэтики, – и это станет очевидно. Он же рассказывает, что С. С. Аверинцев «предостерегал искателей подтекста у Мандельштама: «он ведь не только список кораблей, а и всё на свете прочитывал лишь до половины» [3, с. 203]. Что, если и это, и «ошибки» – из-за постоянного (хотя и разной степени активности) творческого состояния? «Вторая половина» уже не дочитывается, а мысленно «дописывается», художественный отклик начинается до конца чтения. Тогда «ошибки» – проявление освоения чужого текста или всеобщего образного фонда, его субъективизация, следствие его превращения в свою память и своё сознание. Тогда и появляются «мой Гомер», «мой Диккенс» или – уже как жанр модернистского письма – «Мой Пушкин» Цветаевой.

Другими словами, всё это – проявление лиризма. Литературные подтексты ведь тоже порой предстают перед читателем как непонятые тёмные места (ошибки?). Но даже тогда они оставляют ощущение своей значимости. Отсюда пафос поисков этих подтекстов, их внимательное разглядывание в работах исследователей.

Читателю выявленные подтексты дают чувство прояснённости смысла текста; так же действует и знание жизненного субстрата произведения. В нашем случае это история отношений О. Мандельштама, Н. Гумилёва, Ю. Юркуна, М. Кузьмина – и О. Арбениной [12]. Вспомним: «И трижды приснился мужам соблазнительный образ»: не те ли это «ахейские мужи» и не та ли «Елена»? Лирический поэт, ища выражения своего состояния, волен прибегать к аналогиям с любыми образами. Но в какой мере эти аналогии имеют отношение к создаваемым смыслам? Тут мы находимся уже во власти ещё одной, приобретшей сейчас особую остроту, проблемы – проблемы чтения и понимания («прочтения»).

М. Л. Гаспаров считает постоянной чертой творчества Мандельштама «отбрасывание важнейших частей написанного» [7, с. 110]. Под «важнейшим» учёный понимает недвусмысленно-ясное: текст всё больше усложняется, становится трудно читаемым. Норма мандельштамовского текста, описанная исследователями, – это движение от прямого высказывания к ассоциативному, метафорическому; «поле» метафоричности всё расширяется, захватывая и то, что иначе было бы проходным, нейтральным. Может быть, здесь суть не столько в активации читателя, сколько в большей выразительности лиризма?

Процесс этот, действительно, кажется почти обязательным в поэзии модернизма. Так, в 1960-е годы в магнитофонных записях стихов Иосифа Бродского

в его чтении мы слышали: «Плывёт в тоске необъяснимой, / Среди кирпичного надсада, / Ночной кораблик нелюдимый / Из Александровского сада, / Ночной фонарик негасимый, / На розу чайную похожий...» («Рождественский романс»). В годы легализации Бродского и в печати, и в его собственном чтении эпитеты внутри этой метафоры поменялись местами: кораблик стал негасимым, а фонарик – нелюдимым. Метафоричность (и «шифрованность») текста повысилась: луна по-прежнему похожа и на кораблик, и на фонарик; но кораблик не может быть негасимым, а фонарик – нелюдимым. Это стало метафорой с нарушенной внутренней логикой (катахреза – «злоупотребление», «ошибка» в употреблении слова). Но катахреза – тоже действенный литературный приём. Не «катахрезы» ли – все мандельштамовские «ошибки»? И нам, реципиентам, осталось право судить, что именно стимулирует катахреза: наше «сотворчество» – или наше внимание, которое действительно многократно усиливается, заставляя перечитывать и «пересматривать» текст. Ведь после прочтения катахрезы Бродского стало заметно, что идущее дальше – «Стоит у лавки керосинной / печальный сторож круглолицый», – это городской пейзаж не со сторожем, а с луной. Печальная луна, круглолицый сторож, будь вокруг «правильные» метафоры, могла бы и затеряться.

Этот процесс – обрастание, если не вытеснение, прямого высказывания метафорическими, ассоциативными, по аналогии или контрасту, – происходит и в данном стихотворении. Читатель начинает понимать, что в строфах с I по IV одно из двустий осознательно метафорично и (или) ассоциативно по отношению к другому. Видеть ли реальность (обозначим условно) петербургского «мира» – тогда ассоциативно-метафорична Троя; войдѣшь в «реальность Трои» – тогда ассоциативна, метафорична «возня» крови говорящего, его «я», его видения лица и присутствия «еѣ», которой нет рядом: «И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка». Какой бы мир не ощущался здесь как реальность объективная или как реальность внутренняя – каждый выступает в абсолютной чувственной конкретности. В образе Трои в I строфе поражает в этом отношении эпитет «пахучие», с которым эта Троя обретает полное, вещественное присутствие. Так что строфу можно «перевернуть»: реальна Троя, и это еѣ «пленник», волею поэта, говорит и думает по-современному. Такое «перевѣртывание» и происходит, когда упомянутые выше филологи ищут, кто этот герой. Напомним: говоря об «отброшенном ключе», М. Л. Гаспаров имел в виду исключѣнную поэтом начальную строфу, из которой ясно, что речь идѣт о сегодняшнем настоящем, об уходе любимой. Современность после снятия строфы всё же не исчезла, – она ощущается в интонации, в строе внутреннего монолога, в дроблении и повторах в синтаксисе. Деление одного периода на два тревожных восклицания («За то, что..., За то, что...») придаѣт интонации эту современную прерывистость, создаѣт этот нервный «синтаксис короткого дыхания» – неперенный атрибут психологического письма конца XIX – начала XX вв., резко отличающих его от античности. Так, М. Л. Гаспаров осуждает прерывистость речевого потока в переводах И. Анненского из Еврипида как сугубую модернизацию [8, с. 275]. У Мандельштама синтаксис и I, и III строки, таким образом, обнаруживает, что это речь современника, отличающаяся от «античного» колорита окружающего их текста.

Почему же именно Троя стала источником этого образного двоения, как его не называй – «ложным ключом», «вспомогательным планом» (М. Гаспаров), «блуждающими мотивами», не прикреплѣнными к именно этому контексту (Л. Гинзбург)? И разве этот подтекст, так тщательно выявляемый в вышеназванных трудах, никакого смысла, кроме «игры с читателем» (М. Гаспаров), не несѣт?

С этим связана и другая проблема: возможно ли чтение модернистского текста без опоры на комментарий? «Улисс» Джойса, «Бесплодная земля» Элиота сопровождалась обильным автокомментарием – сами авторы, кажется, признавали невозможность читательского понимания без него.

Проблема обостряется, когда речь идёт о стихах. Небольшие тексты, иногда манящие читателя видимой простотой и открытой эмоциональностью, в действительности часто встречают неполное и даже ложное прочтение, — что же говорить о модернистской поэзии (или, в прошлом, о поэзии эпох культивирования «тёмного стиля»)? А. А. Ричардс, один из создателей «новой критики», в своём известном эксперименте с читательской аудиторией (1929) показал, как трудно понимаются стихи; причину он видит в предвзятых суждениях, непривычке к внимательному чтению, нечувствительности к слову и ритму [15, р. 355–356]; эта реальность, очевидно, и вызвала к жизни учение о «close reading». Перечитывая его «Практическую критику» сегодня, видишь, что из 13 выбранных им поэтов больше всего «пострадали» модернисты или поэты, близкие к ним (стихи были представлены анонимно). Его «полевое исследование понимания» [15, р. 6] показало, что, после почему-то всеми осуждённого Лонгфелло, самые путаные отклики в «протоколах» и самые низкие оценки получили Хопкинс, Лоренс, Гарди, хотя их стихотворения не отличались ни темнотой, ни повышенной метафоричностью [15, р. 80–91, 107, 109, 114–115]. В другой работе, «Принципы литературной критики» (1924), Ричардс, рассуждая о необходимости по-разному читать стихи разных поэтов («Абсурдно читать Поупа так, как если бы это был Шелли») [16, р. 115], объясняет это разницей в соотношении определённых частей текста отношению с целым; это «различение внутри поэтического опыта тех частей, которые являются средствами, от тех, которые являются целью и от которых зависит¹ поэтическая ценность этого опыта», и обуславливает разницу в восприятии критиками, «даже очень хорошими», «одного и того же» (подчёркнуто Ричардсом. — Л. С.) текста.

Известный теоретик переходит, в этой связи, к размышлениям о значении в «поэтическом опыте» живых сенсорных образов: не преувеличивают ли их роль? «То, что даёт образу эффективность — не столько его живость как образа, сколько его характер как ментального события, — особым образом связано с чувством. Это — а как это происходит, никто не может объяснить, — след чувства (a relict of sensation), и наш интеллектуальный и эмоциональный отклик на него гораздо больше зависит от того, что он [т. е. образ. — Л. С.] — представитель чувства, чем от его сенсорного подобия соответствующему объекту. Другими словами, имеет значение не столько сенсорное подобие образа тому, что его вызвало, сколько некое другое отношение, пока скрытое от нас в дебрях неврологии»² [16, р. 119–120].

Это длинное теоретическое отступление от анализа кажется нам необходимым, так же, как теоретическая преамбула М. Л. Гаспарова, о которой уже говорилось. Во-первых, потому, что это мысли, «витавшие в воздухе» литературы в 1920-е гг., когда создавался цикл стихов Мандельштама к Арбениной. Во-вторых, потому, что соотношение «сенсорно-подобного», чувственно-ощутимого, вещественного слоя образов с эмоционально-аналитическим планом («За то... Зачем...»), их связь — главный «нерв» стихотворения, залог его единства.

Эксперименты, подобные проведённому А. А. Ричардсом, возникают и в педагогической практике преподавателей-филологов. Прибегнув к «проверке понимания», предложив данное стихотворение вниманию студентов, как раз когда они «проходили» Гомера, мы получили неожиданные результаты. Оказалось, что «троянская» часть не опознана в своей «фактографии»; «в ночи снаряжают коня» — значит, поскакали ночью в Трою; Елена, Парис, Менелай не проявились;

¹ Не следует ли здесь добавить: «для нас»?

² Здесь видится незаявленная полемика с Элиотовой концепцией «objective correlative», «объектного коррелята» (или — транслитерирующий, но по смыслу менее точный перевод — «объективный коррелят»), с мыслью, что чувство в литературе можно выразить только через изображение того, что его вызвало (эссе «Гамлет и его проблемы», 1919, 1920).

«война» была замечена только в строфах с прямыми упоминаниями и никакого переносного смысла не несла. Показались понятными чувственно-эротические образы: «руки», «губы», «солёные губы», «от тебя оторвался». Мифологемы воспринимались либо при прямом назывании (Троя), либо в ложном опознании: «вол» – «это Зевс» (вмешался сюжет «похищения Европы» и плохое знание зоологии).

Всё это подтверждает необходимость филологического жанра «монографический анализ стихотворений», по наблюдению М. Л. Гаспарова, он особенно активно используется по отношению к поэзии Мандельштама [4, с. 119–120].

Теперь, возвращаясь к вопросу о тексте и литературном подтексте, рассмотрим то, что Вирджиния Вульф называла «эмоциональной композицией»: последовательность и характер выраженных автором чувств, которые, в том же порядке, должны возникать у читателя. Как соотносятся здесь петербургская история, реальность литературного «я», – и литературный подтекст, гомеровская и вергилиевская Троя?

Даже читающий эти стихи впервые видит, что первое двестишесте первой строфы и, контрастной параллелью, второе двестишесте второй строфы, далее – вся третья строфа и, наконец, вся шестая, последняя строфа – это строфы «петербургские» и голос героя-современника, лирического субъекта, представляющего «я» поэта. При этом, если двестишесте I и II в трёх начальных строфах бесспорно таковы, то в третьей – четвёртой строках III строфы и во всей VI строфе современность становится несколько зыбкой, двусмысленной, ведь словообразы «древесина», «горячий топор», «врезался» рисуют и Трои, и войну (перекличка со строками 6–7, 12); в шестой же строфе «ласточка» – образ, у Мандельштама связанный с античностью, с душой-Психеей, Антигоной, Аидом; а «стогны» вместо «улицы» – это знак старины, но не обязательно греческой.

О современно звучащих интонации и синтаксисе говорилось выше. Теперь же нужно отметить паузу, разделяющую две половины первой строфы: мучительный вздох, как раз перед ответом на невысказанный вопрос, что будет «за то, что...». Отметим и особенный словарь: не «обидел», «отпустил», пусть даже «изменил», а «не сумел» и «предал», т. е. более сильно: не «причинил боль», а «отдал в руки врага». Самоощущение, не характерное для любовных элегий прошлого. Такое различие, выглядящее несколько педантично в логизированном изложении, у носителя языка «укладывается в секунду» в сознании, как требовал Чехов. Прочтение взволнованности, смятения, выраженное в интонации, особенно важно: ведь ответы на «за то, что» приходят как бы из другого времени. «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать, / Как мне ненавистны пахучие древние срубы!» Здесь «акрополь» – в диссонансе с русскими «срубам»; и «дремучие», «древние», «пахучие» – колорит «древнерусскости». На фоне «Илиады» с каменной безлесной Троей – эта Троя создаёт неожиданное впечатление созданной вопреки Илиаде. И М. Л. Гаспаров, и Л. Я. Гинзбург подчёркивают, что «деревянность – сухость» у Мандельштама – негативные свойства; «должен рассвета ждать...», «ненавистны» – это ожидание расправы вроде «утра стрелецкой казни». В целом, повторяющееся «за то, что», «не сумел» и «предал» – мотив вины и кары, поверх разницы времени (современность и старина), создают единство строфы: единую интонацию, единую эмоцию – тревоги, ожидания гибельной вины. Чувства и темы, издавна присущие любовной элегии – печаль, вина, раскаяние, – достигают небывалой в этом жанре катастрофичности и всеобщности. Нервность ли сына XX века, опыт ли жертвы революций и войн проявляется в этом, – сколько ни относи всё к некоей древности, всё это сливается в эмоцию, отмеченную несомненным «здесь и сейчас».

В первом двестишесте строфы развёртывается гомеровская античность. Но здесь противоречие: «Ахейские мужи во тьме снаряжают коня», но далее (они же)

«Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко». То есть как бы превращаются в троянцев, готовящихся вкатить этот дар в храм Афины. И другое: стена – деревянная, т. е. подхватывается и русская тема. Да, не «ошибки» и противоречия, а «методика», или, иначе, система. Другими словами, перед нами – поэтическая реальность, в которой сосуществует всё – древнегреческое, древнерусское, сегодняшнее, петербургское, мандельштамовское: ведь поэтическая реальность – это и внутренняя психологическая реальность, в которой – одновременная, мгновенная «многослойность». Поэт видит себя и Парисом с его опасной любовью, и Менелаем, утратившим Елену, и... А может быть, и тени Лжедмитрия и Марины, героев его прежних стихов, посетили поэта?

Во второй строфе волнение героя и «она», впервые предстающая как образ (апофатически, через отрицание), обозначены открыто – и так, что в поэтической реальности этого текста они, возможно, относятся и к петербургской жизни поэта и его возлюбленной, и к «гомеровской» реальности Трои (тогда «крови сухая возня» – это и чувства «я», и метонимическая метафора: те, кто борется за Елену), и, может быть, к воспринятой через Пушкина истории Лжедмитрия и Марины: многоликая «она» – потому и нет для неё «ни названья, ни звука, ни слепка», – это и возлюбленная поэта, и Елена, и Марина.

«Древнерусский» план в этом стихотворении хорошо ощутим для читателей Мандельштама: ведь к 1920 г. уже определилась в его поэзии тема русской истории как тема трагическая – и оживающая в сознании в связи с Мариной Цветаевой: «На розвальнях, уложенных соломой, / Едва прикрытые рогожей роковой, / .../ Мы ехали огромною Москвой. // .../ Царевича везут, немеет страшно тело, / И рыжую солому подожгли» (1916). И отдельные словообразы, также создающие трагический «древнерусский текст» его поэзии, перекликаются с настроением и, иногда, со словарём стихов «За то, что я руки твои...», с семантикой кары и казни (подчёркнуто мною): «Вязать его, щенка Петрова» (в стихах о Керенском, 1917; отметим, что в этом стихотворении «проходят» и образы античной мифопоэзии); «Лунный луч, как соль на топоре» (1921); «Обещаю построить такие дремучие срубы.../ И для казни петровой в лесах топорище найду» (1931).

Заметим попутно, что эпитет «дремучие», сливаясь из двух морфем, «дре -» и «-учие», будто подсказывает два следующих эпитета («пахучие», «древние»). Так же будет в стихотворении 1931 г. «Ариост»: «В одно широкое и братское лазорье / Сольём твою лазурь и наше черноморье». «Лазорье» придумано Маяковским в «Облаке в штанах», но у Мандельштама оно оживает движением слогов, предстаёт как новое органичное срастание их. В этом видится маленькая модель, формула поэтики-семантики «За то, что я руки ...»: слияние мотивов; мыслительных, описательных и эмоциональных ходов; черты, присущие разным жанрам, любовной элегии и эпиллию, «маленькому эпосу»; или, в пересчёте на современный язык, «поток сознания», где слились голос и видение, вербализация и визуализация внутреннего опыта. Подлинность переживаний обеспечивает абсолютное единство этого лирического словесно-образного «порыва» (повторим слово Мандельштама).

Этот «порыв» – слово, определяющее для Мандельштама сущность лиризма, – выливается равно и в метаниях, и в признаниях «я», и в античную, и в русскую образность, древнюю («девичий дом») и современную.

Лейтмотив «деревянное» в контексте поэзии Мандельштама 20-х гг. означает, по мысли Л. Я. Гинзбург, «ущербность, бессилие, жизненную недостаточность» [11, с. 94]. В рассматриваемых стихах этот мотив передаёт ещё и угрозу, «внутреннюю войну» в душе героя: «И падают стрелы сухим деревянным дождём, / И стрелы другие растут на земле как орешник». Другими словами, от строфы к строфе росли тревога, мучительные сожаления, война чувств, ощущение гибели. К финальной строфе эта мучительная борьба стихает, не найдя ни разрешения,

ни утешения: наступает усталость, чувства притупляются (вот почему – «медленный день, как в соломе проснувшийся вол»). Отметим, что древнегреческий колорит исчезает: «стогны» – слово русское, хотя и неясной этимологии (Даль), и стих «на стогах, шершавых от долгого сна...» – не «словесный след античности» [11, с. 95], а знак движения внутренней бури – к затиханию, конфликта чувств – к притуплению. Просматривается здесь и пушкинское «И на немые стогны града...» – в стихах о раскаянии и вине.

«Эмоциональная композиция» этим не завершается. Событие, вызвавшее это движение чувств, из неё удалено («ключ отброшен», как писал М. Л. Гаспаров). Но подлинность состояния, выразившаяся в этих стихах – залог художественного единства текста. При возможности и необходимости его расчленения в аналитической процедуре (на мифологический и любовный план (Гаспаров), на «три точки отсчёта» – троянца, ахейца и поэта, потерявшего возлюбленную (Гинзбург) – оно обладает единым и мощным эстетическим и этическим воздействием, и то, что звучит в нём, и гомеровские образы не маскируют и не рассеивают на блуждающие мотивы и условные действия его лирическую цельность; они не только переводят в зримые образы тревогу героя, но обертонами и ассоциациями, расширяют эту основную тему, вводят – не как фон, а как фактор – сегодняшнюю и прошлую историю, чреватую разрушением, гибелью, личной и общей катастрофой.

Здесь и выступает на первый план проблема лиризма. Здесь тоже существует не названный, но ощутимый спор. Вот точка зрения, выраженная в известной «статье пяти»: у Мандельштама «неизменно присутствует авторское «я», «лирическая» позиция, однако «это не делает стихи Мандельштама лирическими, если под лирикой понимать, как принято традиционно (после Державина и Пушкина), стремление к автобиографическому самовыражению (Подчёркнуто авторами. – Л. С.). Авторская позиция во всех стихах поэта настолько «космична», что традиционному самовыражению нет места. Авторское «я» здесь оказывается равновеликим «культуре, природе, истории...» [13, с. 293]. Понятно, что литературоведческому словоупотреблению не чужды эмоциональные преувеличения, но всё же – что значит: «я», равновеликое космосу и природе? Понятно, подразумевается внутреннее переживание культуры и истории; но тогда почему же это не «автобиографично»? Разве автобиографичность – это только отражение событий, фактов, а не выражение подлинного внутреннего опыта? И почему «традиционное самовыражение», особенно со ссылкой на Державина и Пушкина, столь значимых для Мандельштама, выглядит здесь только как тёмный фон, оттеняющий его новации? При всём признании интеллектуального новаторства «статьи пяти»: это место, кажется, нуждается в уточнении.

А вот голос Лидии Яковлевны Гинзбург (дневниковые записи): «Д. Максимов как-то добивался, ... было ли в Мандельштаме чувство человека, соседа? Было ли в нём то самое, что есть, скажем, в стихах про Александра Герцевича?.. Я отвечаю: да, потому что поэт (настоящий) не может писать о том, чего в нём нет. ... Раз написал – значит, было ... всё ушло в поэтическую мысль. Но поэтическая мысль – шире написанных стихов. Для поэта – это само переживание жизни, непрерывная ткань восприятий и реакции» [10, с. 100].

При всей разнице тональностей (строгое литературоведение и свободная неформальная запись) – кажется очевидным, что существенность лиризма точно схвачена именно здесь, у Л. Я. Гинзбург (напомним, автора монографии «О лирике»).

Так же непринуждённо и точно писал о лиризме Иосиф Бродский. Об Одене он говорит: «Я понял, что читаю поэта, который говорит правду – или через которого правда становится слышимой. ... Я понял, что имею дело с метафизическим поэтом нового рода, человеком огромного лирического дарования, который маскируется под маску наблюдателя общественных нравов. И я заподозрил, что та-

кой выбор маски, выбор такого языка, меньше обусловлен стилем и традициями, чем его личной смиренностью, налагаемой не столько его верой, сколько его чувством природы языка». Дальнейший ход рассуждений, кажется на первый взгляд, противоречит этому «его личной»: «...если была какая-то драма в голосе Одена, это не его собственная личная драма, но общественная или экзистенциальная. Он бы никогда не поместил себя в центр трагической картины; в лучшем случае он признал бы, что присутствовал на сцене» [2, с. 154, 156].

Но противоречия нет. Нет внутри слов Бродского, в понимании лиризма. Да, стихи больших поэтов не столько автобиографичны «в традиционном смысле», сколько личностны. Лиризм – личностность, изображение чувства и отношения к чувству, факта как отношения к факту жизни, как она воспринята, осмыслена как идеал и осуществлена как практика поведения. Здесь ничто не запрещено. В стихах может сказываться, а может быть сокрыт фактический субстрат, присутствовать или до наивной детскости отсутствовать переживание культуры и истории: стихи лиричны, если читатели чувствуют в них личностную правду поэта, с которой могут соотнести и свой пережитый опыт.

Библиографические ссылки

1. *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С. С. Поэты / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 189–276.
2. *Бродский И.* Об Одене / И. Бродский. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 208 с.
3. «Ваш М. Г.» Из писем М. Л. Гаспарова. – М. : Новое изд-во, 2008. – 449 с.
4. *Гаспаров М. Л.* Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама: анализ и интерпретация / М. Л. Гаспаров // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 260–295.
5. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки / М. Л. Гаспаров. – М. : НЛО, 2001. – 415 с.
6. *Гаспаров М. Л.* «За то, что я руки твои...» – стихотворение с отброшенным ключом / М. Л. Гаспаров // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. – Таллин, 1986. – С. 77–86.
7. *Гаспаров М. Л.* «За то, что я руки твои...» – стихотворение с отброшенным ключом / М. Л. Гаспаров // Мандельштам и античность : сб. научных статей / ред. О. А. Лекманов. – М. : Радикс, 1995. – С. 107–111.
8. *Гаспаров М. Л.* Начало «Ифигении в Тавриде» Еврипида / М. Л. Гаспаров // Античность и современность. – М. : Наука, 1972. – С. 269–276.
9. *Гаспаров М. Л.* Об античной поэзии / М. Л. Гаспаров. – СПб. : Азбука-классика, 2000. – 480 с.
10. *Гинзбург Л. Я.* Из записей 1950–80-х гг / Л. Я. Гинзбург // Даугава. – 1989. – № 1 (139). – С. 98–108.
11. *Гинзбург Л. Я.* Мандельштам и Пастернак в читательском восприятии 20-х годов / Л. Я. Гинзбург // Даугава. – 1989. – № 1 (139). – С. 91–96.
12. *Ковалёва И.* Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама / И. Ковалёва // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/ko20.html>
13. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Смерть и бессмертие поэта : сб. научных статей / сост. М. З. Воробьёва, И. Б. Делекторская, П. М. Нерлер, М. В. Соколова, Ю. Л. Фрейдин. – М. : Мандельштамовское общество; РГГУ, 2001. – С. 282–316. – (Записки Мандельштамовского общества. – № 11).
14. *Швейцер В.* К вопросу о любовной лирике О. Мандельштама / В. Швейцер // Мандельштам и античность : сб. научных статей / ред. О. А. Лекманов. – М. : Радикс, 1995. – С. 154–162.
15. *Richards I. A.* Practical Criticism: A Study of Literary Judgement / I. A. Richards. – L. : Routledge & Kegan Paul Ltd., 1973. – 375 p.
16. *Richards I. A.* Principles of Literary Criticism / I. A. Richards. – N. Y. : Harcourt, Brace and Co., 1965. – 295 p.

Поступила в редколлегию 20.05.2016 г.

Т. Н. Потницева

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

**Г. ДЖЕЙМС. «ДЕЙЗИ МИЛЛЕР»:
АМЕРИКАНСКИЙ ВАРИАНТ «СМЕРТИ В ВЕНЕЦИИ»**

Розглянуто символічний мотив «смерть у Венеції» у знаменитих творах Генрі Джеймса «Дейзі Міллер» (1879) та Томаса Манна «Смерть у Венеції» (1913). І хоча проблематика кожного з цих творів обумовлена своїм часом, національними та індивідуальними проблемами, у них порушено й проблеми універсального, загальнолюдського характеру. Актуальні для кінця XIX століття ідеї про смерть богів, про конфлікт культури та цивілізації, творчої особистості та реальності, яка її губить – все це знаходить своє блискуче втілення у творах багатьох відомих європейських та американських письменників. Новий історико-культурний контекст вносив й нові смисли до образу Венеції як втілення європейської культури, до того їхнього ототожнення, яке затвердилося у творчості Байрона, Ж. де Сталь, Стендаля, Тіка тощо. Сучасна дійсність несподівано зробила актуальними думки та висновки про людину та світ у творах американського та німецького авторів, хоча історії, про які йдеться, унікальні та неповторні.

Порівняльний аналіз «Дейзі Міллер» та «Смерть у Венеції» розкриває збіги глибинної рефлексії письменників над суттю людини у її взаємодії із зовнішнім світом. Римська лихоманка, як і чума у Венеції, постають метафорами руйнівної епідемії святенництва й нетерпимості до іншого, що веде до загибелі кохання, культури й особистості. Обидва літературні твори втілюють романтичний конфлікт між дійсністю та великою нереалізованою потенцією людини у її прагненні до особистої свободи й творчості. Попри трагічне завершення історій їхніх героїв, це – гімнічні твори, які написані на славу Людини й через любов до неї.

Ключові слова: смерть у Венеції, націоналізм, зустріч/зіткнення, безвинний, терпимість, право вибору.

Рассмотрен символический мотив «смерть в Венеции» в знаменитых произведениях Генри Джеймса «Дейзи Миллер» (1879) и Томаса Манна «Смерть в Венеции» (1913). И хотя проблематика каждого из произведений обусловлена временем, национальными и индивидуальными проблемами, в них подняты и проблемы универсального, общечеловеческого характера. Актуальные для конца XIX века идеи о смерти богов, о конфликте культуры и цивилизации, творческой личности и реальности, которая ее губит – все это находит свое блестящее воплощение в произведениях многих известных европейских и американских писателей. Новый историко-культурный контекст вносил и новые смыслы в образ Венеции как воплощение европейской культуры, в то их отождествление, которое утвердилось в творчестве Байрона, Ж. де Сталь, Стендаля, Тика и т.д. Современная действительность неожиданным образом сделала актуальными мысли и выводы о человеке и мире в произведениях американского и немецкого авторов, хотя истории, рассказанные ими, уникальны и неповторимы.

Сравнительный анализ «Дейзи Миллер» и «Смерти в Венеции» обнажает совпадение глубинной рефлексии писателей над сущностью человека и его взаимодействие с внешним миром. Римская лихорадка, как и чума в «Смерти в Венеции», становятся метафорами губительной эпидемии ханжества и нетерпимости к другому, что ведет к гибели любви, культуры и личности. Оба литературные произведения воплощают романтический конфликт между действительностью и великой нереализованной потенцией человека в его стремлении к личной свободе и творчеству. И именно это определяет объединяющий два произведения пафос. Несмотря на трагическое завершение историй их героев, это – гимнические произведения, написанные во славу Человека и из любви к нему.

Ключевые слова: смерть в Венеции, национализм, встреча/столкновение, невинный, терпимость, право выбора.

The article focuses on the comparative analysis of the symbolic motive “death in Venice” in H. James’s and Th. Mann’s famous works «Daisy Miller» (1879) and «The Death in Venice» (1913). Though the subject-matter in each of them is defined by the writers’ own time, national and individual problems they touch upon some ones which are universal and common to all mankind. The topical ideas of the end of the 19th century about the death of gods and culture, about the conflict of culture and civilization, creative personality and real world which destroys him – all that found its brilliant embodiment in the works of many famous European and American writers. In their own historical – cultural context they gave some new meanings to the image of Venice as an embodiment of European culture – the identification confirmed by the art of Byron, G. de Stael, Stendhal, Tieck etc. Today’s reality made unexpectedly topical the ideas and conclusions about a man and the world in the work of American and German writer though their stories are unique.

The comparative analysis of “Daisy Miller” and “The Death in Venice” reveals the coincidence of James’s and Th. Mann’s deep-laid reflection about the essence of man’s nature in its interaction with the world. The Roman fever which stroke Daisy as well as the plague in «The Death in Venice» – are metaphors of the ruinous epidemic of hypocrisy and intolerance to another leading to destruction of love, culture and personality. The both literary works reveal a Romantic conflict between reality and great unrealized potential of a man in his striving to personal freedom and creativity. And namely that defines the pathos unifying H. James’s and Th. Mann’s literary works. In spite of the tragic end of their characters’ story these are hymnal works wrote in praise and adoration of a Man.

Keywords: death in Venice, nationalism, encounter, innocent, tolerance, the right of choice.

Символический смысл мотива «смерть в Венеции», рожденного европейской литературой XIX в. (Байрон, Ж. де Сталь, Купер, Бальзак, Стендаль, Тик, Тютчев) и кульминаровавшего в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции» (1913), особым образом был актуализирован в конце XIX века. Ключевые идеи времени о гибели богов и культуры, о конфликте культуры и цивилизации, творческой личности и губительном для таланта реальном мире находили блестящее воплощение в произведениях многих писателей этой поры, создававших свои истории в декорациях итальянских городов-памятников. Несложно уловить объединяющий многих писателей разных стран и разных эпох вектор отношения к итальянской культуре и к самому образу Венеции как к одному из ее (и не только ее) ярких воплощений, по словам Рескина, застывшей в камне над водою «великой державе», одному из «престолов человечества» [8; 11], где, как напишет Байрон в IV Песне «Чайльд-Гарольда», среди Творений Мысли «<...>прибежище осталось / Для верящих надежде, молодых, / Для стариков, чей дух гнетет усталость / И пустота» [2, с. 238]. Красавица Венеция, по словам английского поэта-романтика, «<...>была уже давно для всех пришельцев чужестранных / Приманкой дивною мечтаний постоянных» [1].

Знаменитые «итальянские» новеллы Г. Джеймса («Дейзи Миллер», 1879, «Письма Асперна», 1888) отдалены от новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» дистанцией в 30–20 лет соответственно. Их сюжет и проблематика определены у каждого из писателей своим временем, своими национальными и индивидуальными акцентами. Но, тем не менее, значимость великих произведений, которые надолго остаются в памяти, в том, что они затрагивают некие общечеловеческие проблемы, имеющие проекцию и в будущее. Сегодняшняя действительность неожиданно обнажила актуальные и для XXI века точки совпадения глубинной рефлексии Г. Джеймса и Т. Манна¹ о сущности человека в его взаимодействии с внешним миром, при всем том, что истории, рассказанные ими, уникальны и неповторимы.

¹ Надо отметить, что сопоставления творчества Г. Джеймса и Т. Манна все же возникали в литературоведении по разным поводам: по поводу темы искусства (в рассказе Г. Джеймса «Урок мастера» и «Тонио Крегер» Т. Манна [4, с. 96–98]; по поводу итальянского, венецианского колорита [10].

Как не раз подчеркивалось литературоведами, у Т. Манна история Густава Ашенбаха во многом служит иллюстрацией ницшеанских идей о конфликте дионисийского и аполлонического, о порядке и хаосе, рациональном и чувственном, о гении, обреченном на болезнь и на погибель. У Генри Джеймса, и это тоже было не раз отмечено исследователями, в центре – сквозная для его творчества проблема встречи / столкновения американского и европейского, «своего» и «чужого».

Смерть в Венеции / Риме оказывается метафорой гибели каких-то важных сущностных явлений человеческой натуры и самой действительности, неизбежной в конфликте, представленном обоими писателями.

История героев в новеллах американского и немецкого автора начинается с некоего импульса, обуславливающего процесс поиска самого себя, начало квеста по дороге, ведущей к самому себе. Все в этом начале пути кажется случайным: случайна встреча повествователя «Писем Асперна» с хранительницей писем знаменитого писателя Асперна; случайна встреча Уинтерборна с очаровательной, но со странной манерой поведения Дейзи Миллер; случайна встреча Ашенбаха с рыжим, дионисийского вида мужчиной на кладбище, давшего импульс к началу движения.

Но при всей видимой случайности происходящего каждый из них ощущает важный момент инициации утраченной или непроявленной свободы духа, вкуса к жизни, к ее эмоциональной, чувственной составляющей. Это пробуждение от статичного пребывания в рамках рационально-логичного бытия ведет героев к кульминации – к нравственному выбору дальнейшей формы существования. Цена этого выбора – возврат к нулевой/исходной позиции или смерть, что в принципе тождественно.

Безусловно, есть соблазн сопоставить со «Смертью в Венеции» Т. Манна, прежде всего, «венетический рассказ» Г. Джеймса «Письма Асперна» или же «венетический роман» «Крылья голубки» (1904), но ближе к новелле немецкого автора, думается, «римская история» о Дейзи Миллер. В обоих рассказах одним из объединяющих начал оказывается проблема национальных противоречий, образующих глобальную общечеловеческую проблему противостояния «я» и «другой», непонимания, нетолерантности, враждебности, ведущей к гибели.

При всем том, что, скажем, Т. Манн, как не совсем верно утверждает В. Толмачев, *«никогда не выплескивает свои переживания в литературу»* [13, с. 414], он оказывается своеобразным «зеркалом» своей эпохи, тех социально-политических проблем, которые его волновали. И прежде всего, национализма в разных формах его проявления². Боюсь, что пойду вразрез с теми многочисленными и привычными интерпретациями «Смерти в Венеции» Т. Манна³, но исхожу из самого текста.

Причина того, что аполлонийское чувство Ашенбаха к Тадзио трансформировалось в неудержимую старческую похоть, объяснена самим автором в том эпизоде, когда Ашенбах, любясь красотой мальчика, заметил, как его прекрасное лицо исказила гримаса очевидной ненависти к семье русских, мимо которой тот прошел (естественная реакция поляка после восстания в Польше в 1863 г.): *«Эта вспышка детского национального фанатизма, вызванная благодушной обывательской идиллией, перенесла божественно-пустое в сферу человеческих*

² О проблеме Т. Манн и национализм есть большое количество исследований, которые убедительно раскрывают активную позицию писателя в борьбе с любым проявлением национализма [см.: 5].

³ Не соглашусь с Е. Волошук в том, что изменение «суто эстетичного відчуття» к Тадзио у Ашенбаха произошло «оскільки на час “канікул” він звільнив себе від творчих обов’язків, його почуття захвату спрямувалося не в звичне мистецько-творче русло, а в річище життєвої, суто “людської” реалізації» [3, с. 328].

отношений, и прекрасное творение природы, казалось бы, созданное только для улады глаз, сделалось достойным более глубокого участия» [6, с. 479]. То есть не идеалистически-платонического, каковым это «участие» было в начале истории, а «человеческого», чувственного.

Противостояние «я» и «другой» у Г. Джеймса конкретизируется в видимом национально-культурном противостоянии европейцев и американцев. Последние представлены в нескольких вариантах. Один из них воплощает абсолютную нетерпимость к инокультурному, тот национал-шовинизм американцев, прибывших в Европу, безусловно верящих в то, что – «Америка превыше всего», а Шильонский замок, Рим не идет ни в какое сравнение с Schenectady – американской провинцией. Все это характеризует Рэндольфа, брата Дейзи, во взглядах которого есть многое из того, что улавливал и Марк Твен в своих американских «простаках», не желавших смотреть гробницу Тутанхамона, поскольку привыкли потреблять свежий, а не залежалый два тысячелетия «second hand» продукт. Второй вариант – умеренное приятие «чужого» с неременным осознанием превосходства «своего». Таковой оказывается миссис Миллер, понимающая Дейзи, но все же стоящая на стороне сына Рэндольфа. В среде американцев, проживающих в Европе, тоже вполне различимые оттенки – от крайности другого рода до приемлемого, толерантного отношения к вновь прибывшим соотечественникам. Как известно, нет яростнее католика, чем обратившийся в иную веру протестант. *«В Европе, – как отметит М. Твен, – мы легко и быстро приучаемся вести себя так («с верноподданническим чувством, за которое платят презрением». – Т. П) по отношению к коронованным особам и аристократам; более того, мы начинаем хватать через край и в своем рабочем и тщеславии очень быстро превосходим местных жителей»* [11, с. 314]. Таким яростным защитником европейскости оказывается миссис Уокер, которая демонстративно выражает свое суровое неодобрение поведения Дейзи Миллер в Риме. Миссис Костелло более терпима к нарушениям кодекса нравственных правил и этикета в поведении, но все же стоит на стороне их неукоснительного соблюдения. Натурализовавшись в «европейском мире», обе рьяно исповедуют приверженность его нравственным нормам.

Из всех представленных типов американцев, сталкивающихся с «чужим» культурным контекстом, входящих в него с покорностью либо решительно отрицающих европейскую культурную инаковость, возникает некий рифмующийся рисунок со своими крайними полюсами и переходами. В пограничной зоне между двумя культурами оказываются те, кто очутился посередине, нигде, на фронтире. Такими своеобразными фронтирскими и предстают со стороны вновь прибывших Дейзи, а со стороны натурализовавшихся, но не до конца, американцев Уинтерборн. Их пограничный статус и дает им шанс, как когда-то и Натти Бампо, но в другой историко-культурной ситуации, определиться с окончательным выбором в процессе «возможности выбора», возможности гармоничного компромисса между двумя крайностями в противостоянии «своего» и «чужого». Они идут друг к другу из крайних точек национально-культурной нетерпимости, воплощая в своем мироощущении и ментальности американца, вкусившего достоинство демократических свобод, и личности со своим кодексом чести⁴.

Их неслучайная встреча, а дальше – свободное перемещение по пространству европейской культуры вдвоем, посещение ночного Шильонского замка оказывается возможным, но не в Италии, ее эпицентре, а только в Швейцарии, – «обочине европейской культуры», – где допустима вольность, компромисс

⁴ Об этой проблеме выбора Г. Джеймс напишет в Предисловии к роману «Крылья голубки», когда назовет свою героиню-американку Милли – «a strong and special implication of liberty, liberty of action, of choice, of appreciation, of contact» [15, p. 14].

на фоне смешения разных языков и культур. Город Веве, в котором встретились Уинтерборн и Дейзи, – появится как такой центр пересечения инокультурного в их возможной приязни друг к другу еще раз в творчестве Хемингуэя (рассказ «Канарейку в подарок», сборник «Мужчины без женщин», 1927 г.). И здесь Веве – одно из немногих мест встречи и взаимопонимания американского и европейского. В этом знаменитом рассказе возникает все та же проблема национально-культурной нетерпимости: мать запрещает дочери встречаться с европейцем, т. к. не видит перспектив в союзе с неамериканцем. Здесь же будет упомянут и отель *Trois Couronnes*, в котором останавливаются герои двух американских писателей. Парадокс и у Г. Джеймса, и у Хемингуэя в том, что все противостояние американцев с неамериканским зарождается и происходит исключительно в среде американцев, живущих в Европе, в лоне европейской культуры. И отсюда «формула решения “интернациональной темы”, в которой “свое” несет положительное, а “чужое” – негативные коннотации, в “Дейзи Миллер” модифицируется так, что совместили и того, и другого представлено именно “свое”» [4, с. 53].

В это летнее утро встречи с Дейзи Уинтерборн ощутил новый жизненный импульс, который заставил его отринуть уже привычные условности европейского света, забыть о своей привязанности к некой «*foreign lady*», даме, значительно старше его по возрасту⁵.

Свежесть утра и свежесть свободы человеческого общения заставляют его забыть о приличиях света. Но чем дальше удаляются герои от демократичного Веве, чем ближе они подбираются к эпицентру европейской культуры: из Веве – через Женеву к Риму, – тем острее и драматичнее встает перед ними проблема оценки и выбора своей позиции во взаимоотношениях. Прогулка вдвоем теперь уже по Риму, как и посещение ночного Колизея, для Уинтерборна на новом этапе знакомства с Дейзи оказывается невозможным. Мнение света становится строже, и Уинтерборн, все больше ощущая свою зависимость от него, вынужден отдалиться от Дейзи, критически отнестись к ее прогулкам по улицам Рима с новым итальянским другом. Выбор Уинтерборна, который он, в конце концов, делает, – подчинение «правилам» Старого Света, возврат в лоно разумного, аполлонического.

Выбор Ашенбаха иной: он отдается свободе чувственного, творческого начала, которая побуждает его вернуться назад в охваченный чумой город, туда, где еще находится объект его творческого и чувственного наслаждения. Это путь к самоуничтожению, физическому и нравственному, как и путь Уинтерборна, который тоже ведет к гибели, но, в основном, нравственной, духовной⁶. Лишь Дейзи неизменна в своем свободном и искреннем восприятии мира. Она от начала и до конца истории остается той «*innocent*», какой увидел ее Уинтерборн лет-

⁵ Эпизод связи героя с леди намного старше его повторится в романе «Крылья голубки», когда Мертон появится перед Кейт с дамой в летах, как бы демонстрируя и свое право на иной выбор.

⁶ <...> Как будто бы в него влился поток отрадный,
Освободив его от мертвенных вериг.
И вот лепечет он с трудом о жизни новой,
О том, что дух его хоть слаб, но уж парит;
О свежем воздухе он жадно говорит,
Искать спасения, здоровья вновь готовый...
И шепчет все слабей, что чувствуя того,
Что задыхается, что Смерть уж ждет его<...>

(Байрон. Ода Венеции. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник [1].

Байрон своей «Одой Венеции» как будто предвещает мотив сладостной смерти в Венеции, который прочувствуют и американцы – Г. Джеймс, Хемингуэй в романе «За рекой в тени деревьев» (1950).

ним утром в Веве. Какие бы замены не находили в американско-европейском обществе первоначальной характеристике Дейзи, – вместо *innocent* в оценках поведения девушки появятся определения – *common, vulgar, uncultivated, ignorant*, – повесть возвращает нас к главному и ключевому эпитету *innocent*, соотносимому с сущностью юной американки. В семантике *innocent* акцентируется тот смысл, который противопоставляет ее характерам и типам американцев наподобие миссис Уокер и даже Уинтерборна. Открытость Дейзи и толерантность всему, с чем и с кем она встречается, готовность принять и понять другого означена и самим ее именем, не тем сухим и официальным (читай, приличным и достойным сословного статуса – Anni P. Miller), а именем – символом самой естественной природы Америки (Daisy – фиалка), именем, вобравшем в себя и «свое» и «чужое». Понятно, что американское *Miller* – исходное от фамилии былых немецких эмигрантов в США – *Mueller*. Эту значимость имени, как и сущности Дейзи, не видят все те, кто ее окружает в Европе. В этом имени, как и в самой Дейзи, они видят только вульгарность и неаристократизм, заурядность, а отсюда насмешливое его переименование – Miss Baker [15, с. 72]. «*Innocent*» оказывается ключевым словом у Г. Джеймса, и в этом он типичный американец, осмысливающий образ и миссию американца сквозь пуританскую идеологию и национально-культурный миф США. От В. Ирвинга до М. Твена и Г. Джеймса, автора «Дейзи Миллер», *innocent* оказывался одним из главных концептов, который соотносится с типичным для американской истории образом американца. С тем американцем, который столь часто сталкивается с незнакомым ему миром. Этот мир он будет пытаться узнать, освоить и научиться в нем ориентироваться в совершенстве. Дейзи на самом деле – символ «свежих глаз», умеющая при всей своей кажущейся наивности разглядеть сущность происходящего. Ее оценка неискренности и лицемерия Уинтерборна воплощена в игре понятием *engaged* («обручиться» – «не обручиться» с Джованелли), в определении Уинтерборна как *stiff, too stiff* – т. е. зашоренного, ограниченного рамками условностей, несвободного от этих условностей, живущего двойной моралью, о которой в связи с американцами так точно высказался Марк Твен: «Наша официальная нравственность нашла выражение в величавом и в то же время гуманном и добросердечном девизе: “*Ex pluribus unum*”⁷, из которого как бы следует, что все мы, американцы, большая семья, объединенная братской любовью. А подлинная наша мораль выражена в другом бессмертном девизе: “Эй, ты там, пошевеливайся!”» [12, с. 289]. Г. Джеймс в какой-то мере опровергнет это утверждение М. Твена своими героинями-американками – Милли из романа «Крылья голубки», Мегги из романа «Золотой чаши», которые до конца сохраняют свою искренность и нравственную чистоту, жертвуя многим, даже жизнью, во благо счастья ближнего.

Характеристика самой Дейзи как *innocent* – чистой, невинной – вернется в сознание Уинтерборна в конце повести, когда он, пройдя сложный путь от попыток выйти за рамки ограничений свободы к пониманию невозможности этого порыва, признает значимость Дейзи и ее роль в том шансе, который ему давала жизнь и которым он не смог воспользоваться. После встречи с Дейзи и ее смерти в Риме он, как и Кейт с Мертоном после встречи с Милли и ее смерти в Венеции, «уже никогда не будет тем, кем был». «Порядок» – сословно-культурная иерархия – возобладала над «хаосом». Уинтерборн, по сути, предает не только Дейзи, но самого себя. В Риме погибает не только Дейзи, но и часть души Уинтерборна, который возвращается к исходной точке своего *quest'a* – к своей «foreign lady», к той мертвящей размеренности «порядка» и «правил». Не случайно настойчивое повторение того, что эта леди была немолода, гораздо старше Уинтерборна. Здесь, как и у Т. Манна – очевидна символизация темы старость – молодость, раскрывающей

⁷ Из многих одно (лат.).

попытки героев вернуть и насытиться энергией молодости, юности; попытки реанимировать их в себе, что в историях двух героев оказалось невозможным. В раскрытии этой по-романтически неосуществленной потенции человека к свободе личности и творчеству, погубленной им самим, великий пафос новеллы и Г. Джеймса, и Т. Манна. «Дейзи Миллер», как и «Смерть в Венеции», при всем трагическом исходе – гимническое произведение [7, с. 26]. Так Томас Манн сам определял пафос своего творения, в котором раскрывалась высокая драма несовпадения человеческих возможностей и реальности. В качестве иллюстрации этой главной мысли «Смерти в Венеции» писатель включает стихотворный эпиграф, собственного сочинения, что случилось с ним единственный раз за все творчество:

*Помнишь? Волнение хмельно, неожиданное новое чувство
Вдруг овладело тобою, пасть тебя ниц заставляя, –
И, потрясенный, лежал ты, лицом уткнувшись в ладони;
Полнилась гимном душа и вылиться в песню рвалась,
Слезы застлали твой взор... Но, увы, ничего не свершилось,
Труд начался кропотливый, усердные поиски формы.
И вдохновенная песнь свелась к поучительной притче.* [7, с. 25]

(Перевод А. Исаевой)

Поучительная притча и Г. Джеймса, и Т. Манна в принципе – об одном: об открытии в себе «другого» и о несовпадении этого «другого» с реальностью.

Римская эпидемия лихорадки – «*fever*», которая поразила Дейзи, как и холера в «Смерти в Венеции» – это осознаваемая метафора губительной эпидемии ханжества и нетерпимости к другому, разрушающих любовь, любую культуру и человека, в ней находящегося. Это национальное, социальное и нравственное ханжество и снобизм оказались именно тем, что подрезало «крылья голубки», которые, согласно Псалму 55 (источнику символического названия романа Г. Джеймса), наделяют человека спасительной свободой и покоем.

Устами своего героя из романа «Бостонцы» Г. Джеймс выскажет одну из ключевых для своего творчества мыслей о том, что источник зла коренится в самой человеческой природе и поэтому без ее «реформирования» изнутри внешние преобразования ни к чему не приведут, зло лишь изменит свое обличье, но никуда не денется из человеческой жизни [9, с. 14]. В этом точка абсолютного сближения двух новелл. Знал ли Томас Манн об этой новелле Генри Джеймса – неизвестно. Но это и не важно. В литературе, в художественном сознании писателей разных эпох, с одинаковой глубиной и силой обобщения переживающих узловые моменты истории, не могут не возникать сходные сюжеты и образы, отражающие и совпавший ход размышления, и, как результат, – совпавшие выводы, которые оказались актуальными и для сегодняшнего дня!

Библиографические ссылки

1. Байрон Дж. Г. Ода Венеции / Джордж Гордон Байрон ; пер. с англ. Т. Л. Щепкиной-Куперник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_0620oldorfo.
2. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда / Джордж Гордон Байрон ; пер. с англ. В. Левица // Байрон Дж. Г. Соч. соч. : в 4-х т. – М. : Правда, 1981. – Т. 2. – С. 238.
3. Волощук Є. Чарівна флейта модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша / Є. Волощук. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – 328 с.
4. Коренева М. М. Генри Джеймс / М. М. Коренева, Т. Л. Морозова и др. // История литературы США. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – Т. V. – С. 96–98.
5. Любарский Л. Томас Манн и евреи / Лазарь Любарский // Мы здесь. – 2014. – № 435. – 5 февраля.
6. Манн Т. Смерть в Венеции / Томас Манн ; пер. с нем. // Манн Т. Соч. : в 10 т. – М. : Худож. лит., 1960. – Т. 7: Рассказы. – С. 448–522.

7. Манн Т. Письмо Карлу Марии Веберу / Томас Манн ; пер. с нем. // Манн Т. Письма. – М. : Наука, 1975. – С. 26.
8. Рескин Дж. Камни Венеции / Джон Рескин ; пер. с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 352 с.
9. Селитрина Т. Л. Проблематика и поэтика романов Г. Джеймса 1890-х гг. : учеб. пособие / Т. Л. Селитрина. – Уфа : БГПИ, 1991. – 153 с.
10. Соболева О. В. Венецианский текст в современной русской литературе (1996–2009): дисс. на соиск. ученой степени канд. филол. наук / О В. Соболева. – Пермь, 2011. – 210 с.
11. Твен М. Американская монархия / Марк Твен ; пер. с англ. М. Беккер // Твен М. Собр. соч.: в 8-ми т. – М. : Правда, 1980. – Т. 8. – С. 314–315.
12. Твен М. Мы – англосаксы / Марк Твен ; пер. с англ. А. Старцева // Твен М. Собр. соч.: в 8-ми т. – М. : Правда, 1980. – Т. 8. – С. 288–289.
13. Толмачев В. Творчество братьев Манн и немецкая литература начала XX века / В. Толмачев // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века ; под ред. В. М. Толмачева. – М. : ACADEMIA, 2003. – С. 408–422.
14. James H. Daisy Miller / Henry James. – Penguin Books, 1995. – 191 p.
15. James H. The Wings of Dove / Henry James [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.online-literature.com/henry_james/wings_dove/o/

Поступила в редколлегию 15.02.2016 г.

УДК 821.112.2 (436) – 2.01

Т. Е. Пичугина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ЭРОТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ВЕНСКОГО МОДЕРНА В «ХОРОВОДЕ» АРТУРА ШНИЦЛЕРА

Розглянуто медичний, філософський і літературний дискурси в культурі віденського модерну. У працях Р. Крафт-Ебінга, З. Фрейда, О. Вейнінгера відображено ключові уявлення кінця XIX століття про природу сексуальності та статі: чуттєвість трактується як результат виродження, соціальна хвороба (Крафт-Ебінг), а жінка – як матерія, позбавлена душі, природний ворог чоловічої духовності (Вейнінгер). Інтерес до різноманітних проявів сексуальності в суспільному житті Відня кінця століття обумовлений конфліктом поколінь та кризою ідентичності – соціальної, національної, психічної, гендерної. На матеріалі п'єси А. Шніцлера «Хоровод» розглянуто специфіку презентації еросу в австрійській літературі *fin de siècle*. Структура, послідовність та назви сцен «Хороводу» оприявнюють соціальну природу еротичних конфліктів у Відні кінця століття. Стосунки між чоловіком та жінкою зображуються залежними від соціального статусу героїв, унаочнюють внутрішній конфлікт між чуттєвим потягом та моральною нормою.

Ключові слова: віденський модерн, ерос, сексуальність, гендер, стать, «подвійна мораль».

Рассмотрены медицинский, философский и литературный дискурсы сексуальности в культуре венского модерна. В работах Р. Крафт-Эбинга, З. Фрейда, О. Вейнингера отражены ключевые представления конца XIX века о природе сексуальности и пола: чувственность трактуется как результат вырождения, социальная болезнь (Крафт-Эбинг), а женщина – как материя, лишенная души, естественный враг мужской духовности (Вейнингер). Интерес к различным проявлениям сексуальности в общественной жизни Вены конца века обусловлен конфликтом поколений и кризисом идентичности – социальной, национальной,

психической, гендерной. На материале пьесы Артура Шницлера «Хоровод» рассмотрена специфика презентации эроса в австрийской литературе fin de siècle. Структура, последовательность и названия сцен «Хоровода» отражают социальную природу эротических конфликтов в Вене конца века. Отношения между мужчиной и женщиной строятся в зависимости от социального статуса героев, обнажают внутренний конфликт между чувственным влечением и нравственной нормой.

Ключевые слова: венский модерн, эрос, сексуальность, гендер, пол, «двойная мораль».

The present paper deals with the Viennese Modern Age as manifested in various types of sexual discourse, i. e. medical, philosophical, and literary. The works by R. Krafft-Ebing, S. Freud, O. Weininger represent the dominant views on sex and gender in the late 19th century; sensitivity is treated as a result of degradation, a social illness (Krafft-Ebing) and a woman is treated as an unanimated matter, a natural enemy of men's spirituality (Weininger). The interest in different manifestations of sexuality in Viennese social life is due to the generation conflict and the crisis of identity – social, national, psychic, gender. The author of the paper observes the presentation of eros in the Austrian literature of fin de siècle in Arthur Schnitzler's play *Round Dance (Reigen)*. The structure of the play, the sequence of the scenes and their titles note the social essence of erotic conflicts in Vienne in the late 19th century. The relations between a man and a woman are due to the social place of the characters and depict the inner conflict between the passionate appetite and moral principles.

Keywords: Viennese Modern Age, eros, sexuality, gender, sex, "double standard".

Огромное влияние на концепцию эроса в литературе, философии и критике рубежа веков оказала теория психоанализа, основы которой были сформулированы З. Фрейдом. В контексте этой теории эротическая энергия рассматривается как анархическая сила, которую, хоть и невозможно полностью контролировать, однако в результате принуждения можно направить в иное русло (творческая сублимация). В истории сексуальности эта модель в форме «тезиса о подавлении оставила глубокий след: историческое развитие человеческой сексуальной жизни понимается как более или менее оформленная – линейная или циклическая – история подавления биологических, в основном, свободных сексуальных энергий индивидуума в процессе развития цивилизации» [7, S. 165]. На основе этого тезиса формируется, например, концепция М. Фуко о взаимообусловленности социальных и телесных практик [3, с. 281–282].

Социокультурный аспект занимает важное место и в современных исследованиях, объясняющих ту «революцию чувств» [15, S. 102], на фоне которой возникла и развивалась теория психоанализа. Так, Франц Эдер, размышляя о причинах эротизации венской духовной жизни на рубеже веков, отмечает: «Вена отличалась от других метрополий целым рядом социокультурных факторов, ускоривших распад респектабельности и идентичности бюргера: кризис мужественности и параллельно протекающее крушение мира отцов глубоко шокировали молодых людей последнего десятилетия XIX века. Происходя из зажиточных или даже богатых семей, воспитанные и образованные в духе либерализма, они оказались в обществе, которое не имело с ними ничего общего: в Вене национальных конфликтов и антисемитизма, социальной и экономической нестабильности, политической импотенции буржуазии, статичного отца-кайзера и бюрократического «этатизма», в столице распадающейся империи...» [7, S. 175].

Следствием политического бессилия и обесценивания культурных традиций становится конфликт поколений и кризис идентичности. Эрос рассматривается в этом контексте как природная сила, средство борьбы с отжившими социальными нормами и культурным застоем, а также сфера обретения «утраченного Я». На фоне общей социальной нестабильности тело рассматривается как устойчивый полюс, неизменная константа человеческого бытия, отсюда – интерес к телесным практикам и, прежде всего, сексуальности человеческого тела. Этот интерес ак-

туалізується і в зв'язі з розвитком медичних наук. Немаловажен той факт, що медицина інтересується, прежде всего, патологією, поэтому натуралісти XIX століття звертаються до патологічної спадковості, а представники культури рубежа століть – до патологічної форми вираження сексуального початку. Так, опублікована в 1886 році робота австрійського психіатра Крафт-Ебінга «*Psychopathia sexualis*» представляє собою компендіум сексуального знання епохи. Об'єктом дослідження тут стають нимфоманки і фригідні жінки, гомосексуалісти, розпущенні пролетарії і випадки інцесту, а сексуальність розуміється як результат виродження, як хвороба. При цьому об'єктом пристального уваги вчених стає саме жіноче тіло. Так, Крафт-Ебінг відзначає, що «в свідомості жінки сексуальна сфера значить більше, ніж в свідомості чоловіка» [7, S. 170], а Іван Блох говорить про пронизаність жіночого тіла сексуальністю. «Сверхсексуальних жінок уже називають не падшими проститутками, а – марионетками генетичної передраположеності. Як так називані «дикари», вони безвольно покораються (сексуальним) законам природи і, в отличие від чоловіка, який в повному сенсі слова «господствує» над своєю природою, не володіє собою» [7, S. 170]. В чоловічому свідомості рубежа століть жінка асоціюється з еросом, природою, хворобою. Так, Зигмунд Фрейд утверджує, що істерія є переважно жіночим захворюванням.

Концепція жіночого початку, як природного і бездуховного, найбільш яскраво виражена в роботі Отто Вейнінгера «Пол і характер» (1903). В ній жінка інтерпретується як матерія, позбавлена душі [1, с. 311]. Незважаючи на те, що основні положення книги Вейнінгера сформувалися під впливом вчення Фрейда, останній підверг «Пол і характер» різкій критиці. Антисемітизм, женоненавистничество і філософські відступлення були неприйнятні для Фрейда. Тем не менше книга Вейнінгера користувалася величезною популярністю: з 1903 по 1932 рік «Пол і характер» видавався 28 раз. Різке протиставлення духовного чоловічого і природного жіночого початку, концепція дальшої любові і антисемітські випадки, характеризують книгу Вейнінгера, були созвучні настроєнням часу. Відмовляючи жінці в душі, логіці, «Я», Отто Вейнінгер розділяє жінок на два типи – матерей і проституток. І в тому, і в другому випадку жінка таїть в собі загрозу знищення чоловіка: в першому випадку – використовуючи його для продовження роду і перетворюючи в свого дитину, в другому – руйнуючи як себе, так і його постійною жаждою насолоди. Предпочитаючи другий тип жінки, Вейнінгер в дусі часу зв'язує ерос і смерть з нерозривним єдинством. Інтересно, що один з найбільш гострих умов культури венського модерну Карл Краус, підтримуючи Вейнінгера, абсолютно серйозно утверджував, що великі люди завжди любили тільки проституток.

Як можна помітити, чоловіче представлення про жінку не відзначалося різноманітністю. Жінка інтерпретується вченими чоловіками епохи як природний ворог чоловічого «Я», перетворюється з людини в проблему. На основі психоаналітичних спостережень, об'єктами яких були пацієнтки з певними психічними відхиленнями, поступово формується певний загальнозначимий образ жінки, і цей образ повністю поглинає жіноче «Я». Таким чином, реальна жінка замінюється уявною, її соціальні функції зводяться до того, щоб бути блискучим фоном для чоловіків. З мислячого суб'єкта жінка перетворюється в об'єкт маніпулювання. Показателна в цьому сенсі доля Альми Малер-Верфель. Талантлива музикантка, вона повинна була відмовитися від своїх творчих амбіцій, принести їх в жертву шлюбу. Відомо лист Густава Малера до юної Альми, в якому він жорстко викладає свої вимоги до майбутньої дружини: «С цього моменту у тебе є тільки одна професія: робити мене щасливим! <...> Ти повинна безумовно належати мені, – поставити устрій своєї майбутньої життя в усіх його дрібницях в повну внутрішню

нюю зависимость от моих потребностей, от меня и не желать взамен ничего, кроме моей ЛЮБВИ!» [8, S. 152]. Альма полностью подчинилась его требованиям: она вдохновляла и поддерживала Малера, копировала его произведения, создавала условия для работы. Ни одна собака не лаяла в Майернигге – месте летнего отдыха Малеров, ни один ребенок не плакал в доме, когда Малер писал. Отказавшись от своего творческого потенциала, Альма стала известна благодаря произведениям своих мужей. Своей жизнью она фактически воплотила требование эпохи к женщине, лаконично сформулированное Карлом Краусом: «Женская чувственность – это источник, в котором мужчина обновляет свою духовность» [8, S. 156].

Понимание сексуальности как болезни провоцирует не только многочисленные неврозы, но и формирование так называемой «двойной морали». Как вспоминает Стефан Цвейг в автобиографической книге «Вчерашний мир», «на самом деле, ничто не возбуждало нашего любопытства так, как эта безыскусная техника утаивания» [16, S. 95]. Вена рубежа веков представляла собой «фаллоκραтический мир» [7, S. 160], обслуживаемый огромной армией проституток, которые «как в настоящей армии делились на отдельные военные подразделения, кавалерию, артиллерию, пехоту, крепостную артиллерию» [16, S. 106]. Конец XIX века – это период расцвета венской городской архитектуры, культуры развлечений, время возникновения знаменитой Рингштрассе, интенсивного строительства театров, музеев, издательств и т. д., и одновременно – период расцвета проституции и порнографии, которые часто интерпретируются теоретиками истории сексуальности как неизбежное следствие внутреннего и внешнего давления [11].

Эротизация социальной жизни и, одновременно с этим, соблюдение внешней благопристойности приводят к формированию системы намеков, в которой особую роль играют взгляд и прикосновение. Это нашло свое отражение и в литературе. Так, приемы утаивания чувственных желаний и пути их реализации становятся предметом изображения в творчестве Артура Шницлера (1862–1931). Австрийский писатель считал основной задачей искусства изображение отношений между сознательным, полусознанным и бессознательным, таким образом, воплощая в литературе то, что Фрейд считал задачей психоанализа. Разоблачение «двойной морали» – основная направленность творчества Шницлера, отсюда – скандальность его произведений. После публикации «Лейтенанта Густля» в 1903 году Шницлер был лишен звания лейтенанта медицинской службы с формулировкой «за оскорбление достоинства австро-венгерской армии», а театральная премьера «Хоровода» фактически через четверть века после его создания (в 1920 году в Берлине и в 1921 – в Вене) закончилась общественным скандалом и запретом дальнейших постановок.

Пьеса «Хоровод. Десять диалогов» (*Reigen. Zehn Dialoge*, 1903) была написана зимой 1896–1897 года и расценивалась автором как произведение «абсолютно непечатное, и в литературном смысле не особенно значительное, однако своеобразно освещающее часть нашей культуры...» [14, S. 101]. О какой части культуры идет речь ясно уже из перечисления названий «десяти диалогов»: «Проститутка и солдат» (*Die Dirne und der Soldat*), «Солдат и горничная» (*Der Soldat und das Stubenmädchen*), «Горничная и молодой господин» (*Das Stubenmädchen und der junge Herr*), «Молодой господин и молодая дама» (*Der junge Herr und die junge Frau*), «Молодая дама и ее муж» (*Die junge Frau und der Ehemann*), «Супруг и гризетка» (*Der Gatte und das süsse Mädel*), «Гризетка и поэт» (*Das süsse Mädel und der Dichter*), «Поэт и актриса» (*Der Dichter und die Schauspielerin*), «Актриса и граф» (*Die Schauspielerin und der Graf*), «Граф и проститутка» (*Der Graf und die Dirne*). Каждая сцена строится по принципу «до и после», отсылающему к одноименной серии В. Хогарта (1736). Как и английский художник, Шницлер обнажает механизмы сексуальной игры, выпуская из сферы изображения ее непосредственную

цель: писатель заменяет сексуальные сцены двусмысленными тире, оставив без комментариев их сценическое воплощение. Как отмечает П. Шпренгель: «можно опустить занавес или выключить прожектор, можно включить музыку или прибегнуть к другим отвлекающим средствам, но фантазию зрителя отключить невозможно» [14, S. 105]. На наш взгляд, «истерическая реакция критики» на пьесу была связана не столько с тем, что Шницлер освещает «скрывающуюся за патетической любовной риторикой либо замалчиваемую сексуальную жизнь бюргерства» [9, S. 87], сколько с тем, что он «включает» эротическую фантазию зрителя, превращая почтенного бюргера в вуайера.

Редуцирование участников «любовного хоровода» (первоначальное название цикла) до их социального статуса и сама последовательность сцен воспроизводят все формы сексуальных отношений в венском обществе конца века. Помимо супружеской любви, которой посвящена центральная – и в композиционном, и в идейном смысле – сцена «Хоровода», в пьесе представлены проституция, «отношения» с замужней или сексуально эмансипированной (актриса) женщиной, а также популярная в Вене того времени любовная связь с гризеткой (*süßes Mädel*) – «девушкой из предместья, которая в юности живет на содержании молодых господ из города, а потом снова возвращается в предместье для замужества» [13, S. 110]. Как отмечает И. Симес: «в случае гризетки речь идет не столько о реальном социальном типе, сколько о литературном топосе» [13, S. 110].

Предметом изображения в «Хороводе» являются, таким образом, не физические отношения между мужчиной и женщиной, не неприкрытая сексуальность, а «ее культурные модификации в пре- и постлюдии» [14, S. 105]. Первые три сцены «Хоровода» дают представление о «сексуальном коде» отношений в низших слоях общества (проститутка, солдат, горничная), следующие три сцены презентуют «эротические стратегии» бюргерского класса (молодой господин, замужняя дама, ее супруг), оставшиеся четыре сцены отражают правила сексуальной игры в среде богемы (поэт, актриса, граф). Связующим звеном между богемой и бюргерством выступает гризетка. Образ проститутки, открывающий и замыкающий «любовный хоровод», не столько вводит социальную проблему продажной любви, сколько тематизирует промискуитет как господствующую, хоть и табуированную, форму отношений в венском обществе конца века. «Бордель здесь повсюду и даром» [13, S. 113], – пишет о «Хороводе» Х. А. Глазер. Не случайно тема проституции становится предметом разговора на «бюргерском супружеском ложе, возвышающемся в центре пьесы» [9, S. 85]. При этом в словах жены слышится скрытая зависть к женщинам, которые сами выбирают себе партнеров. К ужасу супруга, толкующего о том, что этих несчастных созданий на путь порока толкает материальная и нравственная нужда, жена говорит о стоящем за этим удовольствии: «По-видимому, это падение очень приятно» [12, S. 97]. Эти догадки подтверждает и сама проститутка: «Я не иду с первым встречным. Я, слава Богу, в этом не нуждаюсь. Я могу выбирать» [12, S. 248]. Более того – сама идея замужества ее не прельщает: «Я не хочу замуж, нет, ни за какие деньги»¹ [12, S. 248]. Таким образом, в ее устах брак трактуется как социально узаконенная проституция. «Буржуазный брак, – пишет И. Симес, – лишенный своего морального превосходства путем профанного перекодирования, предстает как одна из многих существующих возможностей, включая и проституцию» [13, S. 116].

Счастье замужества, о котором говорят и граф, и супруг, выражая гендерные взгляды эпохи, представлено в пьесе как чистая риторика. Это подтверждает и

¹ В оригинале – «ich möchte nicht heiraten, nein, um keinen Preis». Слово «цена» (Preis), которое употребляет проститутка, сразу же переводит нравственную категорию брака в систему товарно-денежных отношений. В украинском переводе И. Мегелы эта деталь утрачена: «Ні, я не хочу заміж, Боже борони» [5, с. 182].

сам граф: «Счастья не существует. Вообще, именно тех вещей, о которых больше всего говорят, и не существует... Например, любви» [12, S. 218]. Счастьем и любовью он противопоставляет более реальные вещи – наслаждение и опьянение (Rausch) [12, S. 218]. Слово «опьянение» как эрзац наслаждения звучит и в словах супруга:

МУЖ: В самом деле, они оплачивают малую толику счастья... малую толику...

ЖЕНА: Удовольствия.

МУЖ: Почему удовольствия? Как тебе пришло в голову назвать это удовольствием?

ЖЕНА: Ну, что-то же должно быть! Иначе бы они этого не делали.

МУЖ: Нет, это нечто несуществующее, ничто... Опьянение [12, S. 106].

А далее опьянением он называет и свою былую страсть к замужней женщине. Жажда сиюминутного наслаждения объединяет всех персонажей пьесы, независимо от их социального статуса. Поэтому пьесе часто «сравнивали со средневековыми мистериями “Пляски смерти”, где смерть уравнивает короля и нищего, священника и крестьянина – всех, как сексуальное влечение уравнивает в «Хороводе» Шницлера аристократа и солдата, проститутку и светскую даму» [4, с. 35]. И все же социальная иерархия, представленная в пьесе исключительно мужскими персонажами, имеет значение и в сексуальных отношениях: «...простой солдат вряд ли получит доступ к актрисе, а молодая дама едва ли свяжется с графом. Как свидетельствует “Хоровод”, определенный “кодекс” или поведенческий код существует для каждой формы сексуального контакта» [14, S. 108–109]. Этот код прочитывается благодаря тому, что каждый персонаж вступает в связь с представителем / представительницей разных социальных групп.

Ритуал соблазнения горничной и замужней женщины – различен, как различные физические и интеллектуальные «затраты» для достижения желаемого. Если соблазнение горничной происходит без всяких видимых усилий и лишних слов, то «отношения» с замужней женщиной требуют соответствующей подготовки и, очевидно, связаны с куда большим риском. Так, в третьей сцене молодой скучающий аристократ Альфред лежит на диване и читает французский роман, не зная чему отдать предпочтение – коньяку или горничной. Вызывая Мари, он каждый раз сомневается в своих эротических желаниях; в свою очередь, горничная лишь с готовностью ждет сигнала к началу любовной игры. На начальной ее стадии авторские ремарки значат больше, чем слова персонажей. Вся сцена может быть разыграна как пантомима. Слова – лишь ширма, за которой скрываются эротические желания ее героев, действующих в соответствии с неписаными гендерными правилами. Если Альфред говорит и действует деловито и просто – притягивает Мари к себе, хвалит сначала ее блузку, потом грудь, которую и целует, то она лишь вздыхает: «О, господин Альфред...» [12, S. 44], – разыгрывает невинность, прячет лицо. В этот момент Шницлер актуализирует мотив подглядывания. Альфред говорит о неосторожности Мари, якобы забывшей закрыть на ночь дверь. Реальное раздевание заменяется воображаемым: «Тогда я очень много видел, – говорит Альфред, – ...это ... и это... и это... и...» [12, S. 45]. Шницлер не только подготавливает зрителя к кульминационным тире, заменяющим в пьесе моменты сексуальной близости, но и делает его соучастником вуайеристского акта.

В каждой последующей сцене сексуальное действие все больше вытесняется эротическим созерцанием: Карл наблюдает, как гризетка с удовольствием ест сливки (прелюдия); поэт со свечкой в руках рассматривает полуобнаженную гризетку (постлюдия); наконец, граф разглядывает спящую проститутку, восхищаясь ее невинным видом (действие ограничивается поцелуем в глаза). Врач Шницлер намеренно прибегает к образам, связанным с фрейдистским толкованием сексуальности, однако оставляет за читателем право толковать их и иначе. «Не нужно прилагать особых усилий, – пишет П. Шпренгель, – чтобы в отдельных ремарках или диалогах увидеть символический намек на сексуальные практики... Конечно

же, гризетка изображена сладострастной, но одновременно – ребенком-лакомкой без всякой сексуальной фиксации. То же самое касается и поэта с его склонностью к вуайеризму и эстетизму и тенденцией из всего делать литературу; этот мужчина ведет себя как бумагомаратель даже наедине с возлюбленной» [14, S. 105–106].

По мере развития сюжета мотив видимого и сокрытого, высказанного и замалчиваемого приобретает все большее значение, а Шницлер все чаще апеллирует к культурному интертексту. Так, молодая дама приходит в квартиру Альфреда под двойной вуалью, из-за которой и она ничего не видит, и любовник не может разглядеть ее лица. И двойная вуаль, и отсутствие корсета на Эмме – красноречивые знаки ее невысказанных намерений. Корсет – важная деталь на офортах У. Хогарта «До и после». На картинах английского художника он лежит на стуле рядом с кроватью, тем самым свидетельствуя о мнимом сопротивлении женщины [13, S. 111]. Порядочная женщина должна скрывать сексуальное желание, выражать его лишь завуалированно [14, S. 109]. «Предусмотрительность» Эммы явно противоречат ее словам: «Я же сказала Вам, Альфред: пять минут. Ни секундой больше... Я клянусь Вам...» [12, S. 55]. Но пока она «играет по правилам», т. е. разыгрывает сопротивление, Альфред полон энергии, а ее откровенное замечание, напротив, приводит его в замешательство. Оправдывая свою мужскую несостоятельность, он ссылается на «Физиологию любви» Стендаля: «Там один из кавалергардов рассказывает, что три ночи или даже шесть... не помню точно, он пролежал в постели с женщиной, которой добивался несколько недель, – *desirée*, ну ты понимаешь, и все эти ночи они только и делали, что плакали от счастья – оба» [12, S. 74]. Интересно, что в следующей сцене и муж Эммы, оправдывая свой редкий интерес к супруге, сошлется на классика: «Не все быть любящим мужем, иногда нужно выходить в простор житейского поля, чтоб радостной доли и счастья добиться» [12, S. 109], – цитирует он «Песнь о колоколе» Шиллера. В обоих случаях Эмма отвечает со скрытой насмешкой.

Шницлер апеллирует к культурной конвенции еще и тем, что дает своей разрушительнице супружеской верности имя флюберовской героини. Однако этим ссылки на «Мадам Бовари» не ограничиваются. В конце третьей сцены Альфред удовлетворенно произносит: «Итак, у меня связь с порядочной женщиной» [12, S. 86], – перефразируя восторженное восклицание Эммы Бовари: «У меня любовник! Любовник!» Тем самым Шницлер «переворачивает» гендерные роли. В этой сцене именно Эмма ведет себя по-мужски: «Я хочу поцеловать тебя на прощанье... Тихо... не шевелись, я сказала, а то я встану и уйду, ты мой милый... милый?» [12, S. 79]. Если в предыдущих сценах мужчина, добившись женщины, покидал ее, а она пыталась его удержать, то здесь происходит обратное: Эмма решительно отсылает Альфреда из комнаты и фактически сама назначает следующую встречу. Она добивается не любви, а удовольствия, что в полной мере раскроется в следующей сцене: «Я, конечно, твоя жена, но я хочу быть и твоей любовницей» [12, S. 99], – говорит она Карлу. А в финале сцены добавляет: «Если бы ты всегда... <...> Тогда бы я всегда знала, что ты меня любишь» [12, S. 108–109]. Доказательством любви для нее является именно то, что в качестве такого доказательства приводит солдат в сцене с горничной. Для достижения своей цели Эмма использует и Альфреда, и мужа, оба, однако, видят себя хозяевами положения. Особенно иронично в этом контексте звучат слова Карла: «...для мужчины с жизненным опытом брак представляется чем-то более таинственным, чем для вас – молодых девушек из хороших семей. Вы приходите к нам чистыми и до определенной степени невинными, а потому имеете более ясный взгляд на сущность любви, чем мы» [12, S. 94]. Согласимся с мнением И. Симес о том, что Эмма «нарушает принцип моногамии без малейших угрызений совести. Она предпочитает возможность

² В оригинале – «*süßer*», что прямо отсылает к «*süßes Mädel*».

свободного выбора, полигамии проститутки» [13, S. 115] или, добавим от себя, актрисы. Последняя также выбирает стратегию мужчины, подчиняя своим желаниям и поэта, и графа.

Несколько иного мнения придерживается К. Флидль: «...соль этого текста – пишет исследовательница, – в изображенной здесь социальной и гендерной асимметрии. Преимущества патриархальной нравственности лежат на поверхности, из нее извлекают выгоду солдат и молодой господин, супруг, поэт и граф. По сравнению с мужскими преимуществами все протагонистки цикла <...> идут на куда больший риск» [13, S. 87]. Этому риску, однако, в не меньшей степени подвержены и мужчины. Когда муж предостерегает Эмму от всякого знакомства с лживыми женщинами, запугивая ее сентенциями из репертуара Крафт-Эбинга: «лживых женщин не любят», все они «умирают молодыми» [12, S. 106], – он думает в первую очередь о себе. Это становится очевидным из сцены с гризеткой: с одной стороны, Карл панически боится вместо удовольствия получить венерическую болезнь, а с другой – все же не может устоять перед соблазном. Боязнь заразиться – частый мотив в творчестве не только Шницлера, но и многих европейских писателей конца века – от Ибсена до Гюисманса. Страх перед сифилисом – важная составляющая эротического дискурса эпохи, особенно в контексте лелеемого декадентами единства Эроса и Танатоса. Намек на это единство есть и в «Хороводе». Глядя на спящую проститутку, граф философствует: «...да, сон уравнивает всех, так мне думается, как, впрочем, и его сестра смерть... Гм, все же хотел бы я знать, было что-то или...» [12, S. 239]. Шницлер, как видим, представляет это единство не абстрактно-символически (так это делает, например, Гюисманс), а психологически точно, без всякой натяжки и искусственности выстраивая в ассоциативную цепочку сон, смерть и эрос. «Для венских импрессионистов, – пишет У. Джонстон, – смерть выступала высшим арбитром, символом той стороны жизни, что скрыта в подсознании и чувствах, которые нельзя передать с помощью слов. ... Для импрессиониста каждый момент жизни означал смерть и новое рождение» [2, с. 258].

Импрессионистическое толкование эроса представлено в «Хороводе» в образе поэта. В этом случае Шницлер не просто ироничен, но и самоироничен. Критике подвергаются основные постулаты импрессионистической концепции искусства, выраженной У. Пейтером в «Заключении» к «Очеркам по истории Ренессанса» (1873). «Не плод опыта, а опыт сам по себе – вот цель» [6, с. 118–119], – писал английский эстет *fin de siècle*, стремящийся превратить в абсолют ускользающий изысканный миг. И далее: «Пока все тает у нас под ногами, мы вполне можем удержать какую-либо изысканную страсть, любое впечатление, входящее в сознание, которое с прояснением горизонта, кажется, на миг предоставляет духу свободу; или всякое возбуждение чувств, странные оттенки, странные цвета, непривычные запахи, или произведение, вышедшее из рук художника, или лицо близкого человека» [6, с. 119]. Импрессионист Шницлер, впервые в немецкоязычной литературе применивший технику потока сознания, с откровенной иронией изображает поэта, пытающегося каждому мгновению придать смысл, а опыту – форму, и тем самым этот момент и опыт упускающим. За это он и получает от актрисы уничижительное прозвище сверчок³. И все же и актриса, и поэт, и философствующий граф – отнюдь, не распространенные социальные или литературные типы: граф – не денди-искуситель, актриса – не *femme fatale*, а поэт – не ее жертва. Писатель избегает чрезмерностей декадентства, и в этом смысле «Хоровод» не только критика «двойной морали» венского общества конца века, но и критика эстетизма, все обращающего в символ прекрасного угасания. Артур Шницлер – скорее, тонкий аналитик «веселого апокалипсиса», а не изысканный певец упадка.

³ Слово «Grille» имеет в немецком языке также значение «причуда, чудачество». Поэт – причуда, каприз актрисы, а стрекотание сверчков сравнивается в пьесе с напыщенной болтовней поэта.

Библиографические ссылки

1. Вейнингер О. Последние слова. Пол и характер / Отто Вейнингер ; пер. с нем. – Минск : Попурри, 1997. – 416 с.
2. Джонстон У. М. Австрийский Ренессанс : Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / Уильям М. Джонстон ; пер. с англ. В. Калиниченко. – М. : Московская школа политических исследований, 2004. – 640 с.
3. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник / под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. – М. : Интрада – Инион, 1996. – 320 с.
4. Шахова К. Австрійська культура на межі сторіч / Кіра Шахова // Вікно в світ. – К. – 2000. – № 2 (11). – С. 24–41.
5. Шніцлер А. Передбачення долі. П'єси, оповідання / Артур Шніцлер ; пер. з нім., передмова та приміт. І. Мегели. – Чернівці : Молодий буковинець, 2001. – 368 с.
6. Эко У. Поэтики Джойса / Умберто Эко ; пер. с ит. и примеч. А. Коваля. – СПб. : Symposium, 2006. – 496 с.
7. Eder F. X. „Diese Theorie ist sehr delikat...“ Zur Sexualisierung der „Wiener Moderne“ / Franz X. Eder // Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Hrsg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. – Wien; Köln; Graz : Böhlau, 1996. – 973 S.
8. Fischer L. Weibliche Kreativität – oder warum assoziieren Männer Fäden mit Spinnen / Lisa Fischer // Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Hrsg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. – Wien; Köln; Graz : Böhlau, 1996. – S. 144–158.
9. Fliedl K. Arthur Schnitzler / Konstanze Fliedl. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2005. – 280 S.
10. Le Rider J. Das Ende der Illusion : Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck / Jacques Le Rider. – Wien : Österr. Bundesverlag, 1990. – 496 S.
11. Marcus S. Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England / Steven Marcus. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1979. – 323 S.
12. Schnitzler A. Reigen. Zehn Dialoge / Arthur Schnitzler. – Berlin; Wien : Benjamin Harz Verlag, 1914. – 256 S.
13. Siemes I. Die Prostituierte in der literarischen Moderne : 1890–1933 / Isabelle Siemes. – Düsseldorf : Hagemann, 2000. – 360 S.
14. Sprengel P. Reigen. Zehn Dialoge: Die ungeschriebenen Regeln der Liebe / Peter Sprengel // Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen / Hrsg. von Hee-Ju Kim und Günter Saße. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2007. – (Interpretationen). – S. 101–116.
15. Sternberger D. Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende / Dolf Sternberger // Jugendstil. Hrsg. von Jost Hermand. – Darmstadt : Wiss. Buchges., 1992. – S. 101–106.
16. Zweig S. Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers / Stefan Zweig. – Frankfurt am M. : Fischer Taschenbuch, 1985. – 512 S.

Поступила в редколлегию 20.05.2016 г.

УДК 821.161.1.09»1917/1991»

Е. И. Романова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«РУССКИЙ МИР» В ПАРИЖЕ: ЗАРИСОВКИ С НАТУРЫ В РОМАНЕ Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ»

Роман Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» рассмотрен с точки зрения значимого для национальной самоидентификации противопоставления России и Запада, осложненного ситуацией эмиграции. Для писателя ревизия идеи «русского мира» оказалась отправной точкой попытки выработки её новых смыслов, представленных в прямой оппозиции мертвого рационального европейского порядка

© Е. И. Романова, 2016

и русской разрушительной стихийности. Роман выстроен как неомифологический текст, где реальность прорастает в миф; мифом, текстом определяется и движется. Отсюда и значимость литературных аллюзий, культурных реминисценций, прямых узнаваемых цитат, пронизывающих ткань повествования и становящихся кодами русского эмигрантского бытия в Париже.

Ключевые слова: «русская идея», противопоставление Востока и Запада, неомифологический текст, цитатность, литературные аллюзии.

Роман Б. Поплавського «Аполлон Безобразов» розглянуто з точки зору значущого для національної самоідентифікації зіставлення Росії та Заходу. Для письменника ревізія ідеї «російського світу» виявилася відправною точкою спроби вироблення її нових сенсів, збудованих в прямій опозиції мертвого раціонального європейського порядку і російської руйнівної стихійності. Роман побудовано як неоміфологічний текст, в якому реальність проростає в миф; мифом, текстом визначається і розгортається. Звідси і значущість літературних аллюзій, культурних ремінісценцій, прямих цитат, що пронизують тканину оповідання і стають кодами російського емігрантського буття в Парижі.

Ключові слова: протиставлення Сходу і Заходу, неоміфологічний текст, цитатність, літературні аллюзії.

Roman B. Poplavsky “Apollo Bezobrazov” is considered from the point of importance for the national identity of the opposition of Russia and the West, that is complicated by situation of emigration. Revision of the idea of the “Russian world” was the starting point of his efforts to develop new meanings presented by direct contradiction of a lifeless rational European order and Russian devastating spontaneity. The novel is built as a neo-mythological text, where the reality grows into a myth. Hence the significance of literary allusions, cultural reminiscences, direct recognizable quotes going through the fabric of narrative and becoming the codes of Russian emigrant life in Paris.

The dispute between the two cultures – European and Russian – pronouncedly literary: snorter of classical Russian literature, especially of Gogol and Dostoevsky, is raging in epigraphs to the chapters mostly taken from European sources.

Keywords: “Russian idea”, the opposition between East and West, myth, citationality, literary allusions.

Б. Поплавский принадлежал к т.н. «незамеченному поколению» [2] литераторов младшей волны русской эмиграции, волны, встреченной на Западе уже прохладно и оказавшейся в своей основной части в очень затруднительном положении – и экономическом, и социальном, и ментальном. «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями и участниками, разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти “мировоззрения”, “миросозерцания”, “мироощущения”, и нанесли им непоправимый удар. И то, в чем были уверены предыдущие поколения и что не могло вызывать никаких сомнений, – сметено как будто бы окончательно», – свидетельствовал Г. Газданов [3, с. 317]. И если старшее поколение русской эмиграции могло еще с пафосом провозглашать: «Мы не в изгнании, мы в послании», имея в виду ту особую мессианскую роль русской культуры, то Б. Поплавский уже почти с ненавистью говорит о «клюквенном мифе старшей литературы» [8, с. 23].

Целью статьи является анализ специфического воплощения идеологически значимого для национальной самоидентификации России противопоставления себя Западу в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов».

Перефразируя известное замечание Ж.-П. Сартра «Бог умер, но человек не стал от этого атеистом» [13, с.12], скажем: для Б. Поплавского смерть прежней идеи «русского мира» оказалась отправной точкой попытки выработки новой религии, новых смыслов. «Аполлон Безобразов» выстраивается как «неомифологический роман» [7], где реальность прорастает в миф; мифом, текстом определяется и движется. Отсюда и значимость литературных аллюзий, культурных реми-

нисценций, прямых узнаваемых цитат, пронизывающих ткань повествования и становящихся кодами русского эмигрантского бытия в Париже.

В статье «Об осуждении и антисоциальности» Поплавский напишет: «Литература возможна для нас сейчас лишь как род аскезы и духовиденья, исповеди и суда» [9, с. 234]. И мотив суда, как вариант темы Всемирного потопа, обрамляет романное повествование. Сначала он чуть слышен в прелестной импрессионистической зарисовке парижского дождя: «Шел дождь, не переставая. Он то отдалялся, то вновь приближался к земле, он клокотал, он нежно шелестел.

Казалось, он идет над всем миром ... Периоды его учащения равномерно повторялись, он длился и пребывал, и казался самой его тканью» [10, с.15], затем поддерживается исподволь возникшим образом русской эмиграции как Ноева ковчега, и в самом конце повествования сопрягается с пронзительным ощущением «холодной судороги ошибки, какой-то огромной метафизической измены» [10, с. 305], непереносимым ощущением богооставленности грешного, но взыскующего к жалости и милосердию русского человека.

Личная судьба в разломе цивилизаций определяет главный нерв романа. «Трудно писать о нас самих, – говорил Поплавский, – и вместе с тем мы сами – это единственная тема, реальность, которую знаешь» [11, с. 205], а вместе с этим знанием приходит «новое совместное открытие, касательно метафизики “темной русской личности”» [11, с. 207]. Несмотря на то, что в заглавие романа автор выносит имя Аполлона Безобразова, главным героем оказывается автобиографический герой – русский эмигрант Васенька.

Путь, распутство и распутье определяют внутреннюю структуру романного сюжета. Прогулки Васеньки с полуденным демоном Аполлоном Безобразовым становятся своеобразной ревизией западного мира. В беседах рассказчика с Аполлоном о природе Христа выявляется главный конфликт поэта – его «роман с Богом», – справедливо отмечает Е. Менегальдо [6].

Автор последовательно фиксирует психологические подвижки сознания своего alterego: «Я недавно приехал и только что расстался с семьей. Я *сутулился*, и вся моя внешность носила выражение какой-то трансцендентальной униженности [здесь и далее выделено мной. – Е.Р.], которую я не мог сбросить с себя, как накожную болезнь. ... Я странствовал по городу и по знакомым. ... с *унизительной вежливостью* поддерживал бесконечные, вялые и скучные заграничные разговоры. ... Я редко мылся и любил спать, не раздеваясь... (почти чеховская цитата. – Е. Р.), ...долго и сокрушенно рассматривая подошвы своих сапог, выворачивая воротничок наизнанку, и тщательно расчесывая пробор – особое кокетство нищих, ...*крадучись*, я выходил на улицу... *жуликовато краснел*, разговаривая с полицией. Я страдал решительно от всего, *пока вдруг не переходил предел обнищания и с какой-то злоеюще-христианской гордостью* начинал выставлять разорванные промокшие ботинки, которые чавкали при каждом шаге. Я ... *смотрел на проходящих отсутствующим и сонливым взглядом, похожим на превосходство*. Я постепенно начинал находить, что эта *безнадежность сладка и гражданская смерть весьма обитаема и что в ней есть иногда некое горькое и прямо-таки античное величие* [10, с. 25–27].

Автобиографическая безжалостность самоописания оборачивается выходом в бытийность: «Но что, собственно, произошло в метафизическом плане оттого, что у миллиона человек отняли несколько венских диванов сомнительного стиля и картин Нидерландской школы ... а также перин и пирогов, от которых неудержимо клонит к тяжелому послеобеденному сну, похожему на смерть, от которого человек восстает совершенно опозоренный?», а затем и на иной религиозный уровень – «разве Христос, если бы он родился в наши дни, разве не ходил бы он без перчаток, в стоптанных ботинках и с полумертвою шляпой на голове? Не ясно ли вам, что Христа, несомненно, во многие места не пускали бы, что он

был бы лысоват и что под ногтями у него были бы черные каемки?» [10, с. 30]. И сам Васенька вдруг оказывается тем самым растерявшимся русским Христом-эмигрантом, утратившим веру, «Волоча ноги, я ушел от родных; волоча мысли, я ушел от Бога, от достоинства и от свободы; волоча дни, я дожил до 24 лет» [10, с. 30].

Автор не случайно обозначает дату первого знакомства Васеньки и Аполлона Безобразова – 14 июля – День взятия Бастилии, положившего начало провозглашенным западным ценностям: свободы, равенства, братства. Для Б. Поплавского европейское стремление к порядку (тщательно вымытыми тротуарами с красивыми стандартизованными плакатами из жести с надписями «Пиво» или «Не расклеивать», «Мочиться запрещается») становится символом невыносимой самодовольной добродетели мещанства, выхолостившего великие идеи французской революции. Позиция «бесстыдной нищеты» автобиографического героя парадоксальным образом оказывается формой гордыни, максимализма отторжения комфорта в распадающемся мире. С почти комической задиристой одержимостью Б. Поплавский упрекает своих русских современников, не поменявших прежние барские привычки: «Я часто думаю, что за чудо: государства погибают, революции сотрясают мир, а Николай Оцуп продолжает ходить в котиковой шубе, как будто ничего не случилось. Несомненно, Оцуп попадет за это в ад» [8, с. 24]. В заметках «В поисках потерянного молодого человека» Поплавский выдвигает тезис о «Бесстыдстве как единственном способе <выражения?> полного человека» [12, с. 144], и герои его романа демонстративно, с внутренней убежденностью в своем личностном праве нарушают любые европейские нормы: покидают гостиницу, не заплатив; уходя из приютившего их заброшенного замка, поджигают брошенные хозяевами вещи; Аполлон Безобразов «просто любил жечь книги, особенно старинные, в дорогих кожаных переплетах, долго сопротивлявшиеся огню. Это было у него родом жертвоприношения» [10, с. 330].

Спор двух культур – европейской и русской – подчеркнуто литературен: в обрамлении эпиграфов к главам, преимущественно взятым из европейских источников (А. Рембо, Ж. К. Гюисманса, Ж. Лафорга, Э. По, У. Блейка) [См.: 4; 5], неистовствует стихия классической русской словесности.

Особая русская оптика структурирует образ Парижа и парижан. Описание города отчетливо ориентировано на Гоголя. Парижские улицы явственно напоминают Невский проспект. И в Париже, как и в Петербурге, перед глазами читателя последовательно разворачивается городская жизнь: «Европа. Зимой те, кто спали, прикорнувшись в подъездах и на ступеньках метро, у самой железной решетки, откуда дышит теплый вонючий воздух подземелья, почерневшие и перекошенные, как-то боком входят в первые кафе или спускаются, наконец, в подземную дорогу, где долго они будут, качая головами, задремав в тепле, кружиться под землею... Наконец, долгое время спустя, начинается утро служащих и школьников, и владельцев маленьких магазинов и еще, много времени спустя, утро хорошо одетых, лысеющих, считающих, пишущих, богохульствующих, одетых в фильдекосовые носки, рубашки из искусственного шелка, ботинки американского фасона, костюмы английской кройки и добродетельные мысли ужасающих, смердящих, калообразных, утро людей, имеющих деньги. Людей, считающих себя правыми» [10, с. 47].

В романе Поплавского явственно слышны гоголевские ноты мотива низведения целостности живых людей к их репрезентативной неживой части: «И вдруг улица опять опустела, и опять исчезли бесчисленные жирные зады женщин, нарочно колеблемые при ходьбе, а также руки, носы, подмышечные части, напудренные и блестящие кожные покровы, груди различных величин и крепости, брюки и бесчисленные щеголеватые ботинки самых невероятных цветов... [10, с. 53].

Герои романа живут в реальности, изображаемой писателем с предельной, выпуклой, порой шокирующей натуралистичностью, но через нее постоянно просвечивает иная реальность – трансцендентного предопределения. Описание Поплавского безжалостнее, нежели у Гоголя, саркастичнее и дополнено отсветом видений дантовского Ада. Городские персонажи у него – «убийцы Христа, язвы и плесень Апокалипсиса» [10, с. 63], и гоголевский мотив утрированно повторится в страшном сне Терезы о расчлененных, деформированных человеческих телах, вовлеченных в переваривающее чрево: «Это желудок Адама». ... Раздавленные, смятые и разъеденные, но явственно еще живые и даже одетые люди текли равномерно, один, соединенный с другим, как смытый водой рисунок, скошенный и слезающий, ... У одного лицо было совершенно на боку, у другого одна нога была как будто нормальна, но зато другая была чудовищно вытянута и, как длинная черная макарона, длилась еще и за поворотом пути. И все это, смешанное, спутанное – и лица, и платья, какие-то даже мундиры и неправдоподобные короткие пальто, – ползло, равномерно движимое неторопливыми глотательными пульсациями слизистых стенок» [10, с. 347].

Парижские прогулки героев романа часто заканчивались трапезой на парижском кладбище. И здесь со всей очевидностью актуализируется отсылка к Достоевскому, часто воспринимающаяся как общее место в споре о сущности противопоставления Запада и России. Например, у А. Введенского, задающегося вопросом: «может ли западная действительность, отлившаяся в формы устойчивые, определенные, ... быть признана идеальным строем жизни? Достаточно ли широк, всеобъемлющ, универсален заложенный в основу ее принцип? ... соответствует ли тип европейца идеалу человека? Удовлетворяет ли западная действительность тем чаяниям, идеальным стремлениям и заветным мечтам, которыми живет и дышит человек русский? Словом, наши русские идеалы и западная действительность в одном ли лежат направлении? Может быть, – размышляет он в 1880 году, – запад и действительно «гниет», может быть даже он представляет уже сплошное кладбище, но это, выражаясь словами одного из героев Достоевского, – «дорогое кладбище, дорогие покойники, над которыми каждый камень гласит о горячей минувшей жизни, о страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу, в свою науку». С титаническим размахом силы, с прометеевскою гордою верою в себя, лучшие... люди запада упорно стремились зажечь на земле небесный огонь полной истины, полного довольства, полного счастья. Но при всем том, в этих прометеевских замыслах все же есть одна роковая ошибка, которая состоит именно в том, что они – замыслы прометеевские, – гордые, самонадеянные; что те люди, которые живут и жили, которые стремились и стремятся к их осуществлению, забыли ... что искомый ими небесный огонь вразумляющей истины и исцеляющего от всех земных недугов блага уже давно затеплен на нем рукою более сильною, чем человеческая, и горит светло и ярко, распространяя около себя действительную теплоту и жизнь, а не обманчивое сияние, которым сияет гордая культура запада, – горит и светит в странах, которые еще далеко не могут похвалиться своею культурою, но которые за то имеют свыше, как дар милости, то, чего не может дать никакая культура...» [2, с. 8].

Европейской культуре «благополучия и бездуховности» в романе противопоставляется безудержное русское буйство. Глава «Бал» отдана описанию русской попойки: гуляет «Наглая и добродушная, добрая и свирепая, лихая Россия, шферская, зарубежная... Ситроеновская, непобедимая, пролетарско-офицерская, анархическо-церковная» [10, с. 187]. И в противовес «Либерте, фрaternите, карт д'идантите ... похоронным пением звучит цыганщина, и яблочко катится в ней, и слышится свист бронепоезда» [10, с. 287]. Зарисовки с натуры предельно подчеркнута физиологичны: вот появляются первые гости бала, «некоторые из коих

всегда умудряются с изумительной, прямо-таки баснословной быстротой напиться в самом начале представления и являть красную веселую рожу еще посреди всеобщего напускного благообразия» [10, с. 191], и уже кто-то «Спеша вернуться куда-то, где что-то продолжается, неловко вынимает мочеточник, но никак не может нацелиться струею в почерневшую чашку, и жидкость переменчивым плеском падает вокруг» [10, с. 193]. Судорожное безобразное веселье бала писатель сопрягает со столь же безудержным отчаянием пирующих. С оправдательной ностальгией по утраченной родине в романе звучит музыка верлибра: «Пей, братец! Вино напечет тебе о прошедших днях. Ты родину вспомнишь и шелест прозрачной березы. ... Пусть музыка плачет и время несется над нами, ты все потерял, ты простил и уехал от всех» [10, с. 196].

Писатель отчаянно верует, что русская безудержная искренность, с кровью утраченная в России, обязана возродиться в Париже, вернуть ему новые живые смыслы: «Париж, Париж, асфальтовая Россия. Эмигрант – Адам, эмиграция – тьма внешняя. Нет, эмиграция – Ноев ковчег» [10, с. 189]. Почти любясь, как любовался на пьяных русских мужиков Некрасов, он пропоет гимн разудалой бесшабашности «бала»: «шуми, граммофон, пой, пташечка, пой, и лейся-лейся, доброе вино, и только не деритесь (хотя и подражаться можно, и промеж глаз дать или получить, куда лучше, чем вежливичать и таить дурное); подеретесь, потом и поцелуетесь, недаром Иисус воду в вино обращал (одобрял пианство)» [10, с. 195]. Символично, что именно в это русское пьянство-радение, скользящее по грани религиозного экстаза, спускается смертельно пьяная, дошедшая до предела опустошения, до края крика, до границы мучительной, как нож, веселости святая – Вера, Сольвейг, Тереза – звезда преисподней, крестящая камушки, избравшая свое служение не ангелам, ибо ангелы и так счастливы, а зверям «потому что их мухи кусают» [10, с. 287].

Иррациональный парадокс Гоголя, позволившего вырваться из преисподней «Мертвых душ» русской птице-тройке, повторит и Поплавский. Из мерзости запустения русской попойки, из нравственного падения безудержного, отчаянного распутства бала вырывается на парижские бульвары эмигрантская тройка. И сторонятся народы, сторонятся парижане: «крути, Гаврила, лети кибитка, скачи напропалую, незабвенная парижская Россия.

И вот уже набережные миновали, вырвались на бульвары, мгновенным зигзагом миновали грузовик с морковью, пронеслись колесом по тротуару мимо растерявшегося велосипедиста и под адский свист, не останавливаясь, а заставив их в ужасе шарахнуться прочь...» [10, с. 205].

Герой Поплавского мечется в замкнутом кругу «русского мира» – разрушительного, взыскующего и отчаянно вызывающего к миру: «полюбите нас черненькими, а беленькими нас всяк полюбят»: «Ибо мы сами знаем, как черны мы, как низки и слабы мы в нищем хмелю, но мы – все та же Россия, Россия-дева, Россия-яблочко, Россия-молодость, Россия-весна. Это мы останемся, это мы вернемся, мы, нищие, молодые, добродушные, беззлобные братья собакам и машинам, друзья книг, и бульварных деревьев, и алых городских рассветов, только одним бездомным и ведомых» [10, с. 206].

Сегодня, когда буйство «русского мира» так страшно утверждает себя в своем извечном противостоянии Западу, можно ли с жертвенным восторгом ждать, как «хрустнет наш скелет в тяжелых нежных его лапах», или же понять его, лишит мнимой обаятельности ту силу, которая в своей дьяволически-детской стихийной жестокости стремится разломать цивилизацию как ненужную ему игрушку.

Библиографические ссылки

1. *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение / В. С. Варшавский. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1956. – 388 с.

2. Введенский, А. И. Западная действительность и русские идеалы: Письма из-за границы / А. И. Введенский. – Изд. 2-е, репр. изд. – М. : URSS : ЛЕНАНД, 2015. – 208 с.
3. Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе / Г. Газданов // Вопросы литературы. – 1993. – № 3. – С. 305–316.
4. Дмитрова А. В. Мотивная структура диалогии Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес» : дис. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук / А. В. Дмитрова. – Ростов-на-Дону, 2013. – 166 с.
5. Елисеенко А. П. «Чужое слово» в романе «Аполлон Безобразов»: ибсеновский слой / А. П. Елисеенко // Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені І. Огієнка. – Філологічні науки. – Вип. 33. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2013. – С. 104–107.
6. Менегальдо Е. «Двуликий роман». Проза Бориса Поплавского / Е. Менегальдо // Новый журнал. Литературно-художественный журнал русского Зарубежья. – № 262. – 2011.
7. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Блоковский сборник III. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
8. Поплавский Б. Доклады. Наброски выступлений / Б. Поплавский // Новый журнал. Литературно-художественный журнал русского Зарубежья. – № 253. – 2008. – С. 15–25.
9. Поплавский Б. Об осуждении и антисоциальности / Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений в 3-х т. – Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Б. Ю. Поплавский ; сост., коммент., подг. текста А. Богословского, Е. Менегальдо. – М. : Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – С. 230–235.
10. Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Собрание сочинений в 3-х т. – Т. 2: Аполлон Безобразов. Домой с небес : романы / Б. Ю. Поплавский ; подг. текста, коммент. А. Богословского, Э. Менегальдо. – М. : Согласие, 2000. – 464 с.
11. Поплавский Б. Ю. Вокруг «Чисел» / Б. Ю. Поплавский // Числа. – 1933. – № 9. – С. 204–209.
12. Поплавский Б. В поисках потерянного молодого человека // Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений в 3-х т. – Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Б. Ю. Поплавский ; сост., коммент., подг. текста А. Богословского, Е. Менегальдо. – М. : Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – С. 144–147.
13. Сартр Ж.-П. Один новый мистик / Ж.-П. Сартр // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 11–44.

Поступила в редколлегию 18.04.2016 г.

УДК 821.111-31.09“19”:7.041-056.24

О. Т. Бандровська

Львівський національний університет імені Івана Франка

ІДЕНТИЧНІСТЬ ІНШОГО В АНГЛІЙСЬКОМУ МОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ: ТІЛО ПОЗА НОРМОЮ КРІЗЬ МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПІДХОДИ

Розглянуто поняття інвалідності та хвороби, які продуктивно розглядати в полі вивчення ідентичності людини і філософії «Іншого». Залучено інтегруючий потенціал міждисциплінарних підходів, який включає як природниче, так і гуманітарне знання: на перетині вивчення біології та психології людини, соціокультурних, гендерних, антропологічних студій сьогодні розвиваються літературознавчі дослідження людини з обмеженими можливостями. Доведено, що творчість М. Пруста, В. Вулф, Р. Вест центрована фігурою Іншого і дає підстави для аналізу інвалідності, хвороби та різних виявів фізичних та ментальних відмінностей у художній літературі.

Ключові слова: модернізм, Інший, хвороба, інвалідність, травма, М. Пруст, В. Вулф, Р. Вест.

© О. Т. Бандровська, 2016

Рассмотрены понятия инвалидности и болезни, которые продуктивно рассматривать в поле изучения идентичности человека и философии «Другого». Использован интегрирующий потенциал междисциплинарных подходов, который включает как научно-естественное, так и гуманитарное знания: на пересечении изучения биологии и психологии человека, социокультурных, гендерных, антропологических исследований сегодня развиваются литературоведческие исследования человека с ограниченными возможностями. Доказано, что творчество М. Пруста, В. Вулф, Р. Вест центрировано фигурой Другого, что дает основания для анализа инвалидности, болезни, а также различных проявлений физических и ментальных отличий в художественной литературе.

Ключевые слова: модернизм, Другой, болезнь, инвалидность, травма, М. Пруст, В. Вулф, Р. Вест.

The article examines the concepts of disability and disease which are considered productive in the study of human identity and philosophy of the “Other”. Integrating potential of interdisciplinary approaches, which includes natural sciences as well as humanities, is used, and it is shown that nowadays literary studies investigate a human being with disabilities at the intersection of biology and psychology, socio-cultural, gender, anthropological studies. It is proved that the works by M. Proust, V. Woolf, R. West and other novelists give rise to analysis of disability, illness and various expressions of physical and mental differences in modernist fiction.

Keywords: modernism, Other, illness, disability, trauma, M. Proust, V. Woolf, R. West.

У філософській антропології людина представлена як динамічна і суперечлива єдність двох сутностей – біологічної та соціальної. Історично, з часів давньої Греції, здоров'я людини розуміють як єдність тіла, душі та духу. Відповідно, поняття «здоров'я» завжди асоціювалося з поняттям «норми»: здоров'я взагалі усвідомлювалося як нормальний біофізіологічний стан, що особливо простежувалося у концепціях XVIII і XIX століть [7], а у XX столітті доповнилося факторами соціального оточення, виявами високої духовності і своєрідністю способу життя. З погляду відхилення від норми, хвороба, захворювання, фізичні та ментальні розлади, інвалідність, вроджені відмінності знаходяться у складних взаємозв'язках і виступають серйозною, багатоаспектною медико-біологічною і соціокультурною проблемою. Визначити чіткі межі цих понять практично неможливо, тож неоднозначність, яка їх характеризує, потребує аналізу кожного конкретного випадку. Терміни «хвороба» та «інвалідність» вважають полемічними термінами, які позиціонують індивідуума з такою характеристикою як віддаленого від культурно окресленої нормальності. Нетиповість людини – зовнішня або поведінкова – асоціюється з маргінальністю, виводить її за межі загальних стандартів та стереотипів і в такий спосіб актуалізує властивий західній ментальності принцип бінарності. Втім, ідея жорстко лінійної бінарної опозиції – центр як нормальність / периферія як відхилення від нього – не спрацьовує, оскільки і саме поняття «центр», і взаємодії центра та периферії є проблематичними. Тому поняття інвалідності і хвороби більш продуктивно розглядати в полі вивчення ідентичності людини і філософії «Іншого», залучаючи значний інтегруючий потенціал міждисциплінарних підходів, який відповідає синергетичній дослідницькій парадигмі і включає сфери як природничого, так і гуманітарного знання. Саме на перетині вивчення біології та психології людини, соціокультурних, гендерних, антропологічних студій розвиваються сьогодні літературознавчі дослідження людини з обмеженими можливостями (Disability Studies).

Англійська література є багатим джерелом відповідної образності – Річард III В. Шекспіра, крихітка Тім з «Різв'язаної пісні» Ч. Діккенса, містер Рочестер та його перша дружина в «Джейн Ейр» Ш. Бронте. В ній багато зразків для вивчення фігури Іншого – ліліпути і велетні в «Мандрах Гуллівера» Дж. Свіфта, а також співвідношення картини захворювання автора з символічним планом тво-

ру – Дж. Мільтон, А. Поуп, В. Блейк. Увага до окресленого тематичного кола набуває системного характеру в літературі модернізму, що обґрунтовується такими історичними подіями як Перша світова війна і виражається в розгортанні нових смислообразів хвороби та інвалідності, наративних технік, в інноваціях художнього мовлення та мислення.

Інвалідність, як вважає американська дослідниця Петра Купперс, є аспектом ширшої проблеми відмінності та інакшості: «Інвалідність як соціальна категорія не є подібною до понять раси чи гендеру, втім, вона поділяє з ними важливі аспекти розуміння іншості. Всі три поняття мають стосунок до відмінностей, які сконструйовані як бінарності і як біологічні, що веде до передачі потужного надлишкового значення: як і раса та гендер, інвалідність структурує людей в окремі категорії» [11, с. 5].

Дійсно, категорію людей з особливими потребами розглядають з точки зору історико-культурних стереотипів. Як правило, у фокусі опиняється їхня асоціальність та асексуальність, часто дитячість, а часом і небезпечний, руйнівний потенціал. Людина з обмеженими можливостями презентується як Інший, аутсайдер поза нормальним життям і тілесністю. Фізичні або ментальні відмінності своїм наслідком мають маргіналізацію таких індивідуумів. Сприймання інваліда як хворої та неповноцінної людини, яка потребує постійного піклування і викликає лише співчуття, впливає на уявлення сексуальної і гендерної ідентичності таких людей. Сексуальність у таких випадках можна розглядати як проблематичну, хоча відсутність повноцінного, незалежного від інших життя не завжди означає відсутність звичайної життєвої гетеросексуальності.

В конструкції художнього твору інвалідність, хвороба та різні вияви фізичних та ментальних відмінностей можуть відігравати значну роль. Можна виділити два аспекти даної проблеми. По-перше, це проблема автора, коли особливості фізичного або ментального стану автора впливають на поетику і стилістику художнього твору. По-друге, це наявність персонажа-інваліда та відповідних мотивних комплексів, які дозволяють поглиблювати традиційну або вводити нову проблематику психологічного і соціокультурного характеру.

Хвороба або інвалідність автора не означає, що митець свідомо вписує переживання свого захворювання в художній твір. Це означає наявність складного зв'язку між хворобою і реалізацією художнього задуму. «“Художній твір не прямо і не іншою мовою” є дублюванням фізіологічних або психічних порушень, патології або душевного розладу, – влучно зауважує В. Подорога. – <...> Хвороба, наділяючи існування різними якостями переживання, тобто доповнюючи повсякденне переживання і доводячи його до афекту, перетворюється на те, що можна визначити як первинну символічну матрицю. <...> Твір – це своєрідний символічний фільтр, і він, дійсно, фільтрує, відбирає, посилює, розподіляє матеріал переживань, наділяє значенням те, що не має само по собі жодної цінності» [5, с. 397]. Аналізуючи залежність художнього простору творів Ф. М. Достоєвського від епілептичних нападів письменника, російський філософ робить вагоме узагальнення: «Важливо, що суб'єкт, який страждає від хвороби, робить з нею, а не те, що хвороба робить з ним. <...> він робить це, він пише... Іншими словами, символічна робота є роботою зі збереження єдиного, психосоматично достовірного образу тіла...» [5, с. 402]. З ним погоджується і російський літературознавець С. Зенкін: «Достоевський писав такі-то романи не тому, що страждав на такі-то хвороби, однак його хворобливі переживання (або, скажімо, психологічний досвід гравця і боржника) перегукуються з поетикою творів, вступають з нею в єдиний мімітичний процес» [3].

Можна припустити, що будь-яке усвідомлене автором захворювання інтенсифікує її/його мислення, дозволяє відкрити глибинні пласти взаємозалежності тіла й духу людини. Для Фрідріха Ніцше – це вихідний момент: «... в усьому розвитку

духу, може бути, справа йде про тіло: це історія факту, яка досягає рівня самосвідомості, про те, що утворюється тіло вищого порядку. Органічне піднімається на ще вищі щаблі» [4, с. 323]. Сам філософ, усвідомлюючи свою хворобу, не надає їй клінічного значення. Хворобу він розглядає як енергійний стимул до життя: «Так фактично уявляю я цей довгий період хвороби: я наново відкрив життя, включив у нього себе, <...> я зробив з моєї волі до здоров'я і до життя мою філософію...» [4, Почему я так мудр]. Звичайно, творчість Ф. Ніцше є унікальним феноменом, в якому переплелася життя і філософія, музика, література. Питання «в якому сенсі хвороба присутня в творчості Ніцше», яке сформулював Ж. Дельоз у дослідженні «Ніцше», цікавило багатьох учених. Відповідь дав сам філософ у праці «Ессе Номо»: «...розглядати з точки зору хворого більш здорові поняття й цінності, і навпаки, з точки зору повноти та самовпевненості більш багатого життя дивитися на таємничу роботу інстинкту декадансу – такою була моя тривала вправа, мій дійсний досвід <...> тепер у мене є досвід, досвід у тому, щоб переміщати перспективи: основна підстава того, що тільки мені, мабуть, стала взагалі доступною «переоцінка цінностей» [4]. Ніцше вдалося піднятися над власною хворобою тіла й духу, зробити узагальнення, які виходять за звичайні людські межі. В цій здатності до рухливості думки, до абстрагування від власного «Я» Ж. Дельоз бачить вияв «видатного здоров'я»: «У Ніцше все маска. Перша, для генія, – його здоров'я; друга – і для генія, і для здоров'я – його страждання» [2].

У літературі західноєвропейського модернізму безліч таких прикладів. Напевно, найяскравіший – це Марсель Пруст та його «У пошуках втраченого часу». Хворого на важку форму астми М. Пруста недуга зближує зі світом, пише В. Подорога, вона захоплює його тіло, режим, харчування, зір і головне – його дихання, і важливо, що хворобу важко розрізнити з гіперчутливістю, найтоншими реакціями на світ, властивими письменнику, відтак хвороба «“оселяється” всередині його психічного життя, стає не Зовнішнім, а Внутрішнім його душевного життя» [6, с. 257]. Учений нагадує наполегливу гіпотезу дослідників, яка пропонує розглядати прустівський твір як медичний трактат і припускає, що такий підхід є достатньо послідовним, оскільки «хвороба має свою онтологію в межах «Пошуків», свій чуттєвий, тілесний, оптичний і термінологічний регіон вияву» [6, с. 257]. І якщо рухатися шляхом цієї онтології, в якій основним поняттям є дихальне середовище, атмосфера, тоді «момент астматичної кризи, який миттєво поширюється за межу дихального спазму до глибокої інтоксикації, сп'яніння від наступаючої задухи, починає координувати в цьому діапазоні страждання фізичної форми, текстури, оптику, лінії і зупинки романної оповіді» [6, с. 259].

Художній світ романів англійської письменниці і теоретика модернізму Вірджинії Вулф також позначений впливом захворювання, яке характеризують як біполярні розлади (що виявлялися у маніакально-депресивних станах літераторки) і яке, на думку фахівців-медиків, могло мати генетичне походження, підсилене підлітковою травмою сексуального характеру. В. Вулф приймала факт захворювання: «В моїх змінах, – писала вона, – я, як хамелеон, колись леопард, вся у фіолетових плямах, а сьогодні миша» [Цит. за: 10, с. 126]. У щоденникових записах письменниці, а також у спогадах її чоловіка Леонарда Вулфа безліч записів, які свідчать, як вона намагалася протистояти захворюванню і зробити все, аби розлади не заважали творчості.

Літературна критика неодноразово досліджувала твори В. Вулф у зв'язку з ментальними розладами, предметом тривалого інтересу ставав вплив її психологічного досвіду та структур свідомості на поезику романів. Актуальність психоаналітичної перспективи, як стверджує американська дослідниця Е. Абел у монографії «Вірджинія Вулф і психоаналітична белетристика», підтверджена чіткими паралелями між нарративами В. Вулф і З. Фрейда: психоаналітичні моделі сім'ї, проблеми патріархату, Едипового комплексу, нетрадиційної сексуальнос-

ті чоловіків і жінок, тобто, в цілому, основних проблемних комплексів, які досліджував З. Фройд, не просто акцентовані в її романах, а докладно розглянуті, хоча письменниця стверджувала, що познайомилася з працями видатного психоаналітика наприкінці 30-х років XX століття [8]. В цілому ж необхідно враховувати, що роботи З. Фрейда значною мірою фундували культурний контекст творчості письменників-модерністів.

Між тим, інтердисциплінарність психоаналітичного підходу до творів літератури в останні десятиліття розширюється за рахунок нейробіологічних досліджень, предметом яких виступає діяльність мозку та кліткові механізми. Наголос на біологічній сутності захворювання дозволяє змістити акцент на фізіологічні аспекти захворювання письменниці. Тобто, якщо психоаналітики мають справу зі станами її свідомості та характером індивідуальної суб'єктивності, то нейробіологічний підхід розглядає стадії біполярного розладу, коли періоди підвищеної збудженості і депресії змінюються досить спокійними станами, іншими словами, залежно від фізичного стану людини. В літературознавчому аналізі це крок до розуміння поетологічної специфіки твору – фігури автора, образної системи, ідейних акцентів.

Американський дослідник Т. Карамано намагається синтезувати психоаналітичне розуміння творчості В. Вулф з нейробіологічним поясненням взаємозв'язку мозку людини і суб'єктивного сприйняття світу. Фізичне самопочуття В. Вулф, на його думку, залежить від функціональних особливостей мозку і є важливим для розуміння художньої організації творів письменниці. Так, аналізуючи персонажну систему роману «Місіс Делловей», Т. Карамано вважає, що у ній можна виявити проєкції на різні стани авторки – від стану фізичного і психічного здоров'я, коли відновлюються повністю особистісні властивості письменниці, до хворобливих станів психіки: «Зосереджуючись на інтерсуб'єктивних відносинах, вона досліджує параметри власного досвіду біполярного захворювання: первинно-егоїстичний стан (Пітер), психотичний «змішаний» стан (Септімус) та ейтимічний стан (нейтральний, достатньо позитивний стан, який часто відчували хворі на біполярні розлади, Клариса), який намагається інтегрувати два інших» [9, с. 214–215].

Можна погодитися з дослідником, що власний досвід захворювання на біполярні розлади письменниця реалізує в персонажній системі роману «Місіс Делловей». Особливо це стосується Септімуса Сміта, в образі якого є багато подібностей з фізичним та ментальним станом письменниці в період загострення: він страждає від галюцинацій, чує голоси, переживає страх та підозру, думає про самогубство. В романах В. Вулф – «Кімната Джейкоба», «До маяка», «Хвилі» – зображено вкрай уразливих людей, які переживають періоди невдоволеності життям, сумніву та депресії.

На серйозний аспект біполярного розладу звертає увагу К. Джеймсон: «... транзитивність і коливальний характер є надзвичайно важливими аспектами в описі і розумінні хвороби як цілого» [10, с. 34]. Можливо, не варто вбачати безпосередню залежність літературних принципів митця від його тілесно-душевних станів, позначених хворобою. В. Вулф, у першу чергу, була митцем-експериментатором і бачила своїм завданням пошук нової романної форми, за влучним зауваженням М. Бредбері, «десубстантивізованого» роману, в якому все матеріальне було б дематеріалізоване [1, с. 179]. І все ж романістка уважно стежила за власним тілом, свідомістю, фіксувала всі стадії захворювання. «Я думаю, що ці хвороби в моєму випадку – як це висловити? – є дещо містичними, – записала В. Вулф наприкінці 20-х років. – Щось твориться з моїм розумом. Він відмовляється реєструвати враження. Він ніби закривається в собі. Стає коконом. Я лежу досить мляво, часто з гострим фізичним болем – як останнього року, повний дискомфорт. Потім раптом щось вистрибує» [16, с. 150]. Варто зробити ак-

цент на тому, що дискурс хвороби і дискурс літератури в її записках взаємодіють, накладаються, формують єдиний текст. Тому, очевидно, важливо враховувати усі спостереження за роботою власної свідомості з погляду формування її естетичних поглядів. «Дослідіть, наприклад, звичайну свідомість упродовж звичайного дня. Свідомість сприймає міради вражень – тривіальних, фантастичних, швидкоплинних, карбованих з гостротою сталі <...> Чи не є завданням романіста передати цей мінливий, невідомий і невловимий дух...», – читаємо в програмному есе «Сучасна художня проза» [15, с. 160]. У випадку В. Вулф перехідність, флуктації, плинність свідомості як естетичні принципи увиразнюються її тілесно-духовним станом. На нашу думку, можна погодитися з Т. Карамано, який переконаний, що «на перетині літературних і наукових досліджень з'являється нова модель людської психіки, яка інтегрує цінну інформацію психоаналізу і неврології, розум і мозок, Вулф і Фрейда» [9, с. 296].

Реконструкція фізичного і ментального стану автора дозволяють зрозуміти цілісність створеного ним художнього світу, іншими словами, реалізацію авторського життєвого досвіду на рівні поезики твору – наративних голосів і технік, ключових мотивів, персонажної системи. Однак абсолютизувати цю ідею не правильно. Очевидно, її варто сприймати лише в контексті загального життєвого досвіду митця. В конструкції більшості творів наявність персонажа-інваліда, насамперед, має функцію введення певного кола проблематики, що відповідає запитам часу.

У фокусі уваги письменників першої половини ХХ століття знаходилися культурно-історичний розрив і колективний травматичний досвід, спричинений Першою світовою війною, а також різноманітні аспекти ідентичності людини. Наприклад, як вважає Шерон Одітт, «Вулф займалася літературною і політичною критикою тієї війни з позиції радикальної жіночої іншості», а її літературними сестрами були Вернон Лі, письменниця, перекладач, автор нарисів про мистецтво («Сатана-губитель. Філософська трилогія про війну», 1920), Вера Бріттен, письменниця-пацифістка (роман «Заповіти юності», 1933), а також Катерина Фьорс, засновниця загону добровільної допомоги (Voluntary Aid Detachment), і американська письменниця Катерина Маршал [12, с. 1].

Серед митців, які поєднали проблематику війни, фемінізму та інвалідності, на особливу увагу заслуговує відома суфражистка, соціалістка, журналіст та політолог Ребекка Вест (1892–1983). Англійська письменниця, яку називали «полум'яним борцем століття за жінку», прожила довге насичене життя, ставши свідком та літописцем багатьох визначних подій ХХ століття. У своєму першому романі «Повернення солдата» (1918) [14] вона відтворила травматичний досвід Першої світової війни і в багатьох художніх новаціях навіть випередила В. Вулф. Як зазначає дослідник творчості Р. Вест К. Роллісон, сюжет про часткову амнезію із втратою пам'яті та зміщенням у минуле вона запозичила в медичному журналі [13, с. 69]. Центральний персонаж роману, заможний аристократ Кріс Болдрі повертається додому інвалідом після контузії на полі бою з діагнозом «часткова амнезія». Він «живе» в часі двадцятилітньої давнини, не визнає дружини Кітті, натомість наново переживає своє перше почуття до доньки трактирника Маргарет Еллінгтон, яка виступає для нього символом ідеального кохання.

Фізична травма персонажа, що спричинила амнезію, дозволяє автору розкрити зміни в ритуалах повсякденного життя своїх персонажів-аристократів і невід'ємність індивідуального травматичного досвіду від колективної травми. Р. Вест використовує психоаналітичну аргументацію для пояснення станів свідомості свого персонажа, що дає підстави визначити «Повернення солдата» як фрейдистський роман. Руйнівний досвід минулого – складні стосунки з батьком, нещасливе подружнє життя, смерть сина – спричиняє «забуття» цього періоду, руйнує стійку ідентичність Кріса, яка була сформована автоматичністю існування і незадоволеністю ним.

Варто зазначити, що в «Поверненні солдата» сюжетна лінія Кріса Болдрі перегукується з історією Септімуса Сміта з роману «Місіс Делловей», і хоча травма Септімуса позначена буквальною спогаду про загибель його товариша, а Кріс забув саму подію травми, обох переслідують галюцинації та сни, що повторюються в реальних образах. Як і в романі «Місіс Делловей», у романі Р. Вест подано потоки свідомості персонажів, які рефлектують на одні ті самі події, відбувається переведення значних історичних подій на рівень повсякденної свідомості. Таким чином, Р. Вест-романістка, як і В. Вулф, обрала провідною темою індивідуальний травматичний досвід війни, відтворила суб'єктивістський образ нового світу і нової свідомості людини, що народжувалася на початку XX століття.

Хоча Перша світова війна стала найбільш серйозним потрясінням для європейської свідомості першої половини XX століття, потрібно також враховувати, що це був період зміни культурної парадигми, розриву і переформатування соціальних зв'язків і площин. Як наслідок, у конструкції модерністського роману одним із показових образів стає тіло поза нормою, тіло-джерело ментальних розладів. Інноваційність такої образності полягає у створенні нового виду стосунків між автором і твором: вона уможливорює прочитання «хворого тіла», яке стає артефактом, як авторської розповіді про себе, про свій психофізичний стан, а з іншого боку, як розповіді про базові характеристики стану тогочасної людини.

Бібліографічні посилання

1. *Бредбері М.* Британський роман нового часу / Малколм Бредбері ; пер. з англ. В. Дмитрука. – К. : Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.
2. *Делёз Ж.* Ницше / Жиль Делёз ; пер. с франц. С. Л. Фокина. – СПб. : АХИОМА, 2001. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.nietzsche.ru/look/xxb/delez/>
3. *Зенкин С.* Умозрение и словесность: Заметки (не совсем) о теории / Сергей Зенкин // НЛЮ. – 2007. – № 85. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/ze31.html>
4. *Ницше Ф.* Ессе Homo, как становятся самим собой / Ф. Ницше. – М. : Мысль, 1990. – Т. 2 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://lib.ru/NICSH/essce_homo.txt
5. *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы / В. Подорога. – Том I. – М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
6. *Подорога В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 339 с.
7. *Фуко М.* Рождение клиники / М. Фуко. – М. : Смысл, 1998. – 310 с.
8. *Abel E.* Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis / E. Abel. – Chicago : University Chicago Press, 1989. – 181 p.
9. *Caramagno T. C.* The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-depressive Illness / T. C. Caramagno ; Afterward K. R. Jamison. – University of California Press, 1996. – 362 p.
10. *Jamison K. R.* Touched with Fire / K. R. Jamison. – New York : Simon and Schuster, 1996. – 384 p.
11. *Kuppers P.* Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge / P. Kuppers. – London : Routledge, 2003. – 192 p.
12. *Ouditt S.* Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War / S. Ouditt. – New York : Routledge, 1994. – 246 p.
13. *Rollyson C. E.* Rebecca West : a Life / C. E. Rollyson. – Scribner, 1996. – 511 p.
14. *West R.* The Return of the Soldier / R. West. – New York : George H. Doran Company, 1918 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/files/37189/37189-h/37189-h.htm>
15. *Woolf V.* Modern Fiction / V. Woolf // Essays of Virginia Woolf. Vol. 4, 1925–1928 ; ed. by A. McNeillie. – London : The Hogart Press, 1984. – P. 157–165.
16. *Woolf V.* A Writer's Diary / V. Woolf ; ed. by L. Woolf. – A Harvest Book, 2003. – 372 p.

Надійшла до редколегії 04.02.2016 р.

В. М. Тростогон

Київський університет імені Бориса Грінченка

КРИТИКА АВТОНОМНОГО СУБ'ЄКТА У ТВОРЧОСТІ ФІНО-ШВЕДСЬКИХ ПОЕТІВ-МОДЕРНІСТІВ (Е. СЕДЕРГРАН, Г. БЙОРЛІНГ, Е. ДІКТОНІУС)

Розглянуто певні аспекти творчості фіно-шведських поетів – представників доби модернізму – крізь призму руйнування і відтворення ліричного «Я». Картезіанський автономний суб'єкт імпліцитно підлягає критиці, адже не відповідає вимогам нової модерності. Застосовуючи техніки плюралізації, декомпозиції, партикуляризації, поети намагаються сконструювати таке нове «Я», що повинно було вкластися у рамки загальномодерної програми «нової людини».

Ключові слова: модернізм; «нова людина»; експресіонізм; суб'єктивність; «Я»; плюралізація; постгуманізм.

Рассмотрены конкретные аспекты творчества финно-шведских поэтов – представителей эпохи модернизма – сквозь призму разрушения и восстановления лирического «Я». Картезианский автономный субъект имплицитно подлежит критике, поскольку не соответствует требованиям новой модерности. Используя техники плюрализации, декомпозиции, партикуляризации, поэты пытаются сконструировать такое новое «Я», которое бы адекватно функционировало в рамках концепции «нового человека».

Ключевые слова: модернизм; «новый человек»; экспрессионизм; субъективность; «Я»; плюрализация; постгуманизм.

The article considers specific aspects of body of work finlandssvenska poets – representatives of the modernism – through the prism of destruction and recreation of the lyrical «I». Cartesian autonomous subject is implicit to be criticized for it does not comply with the demands of the new modernity. Using the techniques of pluralization, decomposition, particularization the poets are trying to construct the new «I» to function adequately within the framework the «new human».

Keywords: modernism; «new human»; expressionism; subjectivity; «I»; pluralization; post-humanism.

У 2016 р. фіно-шведському модернізмові виповнюється сто років. Прикметник фіно-шведський (finlandssvensk) позначає літературу, написану шведською мовою на території Фінляндії; це – погранична література, з якої, проте, модернізм переходить до сусідньої Швеції і сягає свого розквіту у 30-х роках ХХ ст. та, за твердженнями певних дослідників, наприклад, А. Стенпорт, триває і досі, а одним із продовжувачів модерністської традиції вона називає нещодавно померлого поета, лауреата Нобелівської премії з літератури 2011 р., Тумаса Транстремера [16, с. 478–498].

За точку відліку фіно-шведського модернізму взято першу збірку поезії Едит Седерган (1892–1923), яка називається просто і не революційно – «Поезії», 1916 р. [13]. Збірка, однак, стає скандальною, по-перше, вона написана жінкою, по-друге, ані теми, мотиви, ліричне «Я», ані форма віршів не відповідають уявленню більшості тогочасних читачів про поезію. У збірці переплітаються французький символізм, німецький експресіонізм, техніки російського футуризму, однак головним аспектом обурення стає те, що у ній намічається образ нової жінки («den nya kvinnan»). Проект «нової людини» взагалі є центральним у декількох модерних дискурсах – від християнських дивергенцій до комунізму і фашизму – звісно, змісти поняття відрізняються, спираючись на Бога, колективізм, націю і

т. ін. Не зважаючи на радикальну відмінність між цими поглядами, їх об'єднує ідея про тотальну зміну психології та умов існування людини, з надією на інакше майбутнє [15, с. 11]. «Нова людина» у скандинавському сенсі могла з'явитися шляхом акту волевиявлення, а також раціональної позитивної залученості суспільства.

Проект «нової людини» – це характерно модерний хід, *«нав'язлива ідея про остаточне досягається через деструкцію. Нова людина – деструкція старої. ... Сучасне мистецтво руйнує відносний світ репрезентації. Деструкція та остаточне нерозривно пов'язані. ... остаточне породжує не деструкція; це означає, що перед нами постає два різних завдання; зруйнувати старе, створити нове. ... «Завершити» та «розпочати» – два терміни, що залишаються в столітті непримиренними»* [1, с. 60]. Обидві тенденції визначатимуть рамки функціонування цієї «нової людини», а остання означає витворення нового типу суб'єктивності – абстрактного або загального принципу, що кидає виклик нашому поділу на окремі «Я» і підштовхує нас до розуміння, чому наш власний досвід потребує переживання та включення інших «Я» [2, с. 408].

Своєю творчістю поети, про яких йтиметься далі у статті, сигналізують завершення ери картезіанського раціонального суб'єкта як автономного центру знання і само-свідомості, адже із фігури замовчання темні, незрозумілі і неконтрольовані сили перетворюються на константи модерністського світовідчуття. «Я» переходить у модус незавершеності, ненадійності, а література, і поезія зокрема, перетворюються на пошук цього «Я». Починаючи з романтизму, лірична поезія була експліцитно пов'язана з вираженням почуттів, домінуючою думкою було те, що поет виражає себе через це «Я» і є реальним поетом, який існує за рамками цього тексту (емпіричне «Я») [14, с. 169–170]. Не дивно, що поезія модернізму наче у дзеркалі відбила нові ідеї про суб'єкт, який став розщепленим, ненадійним, непостійним, позбавленим єдності. Сформульована А. Рембо теза «Я – це хтось інший» [2, с. 321] обрамляє майбутні модерністські пошуки; яким має бути «Я», чи існує воно взагалі, чим є суб'єкт, лірична персона поезії?

Едит Седергран є першою європейською жінкою, мисткинею, яка написала маніфест, в якому чітко окреслила коло своїх читачів – лише інтелектуали, які стоять найближче до кордону майбутнього. Важливою також є коротка передмова до другої збірки своїх поезій «Вереснева ліра», 1918 р. [13] – як легітимація своєї творчості, намагання утвердити дієвість та інтенціональність теперішнього, яке відбувається тут і зараз. *«Те, що мої тексти – поезія, ніхто не може заперечувати, однак, що це вірші, я не скажу. Я намагалася вмістити відповідні вірші у ритм і усвідомила, що я володію силою слова та образу лише за умов повної свободи, тобто пожертвувавши ритмом. Мої вірші потрібно сприймати як позбавлені цінності замальовки. Стосовно змісту – я дозволяю своєму інстинкту будувати те, що передбачає інтелект у своєму пориві. Моя впевненість у собі залежить від розкриття своїх вимірів. Це змушує мене не применшувати себе і своє значення»* [13, с. 56]. У цих кількох рядках, які значно поступаються своєю кількістю маніфестам Бретона або Маринетті, Едит Седергран визначає основні вектори модерністського естетичного руху: розглядаючи два кити поезики – форму та зміст – вона їх визначає, не даючи їм дефініції, або применшуючи їхню значущість. Однак у своїй творчості, яка є актом свідомим, чи принаймні усвідомленим, поетка виписує себе як автора, як творця, але цей творець не є цілісним, він розкривається не лише через письмо, і уможливлується шляхом розвитку усіх можливих вимірів себе. Це уже плюралізоване, рефлектуюче «Я», воно натякає на неоднорідну структуру особистості, адже процес творення підлягає дії трьох регуляторів – інстинкту (несвідоме), інтелекту (свідоме) та пориву (підсвідоме), що лягають в рамки фрейдистської парадигми, з якою поетка ознайомила завдяки своїм численним та вимушеним подорожам довоєнною і післявоєнною Європою [18].

Один із програмних віршів поетки, з яким найчастіше асоціюється її ім'я, називається "Vierge moderne" [13, с. 24]. Це асертивний вірш, утвердження множинного «Я», який починається із заперечення: *«Я не жінка. Я середній рід»* [13, с. 24] – заперечення статі і надання «Я» граматичного роду; у шведській мові існує два роди – загальний (до якого входять наші чоловічий і жіночий) та середній. Жінка, як конструкт на перетині тілесності, плоті, статі – переважно матеріальних і фізіологічних утворень – переходить у площину граматики, тобто мови, натякаючи цим самим на необхідність переосмислення і навіть реорганізації статі, декомпозицію шляхом мовного переродження. Проте, після довгих і виснажливих дебатів з приводу інтерпретацій та надінтерпретацій поезії, сьогодні ключові дослідниці творчості Едит Седергран – Е. Вітт-Братстрем [17], А. Рахікаїнен [12], У. Ліндквіст [10] – сходяться на тому, що цей вірш поспішно сприйняли як агенду і пропаганду «нової жінки». У своєму дослідженні Урсула Ліндквіст пише: *«У той час як Седергран вочевидь деконструє фігуру «жінки» у цьому вірші, вона не пропонує єдиного альтернативного бачення того, як би виглядала ця нова жінка. Замість цього її екстатичні описи різко і непередбачувано мутують, як кольори і форми у калейдоскопі, підштовхувані рухатися далі миттю повторюваного як мантра «Я є». Відмовляючись побудувати уніфіковану фігуру жінки для заміщення тієї, яку вона руйнує на початку поезії, вона знову утверджує свою позицію суб'єкта тим, що фігуру репрезентації неможливо описати і визначити для того, щоб перемістити її на позицію об'єкта»* [10, с. 828]. Слова Ліндквіст видаються справедливими хоча б тому, що ця лірична персона, ця елюзивна фігура постійно розщеплюється, відштовхуючись від однієї точки «Я є» і нагромаджуючи предикати: *«дитина», «струмочок, що сміється», «тост за честь всіх жінок», «стрибок у свободу і самотійність», «шепіт крові у людському вусі»* [13, с. 24] тощо. Можна навіть стверджувати, що Едит таким чином вводить фігуру андрогіна, нового типу людини, нового типу суб'єктивності на порозі нового світу.

Інший цікавий дискурс, який не є домінантним, але чітко простежується у творчості Едит Седергран – постгуманістичний, на початкових стадіях свого функціонування. У поемі «Полон» [13, с. 177], яка увійшла до збірки «Країна, якої немає», виданої посмертно, досвід проживання свого «Я» тісно пов'язаний із тілесним досвідом, записаним у плоті (відмінний від попереднього полюс перебування «Я»). Перші рядки дійсно заохочують спекуляції, адже *«ланцюги»* провокують багато ситуативних розстановок, однак виступають означником «неволі, обмеження» у найзагальнішому значенні цих слів. Досвід закованого у ланцюги – це одна із постгуманістичних метафор плоті, яка обмежує істинну природу людини – безсмертну душу (або інформацію), стаючи додатком, вторинною природою. Однак, функціонуючи як обмеження можливостей, цей ланцюг насправді підсилює можливість людини, оскільки вона вчиться жити не зважаючи на них [9, с. 247].

Ситуації, які переживає тіло, і які проводить плоть, ведуть до подальшого творення першого, його складають численні *«провалля»*, до яких звертається лірична персона, ніяк їх однаке не називаючи. Ці непозначені провалля позначають Іншість ліричної персони, яка виростає у «Я», утворюючи певну пористу структуру, де акумулюється досвід. Тіло ззовні komponується таким чином: *«Бронза приєднується до бронзи і стає людиною, // і людина ходить із залізом у своєму серці»* [13, с. 177]. Людина, зроблена з бронзи, це референція до статуї, мистецького об'єкта, і в той же час – монумента пам'яті, того, що може існувати впродовж століть, тож водночас це дань минулому і погляд у далеке майбутнє, і така лінія міфологічної вічності вкладається в рамки бачення часу постгуманізмом, адже основу цього бачення складає усунення категорії часу взагалі: відсутність часу і простору, як обмежень, знімає напругу і дозволяє інформації свого носія – людини – існувати у вільному і завжди доступному стані. Таким чином, суб'єкт за-

знає змін, лірична персона навряд чи людина, це дещо, що з'являється після власного народження.

Поетка намічає універсальний цикл життя людини – імпліцитна поява на світ, усвідомлення своїх обмежень, модифікації тіла / способу життя. Наступні рядки розкривають суть і вектор цього циклу – декомпозицію: *«Я кидаю своє серце на дорогу, // нехай круки розділять – // повний місяць народить мені нове»* [13, с. 177]. Серце, обтяжене залізом, що метафорично можна читати на різні смаки, викидається, а нове з'являється суперечливо природним методом. У контексті теоретичного постгуманізму кінця ХХ ст. ці рядки можна прочитати як прорив у трансплантаційній медицині; загалом, тіло не є остаточною стадією розвитку людини, а лише тимчасовим рішенням основних потреб людини, тому частини тіла не є безцінними і незамінними, тіло розпадається на свої складові, кожна з яких втрачає свою символічну і актуальну значущість, адже людина може прожити період до повного місяця без найважливішого органу – серця [8, с. 134]. У цьому випадку конститується суб'єктивність як віднесення повної інклюзивності суб'єкта у світ органічної природи, яка неорганічним шляхом прямує до повторних творень і репродукцій оригіналу.

Поетка надихає наступні покоління поетів-модерністів, за нею шляхом бунту і оновлення слідує земляки Гуннар Бйорлінг (1887–1960) та Елмер Диктоніус (1896–1961). 1922 р. на сторінках журналу «Ультра» з'являється вірш-портрет під назвою «Едит Седергран» авторства Г. Бйорлінга, у якому він називає її *«провидицею»*, яка *«розтоптана і в серці // геніальна! // Ти даєш мужність їти цим шляхом де ясних // очей // стріли, // де є день щоб, у нестачі, // вивільнялись, – // вічні секунди!»* [7, с. 232]. Власне, коментарі зайві, не лише співвітчизники бачать у Едит сміливу геніальну поетесу, пророчицю, такої самої думки дотримується і гордість шведського сюрреалізму та авангарду Гуннар Екелеф, якому за життя не вдалося особисто познайомитися із поетесою, та їх естетична фікціоналізована зустріч відбулася у поезії останнього під назвою *«Я пишу тобі»* [6, с. 65–66].

Гуннар Бйорлінг прагнув вивернути поезію наспід і створити нову мову для передачі поетичного досвіду; виходячи з ідеалізму, з яким він познайомився через тексти Ніцше і Бергсона, та ідилічних зображень природи, які можна зустріти, зокрема, у Якоба Фрезе, Бйорлінг шукав нові способи означення місця людини у світі, не в останню чергу через переживання простору, часу, світла. Політична активність поета у таборі лівих часто відображається у його поезії, сингулярне я і колективне, суспільне ми однаково переживають тиск з боку опозиції старе-нове, традиція-прогрес, і часто поет знімає опозиції радикальним шляхом у душі Томазо Марінетті – війною, боротьбою до смерті чи зникнення одного із членів такої опозиції [8, с. 46].

Один із віршів, що входить до збірки «Kiri-ra!», змальовує ситуацію «нової людини» у процесі її появи, тобто боротьби: *«Мої сильні мізки, мої нерви, // або – мене відслідкували. // І я у сумнівах самотній. // Я виграю цю боротьбу // за довгі роки, розбите вицент чоло. // – Я шукаю в тому, що жовтітиме»* [4, с. 15]. Перший рядок окреслює «Я» свідоме своєї раціональності, розсудливості, сповнене витримки, це натяк на цілісне «Я», або принаймні те, яким його уявляли раніше, однак така впевненість підринається пасивом – *«мене відслідкували»*, вводячи нову точку фокалізації, погляд згори, всевидяче око, яке знає і бачить більше, ніж «Я», котре закупорене у своєму внутрішньому світі і покладається на органи відчуття у вибудові своєї суб'єктивності. Змінена перспектива приносить сумніви і самотність – екзистенційні мотиви, котрі підсвідомо поширюються у колах скандинавської інтелігенції з легкої руки датського філософа Сьорена К'єркегора [7, с. 78]. Я у світі не один, однак я не знаю, що таке це «Я», чи це лише мозок і нерви? Перспективи зсередини і згори накладаються одна на одну, вступають у конфлікт, який лірична персона намагається вирішити радикально, проте якою

б сильною не була внутрішня конституція, зовні тіло пошкоджене, воно не здатне втримувати ані розум, ані свідомість, у цій експресіоністичній розбитій жовтій черепній коробці, у фатальному вердикті картезіанському *cogito* «Я» шукати-ме себе. Поезія не дає програми дій, не визначає нічого, а лише констатує ситуацію модерності першої третини XX ст.

Інша поезія, що входить до цієї самої збірки, також вводить Іншого у цікавій, іронічній формі, залучає рефлексію над континуальністю людського існування: «*Я хочу загубити свою голову, йти із людиною, // таксою й пуделями, // я нещасний необізнаний чоловік, // у мене немає історії, // і маю я —.*» [4, с. 27]. Гуннар Бйорлінг, поезію якого його сучасники так само не сприймали і засуджували, як це було із Едит Седергран, хоча пройшло вже 14 років від першої шокової хвилі модернізму, вочевидь карикатурно передає нам портрет людини його часу, яка ходить без голови, тобто не думає, не аналізує, і, звісно, обов'язковий атрибут міщанства — маленька домашня собачка, гордість і улюбленець бездушної, неінтелектуальної найменшої чарунки суспільства.

Поет, інтелектуал, як Бйорлінг, який стоїть на порозі змін, на кордоні майбутнього, за словами Седергран, вважає себе занепащеним у світі, де панує міщанська ментальність, лірична персона відокремлює себе від колективного «Ми», виходить із загального потоку історії, однак замість того, щоб досягнути себе у моменті власної історичності, «Я» заперечує своє існування до моменту поетичного мовлення, воно з'являється в останньому рядку, до якого потрібно придивитися уважніше. Шведською він звучить так: «*och har jag —.*» Дослівний переклад «*і маю я —.*» передбачає безкінечну множину атрибутів, того, що можна мати і через що себе ідентифікувати, однак за умов подібного синтаксису та відсутності другорядних членів речення цей рядок можна прочитати як початок запитання у теперішньому чи теперішньому завершеному часі. У першому випадку твердження і зупинка, у другому — рух і водночас зависання в моменті історії, у теперішньому як єдино можливому часовому модусі існування модерної людини.

Сучасник і колега Г. Бйорлінга Елмер Діктоніус теж заангажований у політичній діяльності, однак надає перевагу музиці та поезії і є одним із провідних гештальтів фіно-шведського модернізму. У поезії «Мій вірш» лунають ніцшеанські обертони, які об'єднують діонісійські пориви та мотив вічного повернення [11, с. 50]. «*Вічно живу я. // Якщо людина або нерухома зірка, // сонячна система або карликова сосна // на безлюдній скелі над морем, // є тим самим*» [5, с. 34] — мотив абсолютної єдності усього живого насправді вказує на партикулярність об'єктів, які з'являються у переліку ліричної персони, все є тим самим у своєму повторенні, появі безкінечну кількість разів, до того ж людина — вінець природи — знаходиться у горизонтальній площині із неодухотвореними об'єктами, це натякає на «Я», котре не вирішує, не переживає, воно існує, майже розчиняється у космосі. «*Ті ж сили проходять крізь мене, // те саме бажання змушує мене цвісти, // ті самі бурі убивають мене, // одяг новий одяг на моє найпотемніше*» [5, с. 34] — момент діонісійського екстазу, коли людина усвідомлює свою єдність із процесом творіння, переживаючи біологічний цикл, що торкається усього живого. Однак ліричне «Я» відділяється від природного, констатує наявність чогось власного, внутрішнього, найпотемнішого. «*На вершині погляду // стою я і кричу: це радість — жити і перетворюватися!*» [5, с. 34], де крик може символізувати віталізм у душі В. Вітмана, з творчістю якого поет був знайомий ще з 1918 р., або ж характерний маркер експресіонізму — крик Е. Мунка, крик розірваного рота, або «*напружений, відкритий в екстазі рот*», за визначенням І. Бехера [3, с. 5–6].

Інший програмний вірш Діктоніуса, написаний у 1920 р., «Ягуар» є надзвичайно експресіоністським, а у самій назві поезії приховано ключовий елемент усього — ліричне я (шв. *Jaguaren* — ягуар, *jag* — я), поет пропонує гру із суб'єктом, екзотизуючи його. Спочатку яскраво подається образ цього хижака, який висуває

червоного носа із зеленого листя, трикутні очі, що фіксують дійсність, а далі ягуар виявляється таким, що належить серцю цього «Я», яке спочатку наче дивилося на ягуара, «Твоя-моя мораль: вбивати!» [5, с. 66], однак це не знищення заради знищення, а знищення заради творення нового, адже ягуар швидко трансформується у вірш, а разом із «Я», що промовляє у поезії, вони стають «машиною, що вбиває» [5, с. 67]. Диктоніус підкреслює, що ягуар має ніжне серце, він має сльози і сентиментальність. Слабке і м'яке набуває конкретного образного вираження. Те, що робить ягуар для поеми, називається крайньою акцентуацією емоційної інтенсивності, стилізація зображення гіперболізованого ягуара, який кидається на сосни, урівнює емоційну напругу між розщепленим «Я» та екстеріоризує чуттєвість як насильницьке бажання жити.

Звісно, наведені приклади дають дуже приблизне уявлення про розмах поезії фіно-шведського модернізму, однак, судячи з представлених фрагментів, можна зробити висновок, що ця поезія майже не виходить за рамки загальноєвропейської літературної активності, трохи відстаючи у часі від континентальних маніфестацій певних модерністських течій. Тяжіючи переважно до експресіонізму, сюрреалізму та футуризму, розглянуті вірші додають свою контрибуцію у подальший розвиток і оформлення базису постмодерного способу мислення і толерування дійсності – плюралізму. У нашому випадку плюралізм проявляється у різних підходах до розуміння та відчуття «Я», себе, суб'єкта, який розщеплюється, розпорошується, або навпаки, приходить до уявної цілості лише для того, щоб потім розчинитися в оточуючому світі. Працюючи над агендою «нової людини», Едит Седергран конструює андрогіна, Гуннар Бйорлінг відмовляється від історичності і протяжності існування, а Елмер Диктоніус заганяє «Я» своїх поезій у домодерні, майже ідилічні часи.

Бібліографічні посилання

1. Бадью А. Століття / А. Бадью ; пер. з фр. А. Репа. – Львів : Кальварія; К. : Ніка-Центр, 2014. – 304 с.
2. *Енциклопедія постмодернізму* / за ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. – К. : Основи, 2003. – 504 с.
3. *Becher J.* Ein Mensch unserer Zeit / J. Becher. – Berlin, 1930. – S. 5–6.
4. *Björling G.* Kiri-ra! / G. Björling. – Helsingfors : A.-B. F. Tryckeri, 1930. – 111 s.
5. *Diktonius E.* Stenkol / E. Diktonius. – Helsingfors, 1927. – 96 s.
6. *Ekelöf G.* Skrifter / G. Ekelöf ; utges under redaktion av Reidar Ekner. Del 2. – Stockholm : Albert Bonniers Förlag, 1991. – 224 s.
7. *Friberg L.* Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen / L. Friberg. – Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 2004. – 436 s.
8. *Halberstam J.* Posthuman Bodies / J. Halberstam, I. Livingston. – IN : Indiana University Press, 1995. – 288 p.
9. *Hayles K. N.* How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics / K. N. Hayles. – Chicago : The University of Chicago Press, 1996. – 426 p.
10. *Lindqvist U.* The Paradoxical Poetics of Edith Södergran. // *Modernism/modernity*. – Vol. 13. – 2006. – № 1. – P. 813–833.
11. *Martens G.* Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive / G. Martens. – Stuttgart, 1971. – 148 S.
12. *Rahikainen A.* Kampen om Edith. Biografi och myt om Edith Södergran / A. Rahikainen. – Bokförlaget Atlantis, 2014. – 465 s.
13. *Södergran E.* Samlade dikter / E. Södergran. – Wahlström & Widstrand, 2014. – 188 s.
14. *Subjectivity* ed. by Willem van Reijen, Willem G. Veststeijn. – GA : Rodopi, 2000. – 260 p.
15. *Svedjedal J.* Spektrum. Den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur / J. Svedjedal. – Wahlström & Widstrand, 2011. – 480 s.
16. *The Oxford Handbook of Global Modernisms* ed. by Mark Wollaeger and Matt Eatough. – Oxford University Press, 2012. – 752 p.

17. Witt-Brattström E. Ediths Jag / E. Witt-Brattström. – Nordsteds, 2011. – 340 s.
18. Mier-Cruz B. Edith Södergran's Modern Virgin: Overcoming Nietzsche and the Gendered Narrator / B. Mier-Cruz. – UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations, 2013 [Електронний ресурс]. – Retrieved from: <https://escholarship.org/uc/item/25g410tv>

Надійшла до редколегії 04.02.2016 р.

УДК 821.111–054.72

Г. М. Костенко

Запорізький національний технічний університет

КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОМАНУ АЙН РЕНД «ДЖЕРЕЛО»

Розглянуто поетикальні особливості художнього світу роману Айн Ренд «Джерело» у контексті американської літератури на тлі філософських позицій лібералізації думки і світобачення письменниці. Культурний контекст Айн Ренд у романі «Джерело» будується, по-перше, на власному досвіді життя у тоталітарному Радянському Союзі та пізніше у Сполучених Штатах; по-друге, на філософському досвіді письменниці, яка надавала перевагу революційним ідеям Ніцше як певній протидії популярним ідеалістичним і матеріалістичним доктринам російського філософського містицизму і марксистської ідеології водночас.

Ключові слова: Айн Ренд, американська література, поетикальні особливості, культурний контекст, моральні цінності.

Рассмотрены поэтикальные особенности художественного мира романа Айн Рэнд «Источник» в контексте американской литературы на фоне философских позиций либерализации мысли и мировоззрения писательницы. Культурный контекст Айн Рэнд в романе «Источник» строится, во-первых, на собственном опыте жизни в тоталитарном Советском Союзе и позже в Соединенных Штатах; во-вторых, на философском опыте писательницы, предпочитавшей революционные идеи Ницше как определенное противодействие популярным идеалистическим и материалистическим доктринам российского философского мистицизма и марксистской идеологии одновременно.

Ключевые слова: Айн Рэнд, американская литература, поэтикальные особенности, культурный контекст, моральные ценности.

The article considers poetical peculiarities of the artistic world of Ayn Rand's "The Fountainhead" in the context of the American literature at the background of the writer's philosophical positions of thought liberation and her own worldview. The cultural context of Ayn Rand's "The Fountainhead" is based, first, on the writer's own philosophical experience expanded in Petrograd University when she preferred Nietzsche's revolutionary ideas as a kind of opposition to popular idealistic and materialistic doctrines; second, the life in the totalitarian Soviet Union taught her to be more careful to a person's individuality, to his/her own self which Rand views as a source of a person's intention to self-develop and progress. Howard Roark turns out to be a peculiar alter ego of the writer who found shelter and recognition in the United States. The same as Ayn Rand, at the beginning of his career Roark suffers ridicule for his advanced ideas, but finally becomes successful and respectful as a representative of classical Americanism, thus uniting the two cultural contexts of the novel – the Russian and American ones. It is the research of Ayn Rand's literary heritage on the verge of two cultural traditions that demands further investigation in the paradigm of the literary dialogue of the writers of the similar creative destiny.

Keywords: Ayn Rand, American literature, poetical peculiarities, cultural context, moral values.

Роман «Джерело» Айн Ренд, американської письменниці з російським корінням, довгий час розглядався у контексті її філософської доктрини об'єктивізму, а не як художній твір. Усі головні інтелектуальні теми, що визначають філософську творчість Айн Ренд, і її світоглядні уподобання представлені у цьому творі, серед них первинність окремої особистості, унікальність і неперевершеність життя кожної людини, яка повинна мати мужність і силу захищати свою свободу і щастя. Більшість дослідників і шанувальників творчості письменниці звертали увагу переважно на ідеологічне значення «Джерела», залишаючи поза увагою його літературні ідеї, що визначає актуальність представленого дослідження. З іншого боку, ми повинні врахувати той факт, що хоча роман є прикладом американської літератури, Айн Ренд представила дуже широкий філософський і світоглядний контекст у своєму творі, який включає філософські ідеї Фрідріха Ніцше про надлюдину, що майже дорівнюють релігійним уявленням про ідеальну особистість, а також актуальні проблеми російського філософського містицизму і марксистської ідеології, що проявляється в зацікавленості письменниці моральною стороною розуму та вибору людини. Водночас Айн Ренд виступає проти матеріалізму та ідеалізму, коли інтерпретує релігію як певну форму духовності, де моральні цінності є невід'ємною складовою матеріальної реальності. Таким чином, парадигмою дослідження стають поетикальні особливості художнього світу роману у контексті американської літератури, але з російським акцентом, з яким до кінця життя говорила Айн Ренд, на тлі її філософських позицій лібералізації думки і світобачення.

При першому прочитанні роману можна дійти висновку, що це більш-менш реалістична історія про людей у певному соціальному контексті. Як пише С. Кокс, роман Айн Ренд можна вважати романом, але водночас чимось більшим, ніж просто роман, якщо звернути увагу на його метафізичні твердження, естетичні і психологічні маніфести, а також коментар до історії американської архітектури загалом [5]. Цю думку підтримує К. Мінзаас, яка підкреслює зацікавленість Айн Ренд структурною єдністю кожного витвору мистецтва, про що сама письменниця пише у своїх працях про мистецтво і що вибудовує у своїх романах [7]. Існує певна паралель між романом «Джерело» і зайняттям головного героя, Говарда Рорка, тому що його архітектурні твори так само не схожі на класичні зразки оселі, як і роман «Джерело» на традиційні романи минулого. Коли Остін Геллер запитує Рорка, чому йому самому надзвичайно подобається будинок, який буде для нього молодий архітектор, Рорк підкреслює єдність, притаманну будь-якій будівлі, і продовжує, що коли люди дивляться на цей будинок, вони можуть простежити увесь структурний процес, кожен крок, побачити, як він зростає, зрозуміти, що його створило і на чому він ґрунтується [8, с. 115].

Те саме можна сказати і про роман самої письменниці, який вона створює не для того, щоб вразити читачів за допомогою хвилюючих подій і персонажів, а для спроби інтегрувати різноманітні елементи твору в єдине художнє ціле. З одного боку, письменниця пропонує дуже ретельний огляд життя американського міста, типових занять американців – бізнесмен, журналіст, будівельник хмарочосів, але робить це ніби відсторонено, більше як споглядач, ніж учасник подій. З іншого боку, Айн Ренд пропонує свій власний погляд на мову, звички, дивні соціальні традиції та імпровізації американців. Це одна сторона культурного контексту її роману – суто американська, побудована на певному іронічному погляді на перероджене, але водночас політично коректне ставлення американської інтелектуальної еліти до літературних експериментів їх колег в Європі.

Наочною стає сцена, коли молодий драматург Айк із сентиментальними симпатіями до пролетарів та їх проблем читає свою нову п'єсу. Серед глядачів знаходиться Лоїс Кук, зла пародія на Гертруду Стайн. Лоїс – висококласний автор, якого друзі вважають «величнішим літературним генієм з часів Гьоте» [8, с. 199] з

такою типово американською гіперболізацією. Її романи не продаються, але тим не менш її усі знають і шанують за те, що вона є представником інтелектуального і протестуючого авангарду, хоча, як іронічно коментує оповідач, більшість читачів не розуміла, проти кого спрямовано її протест [8, с. 208]. У романі згадується один з романів Лоїс, «Хмари і савани» (“Clouds and Shrouds”), і ця назва співзвучна роману Гертруди Стайн «Портрети і молитви» (“Portraits and Prayers”), назва якого теж побудована на принципі алітерації. До того ж, після прочитання цього твору Кук Кітінг розмірковує, що йому подобається ця книга, тому що він її не зрозумів, і це доводить глибину твору [8, с. 200]. Так само після закінчення презентації Айківської п’єси Лоїс називає її жахливою, але тому і такою дивовижною, і це дає підстави Айку прокоментувати: якщо Ібсен міг писати п’єси, чому це не може зробити він; Ібсен гарний, а він огидний, але це не має суттєвого значення [8, с. 412]. Цією сценою Айн Ренд глузує над американським прагненням бути кимось за рахунок іншого і натякає, що індивідуальність і оригінальність є чимось іншим, побудованим на відштовхуванні від традиції, на створенні чогось неповторного і небувалого, а не на сліпому бажанні бути не таким, як усі.

Намагаючись зробити історію більш зрозумілою пересічному читачеві і більш реалістичною, в якості реального прототипу свого головного героя Айн Ренд залучає видатного американського архітектора-новатора 1920–30-х років Френка Ллойда Райта. Використання постаті Райта як джерела художнього натхнення поглиблює американський контекст твору письменниці, хоча розбіжності у життєвих шляхах Рорка і Райта доводять, що для письменниці Рорк – це не лише жива постать, але, швидше, збірний образ, безсмертний ідеал, який існував довічно, як сказав про Рорка один із персонажів, Стівен Меллорі [8, с. 397]. На відміну від Рорка, який здається одинаком і навіть відлюдником, Райт походив з великої родини, мав багато друзів і прибічників, був тричі одружений, і взагалі його життя оповите скандалами, слухами і юридичними наклепами. Саме творчість, кар’єрне зростання та інноваційні ідеї зближують реального Райта та вигаданого Рорка, особливо коли вони змушені боротися за свій професійний успіх, проти усталених поглядів на архітектуру як копіювання минулих шедеврів. Як вважає М. С. Берлінер, Райт привернув увагу письменниці своєю незалежністю, ідеєю, що праця – це пригода, можливість подивитися на життя власними очима [4, с. 52]. З іншого боку, образ Рорка пропонує більш комплексний підхід до проблеми людського життя, коли відома тема Айн Ренд «індивідуалізм проти колективізму» розглядається не на тлі кар’єрних перегонів та соціального успіху, а у людських душах.

Ш. Мілгрем звертає увагу, що Айн Ренд протиставляє не лише індивідуалізм і колективізм, а й оригінальність, яку сама письменниця називає «first-handedness», тобто те, що надходить із перших рук, і тривіальність, заяложеність, «second-handedness», тобто те, що пройшло через чужі руки; оригінальність можна вважати моральним ідеалом роману, який саме через мову асоціюється з релігійним ідеалом, тобто з Богом [6, с. 14]. У ніч після того, як Вайненд зрадив Рорка, він блукає вулицями міста, повторюючи слова сповіді: «Mea culpa – mea culpa – mea maxima culpa» [8, с. 587]. Провина Вайненда пов’язана саме з тим, що Рорк показав йому істинну сутність другорядності, але Вайненд не зміг протиставити себе загальній думці і вимогам юрби. На його прикладі письменниця намагається довести, що головні цінності життя, такі як філософія, естетика і все те, що має значення для духовного становлення людини, приходять не ззовні, а народжуються у душі самої людини. Дотримуватися морального кодексу людина повинна, насамперед, заради себе самої, а не тому, що «так потрібно», або тому, що цього вимагає оточення. Така позиція розширює культурний контекст роману, виводячи його за межі американської літератури і додаючи універсальності й узагальнення.

Важливою складовою світоглядних ідей роману становлять погляди відомого німецького філософа Ф. Ніцше, які іронічним чином заявлені сценою, коли жур-

наліст Елсворт Туї друкує у своїй газеті фотографію Рорка під час відкриття Будинку Енрайта, коли на обличчі архітектора відобразилося його захоплення власним витвором, і підписує її: «Ви щасливі, Містер Супермен?» [8, с. 297]. Здається, що Туї таким чином намагається применшити важливість філософії, але отримує протилежний результат, адже читачі розуміють, що журналіст глузує з того, чого не здатен досягти сам. Ще одна алюзія на Ніцше з'являється у листі Рорка до Вайненда після того, як Вайненд сам себе зрадив. Рорк пише: «Те, що Ви вважаєте, Ви втратили, не можна загубити і не можна знайти» [8, с. 297]. Це прямий відгомін відомої цитати Ніцше з його праці «По той бік добра і зла», коли, говорячи про шляхетність, філософ наполягає, що саме віра, а не творіння, визначає ієрархію в новому і глибшому розумінні: «глибока впевненість шляхетної душі в собі, те, чого не можна шукати, не можна знайти і, мабуть, не можна й загубити» [1, с. 176].

Саме у цьому полягає відома концепція Айн Ренд про розумного егоїста, тому що письменниця впевнена, що людина, яка відсуває себе на задній план, не може вважатися моральною. Цю ідею вона також запозичує у Ніцше, який стверджував, що егоїзм – «це суттєва властивість шляхетної душі», яка признається сама собі, що «існують істоти рівноправні з нею» [1, с. 165–166], і ця думка натякає на можливість існування когось нижче, хто не заслуговує на увагу, тому що шляхетна душа воліє дивитися «або вперед, горизонтально й уповільнено, або згори донизу: адже вона розуміється на висоті» [1, с. 166]. В іншій своїй відомій праці, «Так казав Заратустра», Ніцше наполягав на тому, що той, хто творить, повинен бути самотнім і спалити себе у власному полум'ї: «як же ти оновишся, якщо спершу не перетворишся на попіл!» [2].

Так само самотнім і відстороненим від свого оточення показаний Рорк, тому що навколишній світ не приймає і навіть відштовхує героя. Так, проходячи коридорами Стентона, Рорк викликає лише обурення в усіх, хто його зустрічає, хоча не було ніякої підстави для цього відчуття, але люди обурювалися інстинктивно, лише побачивши Говарда [8, с. 8]. Під час приватної розмови з Рорком декан дивується, що за час навчання Рорк ні з ким не потоваришував і навіть відмовився вступити у братерство [8, с. 16], а пізніше, працюючи в архітектурному бюро Кемерона, Рорк здається стриманим і холодним, чия присутність має дивовижну властивість: давати усім зрозуміти, що його тут немає, хоча, можливо, він там був, а інших не існувало [8, с. 49]. Водночас, на відміну від поглядів Ніцше, Рорк не сприймає світ як ворога, і його головна мета – не надихати інших, а пробуджувати їх найкращі якості своїм власним прикладом.

Ця зацікавленість Айн Ренд моральною стороною вибору людини доводить її обізнаність в актуальних проблемах російського філософського містицизму, ідей Лоського, її викладача у Петроградському університеті, і марксистської ідеології водночас, але вона виступає проти матеріалізму й ідеалізму, коли інтерпретує характер людини як прояв певної форми духовності, де моральні цінності є невід'ємною складовою матеріальної реальності. Ця ідея проявляється навіть у ставленні письменниці до своєї літературної творчості, коли у роботі «Маніфест романтизму: філософія літератури» Айн Ренд наполягає, що романтична література, до якої вона відносить і себе, є літературою моральних цінностей, того, що могло би бути і має бути, а не те, яким воно є насправді [9, с. 80, 168]. Подібне ставлення до своєї праці визначає дидактичний стиль творчості письменниці у дусі Чернишевського і Достоевського і представляє письменницю як суто російського мислителя, на думку К. М. Скіабари, особливо з точки зору її прагнення до узагальнення і жагучого бажання реалізувати свої ідеї на практиці [10, с. 9]. Таким чином, Айн Ренд водночас зберігала і відштовхувалася від російської літературної і філософської традиції, намагаючись за західною схемою протиставити тіло та дух, розум і емоції.

Потрібно підкреслити, що Айн Ренд звернула увагу на праці Ніцше, відчуваючи їх зв'язок із творами Достоевського. У своїй роботі «Айн Ренд: російський радикал» К. М. Скіабара цитує думку Н. Брендена, що Айн Ренд, подібно до Достоевського, ретельно вимальовує діалектичне поєднання ідей з дією роману; щодо створення персонажів, вона більше захоплюється відтворенням моральних ідей, ніж психологічним розвитком своїх героїв, про що не раз дорікала їй критика [цит. за : 10, с. 174]. Тому більшість персонажів роману «Джерело» – це, насамперед, втілення різноманітних варіацій «хворого Его», а не живі люди, серед яких Говард Рорк – ідеальна людина, яка втілює індивідуальність, прогрес і майбутній розквіт країни. Письменниця не надає додаткової інформації про свого головного героя, лише декілька фактів про його померлого батька і зауваження, що в нього не було інших родичів [8, с. 16]. Впродовж роману Рорк майже не розвивається як особистість і як професіонал, тому що, здається, він знає усе про нову архітектуру майже інтуїтивно. У даному аспекті Рорк нагадує персонажів роману М. Г. Чернишевського «Що робити?», головний герой якого Лопухов також певним чином уособлює ідею егоїзму, коли він заявляє: «Не был до сих пор так глуп, чтобы приносить жертвы, – надеюсь, и никогда не буду. Как для меня лучше, так и сделал» [3, с. 121]. Але, якщо М. Г. Чернишевський не поділяв ідей свого героя і наполягав на принципах самопожертви заради загального добробуту, Айн Ренд деяким чином робить твердження Лопухова головною темою свого твору. До того ж відносини Рорка і Домінік наприкінці роману, побудовані на взаємоповазі, довірі і свободі, нагадують брак Лопухова і Віри Павлівни з їх мріями про ідеальне майбутнє і загальний прогрес.

Таким чином, культурний контекст Айн Ренд у романі «Джерело» будується, по-перше, на власному філософському досвіді письменниці, яка захопилася філософією в Петроградському університеті, надаючи перевагу революційним ідеям Ніцше як певній протидії популярним ідеалістичним і матеріалістичним доктринам; по-друге, життя у тоталітарному Радянському Союзі вплинуло на її обережне ставлення до людської особистості, до власного «я», яке для Ренд має особливе значення як джерело прагнення людини самовдосконалюватися і подальше звеличуватися. Говард Рорк стає своєрідним alter ego російської письменниці, яка знайшла притулок і визнання у Сполучених Штатах. Так само, як і Айн Ренд, Рорк на початку своєї кар'єри страждає за власні передові ідеї, але нарешті отримує славу і повагу як представник класичного американізму, поєднуючи два культурні контексти роману – російський і американський. Саме дослідження творчості Айн Ренд на межі двох культурних традицій потребує подальшого вивчення у парадигмі літературного діалогу письменників схожої творчої долі.

Бібліографічні посилання

1. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишко. – Львів : Літопис, 2002. – 320 с.
2. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишко. – Львів : Літопис, 1993 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://javalibre.com.ua/java-book/book/496>
3. Чернышевский Н. Г. Что делать? / Н. Г. Чернышевский // Избранные сочинения. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 20–402.
4. Berliner M. S. Howard Roark and Frank Lloyd Wright / M. S. Berliner // Essays on Ayn Rand's *The Fountainhead* ; ed. by Robert Mayhew. – Plymouth (UK) : Lexington books, 2007. – P. 42–64.
5. Cox S. The Literary Achievement of *The Fountainhead* / S. Cox [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://atlassociety.org/commentary/commentary-blog/3799-the-literary-achievement-of-the-fountainhead>
6. Milgram S. The Fountainhead from Notebook to Novel. The Composition of Ayn Rand's First Ideal Man / S. Milgram // Essays on Ayn Rand's *The Fountainhead* ; ed. by Robert Mayhew. – Plymouth (UK) : Lexington books, 2007. – P. 3–41.

7. Minsaas K. Structural Integration in *The Fountainhead* and *Atlas Shrugged* / K. Minsaas [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://atlassociety.org/commentary/commentary-blog/4654-structural-integration-in-the-fountainhead-and-atlas-shrugged>
8. Rand A. *The Fountainhead* / A. Rand – N.Y. : the Bobbs-Merrill Company, 1971. – 615 p. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://pieceofmind.publicrealm.net/wp-content/uploads/2009/12/The-Fountainhead.pdf>
9. Rand A. *The Romantic Manifesto. A Philosophy of Literature* / A. Rand. – N.Y. : A Signet Book, 1971. – 208 p.
10. Sciabarra C. M. Ayn Rand. *The Russian Radical* / C. M. Sciabarra. – University Park (PA) : the Pennsylvania State University, 2013. – 544 p.

Надійшла до редколегії 15.02.2016 р.

УДК 821.112.2 (436) – 312. 6.09

Я. В. Ковальова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ КОНЦЕПТУ
«МИСТЕЦТВО І МИТЕЦЬ»
(за автобіографічною трилогією Еліаса Канетті)**

Досліджено тему мистецтва й митця в індивідуально-авторському переломленні австрійського автобіографа ХХ століття Е. Канетті. Крізь призму бачення мовної особистості на сторінках трилогії Е. Канетті проаналізовано своєрідність трансформацій культурних цінностей у свідомості автора та зроблено спробу окреслити ядро національного уявлення австрійських письменників початку ХХ століття щодо проблеми художньої творчості в європейському суспільстві.

Ключові слова: митець, мистецтво, моральна відповідальність, незламність духу, випередження часу, соціалізація.

Рассмотрена тема искусства и человека искусства в индивидуально-авторском преломлении австрийского автобиографа ХХ столетия Э. Канетти. Сквозь призму видения языковой личности на страницах трилогии Э. Канетти проанализирована специфика трансформаций культурных ценностей австрийской интеллектуальной элиты того времени в сознании автора мемуарного произведения и сделана попытка очертить ядро национального представления австрийских писателей начала ХХ столетия о художественном творчестве в контексте европейского общества.

Ключевые слова: художник слова, искусство, моральная ответственность, несокрушимость духа, опережение времени, социализация.

The article deals with the theme of art and artist in the individual author's refraction in the E. Canetti's trilogy – the Austrian autobiography of the XXth century. The relevance of the actual research is dictated by scientific interest in the study of national literary paradigms of the vast array of literature in the era Modernism. Through the prism of the vision by linguistic identity on the pages of the E. Canetti's trilogy the specifics of transformation of cultural values in the Austrian intellectual elite circles of that time in the mind of the author's memoir is analyzed and an attempt to outline the core of the national representation by the Austrian writers at the beginning of the XXth century about artistic creativity in the context of European society is made. The artist's image embodies both the spirituality and the heroism of the glorious past of humanity in an organic compound with an active civil position of the artist of nowadays. Art is designed to withstand the transient and to keep the eternal character even if it would require an enormous effort of the artist.

Keywords: artist, art, moral responsibility, strength of spirit, being ahead of time, socialization.

Голос австрійського автора виконує гідну партію в актуальній для літератури XX ст. поліголосій темі. У своїх виразних роздумах та щирих прагненнях духовної й інтелектуальної довершеності особистості поета Канетті ідентифікує себе з національною літературною традицією, біля джерел якої стояли видатні письменницькі постаті. Серед них – С. Цвейг, який створив низку «героїчних біографій» та увічнив образи Бетховена, Мікеланджело, Толстого – героїв, що «випередили свій час, піднялися над натовпом і протистали йому заради кожного з цієї маси» [1, с. 5]. Осмислення позиції митця багатограним письменником Канетті відбувається під впливом яскравих вражень від особистості Броха та плідного спілкування з ним, про що свідчать також його промови: «До 50-річчя Германа Броха» (1936), «Професія поета» (1976). В них сформульовано три, на думку автора, головні якості письменника: «оригінальність», тобто «дуже відверте відображення часу в його надзвичайній і жахливій напрузі» [2, с. 25], «універсальність» як спроба «зібрати осколки реальності до цілокупного образу» [2, с. 26], «протистояння» в смислі «опозиції часу», який «пестує смерть» [3, с. 27]. Таким чином, вимоги надзвичайної серйозності і почуття глибокої відповідальності закладені Е. Канетті в основу його власної творчості і знаходять відображення також в образах митців, що постають зі сторінок трилогії.

Відчутно, що автобіографічний твір стоїть у контексті німецькомовної традиції «роману про митця» (*Künstlerroman*), що поряд із філософським романом окреслив один з двох провідних жанрових типів романістики регіону, започаткованих уже починаючи з епохи середньовіччя [8, с. 17]. У XX ст. ця потужна лінія була розвинена, а у 1930-х рр. віддзеркалена в епічних творах Т. Манна («Лотта у Веймарі», «Доктор Фаустус»), Л. Фейхтвангера («Іудейська війна»), Б. Франка («Сервантес»). Канетті враховує також іншожанрові набутки, зокрема сонети Й. Бехера про Ієроніма Босха, Сервантеса, Геббеля. Подібно до цих творів, канеттівська персонологія також задає масштабний обсяг постановки та вирішення питання «людського, громадянського, соціального» [5, с. 266], поетично трансформуючи як «історичне минуле» людського суспільства, так і свій безпосередній життєвий досвід у рамках спрямованого на одну особистість автобіографічного проекту, що пропагує не заспокоїливість, а відповідальну схвилюваність як єдино гідну програму та позицію митця у сучасному світі.

Тема мистецтва та творця, як конкретний об'єкт дослідження мемуарної спадщини австрійського письменника в канеттізнавстві, ще не отримала свій сталий контур. Окремих її аспектів неодноразово торкалися літературознавці Ф. Айглер, Б. Вітте, А. Допплер, які намітили, зокрема, певний ракурс вивчення особливостей створених Канетті портретів митців. Як справедливо зауважує А. Допплер, оповідач на сторінках трилогії «репрезентує зображені ним образи як частини себе самого» [10, S. 118]. Вчені приділяють увагу вивченню модальних модулів зображення персонажів, зокрема сучасних авторів митців, – «сатиричний, ... полемічний, ... утопічний» [11, S. 152], що уможливлює припущення та висновки щодо прихильностей чи неприйняття певних явищ автобіографом у зв'язку з формуванням його власної концепції особистості та образу митця. Д. Барноу акцентує увагу на присутності родинного світу як основи становлення канеттівського письменника – «емоційно-інтелектуальної цілісності» відносин матері і сина [6, S. 5]. Д. Затонський слушно зазначав, що на створення образу художника у Канетті вплинув Відень як місто або топос, але не його «манерне, поверхнєве, позбавлене смаку» мистецтво, яке «користувалося успіхом у завсідників салонів та кафе» [2, с. 222]. Для Канетті відіграло роль не деперсоналізоване «мистецтво» для мас, максимально знеособлене і розраховане на миттєвий успіх, а те, що створювали інші віденці – Грільпарцер, Гофманнсталь, Музіль, Кафка, Брох, які «... писали і не поспішали друкувати написане, проявляли байдужість до щохвилинного успіху і були готовими чекати свого часу» [2, с. 222]. Цей стереотип високої влас-

ної самооцінки митця певною мірою стосується й Канетті, світова слава до якої прийшла майже півстоліття потому. Специфіка розуміння ним місії художника визріває поступово, як плід напруженої рефлексії та спілкування з представниками інтелектуальної еліти європейського рівня, що уявляється багатоплановим, далеко не однозначним, важливим за глибокими наслідками духовним процесом.

Цікаво звернутися до розгляду особливостей розуміння автором ідеалу творчої особистості. На сторінках мемуарів читач знайомиться з низкою благородних взірців, уособлених постатями «благодійників людства», якими захоплюється послідовно – хлопчик, юнак, а згодом молода людина Канетті. Серед них – напівбог-напівлюдина Прометей («перший, про кого я дізнався» [7, S. 117]), античний герой Одисей («він завдяки хитрощам врятував життя своїм попутникам» [7, S. 120]), великий італійський живописець Мікеланджело («він був Прометеєм, ... який перетворився на людину» [7, S. 316–317]), видатний німецький художник Грюневальд (чия картина «Ізенхаймський олтар», в її «детальних репродукціях», задавала масштаб та створювала творчу атмосферу в кімнаті, де протягом шести років писався роман «Засліплення» [9, S. 220]). Для таких земних богів звичного захоплення замало, і оповідач множить підвищені характеристики, жодна з яких не видається йому перебільшеною. Тому доцільно стверджувати про присутність у творі особистості, керованої органічною потребою контакту з величчю духу колишніх епох.

Сила духу необхідна майстру, щоб утримуватися в жорсткій реальності і нагадувати про спротив іншим людям через свої твори. Так сприймає канеттівський герой своєрідний заповіт художника Грюневальда, утілений у його картині «Ізенхаймський олтар». Історія розп'яття Христа викликає в оповідача спогади про «численні жахи», які люди чинили один одному, а «перст Іоанна жажливим чином вказував: це так. І так буде знову» («Der Finger des Johannes, ungeheuerlich, weist darauf hin: das ist es, das wird es wieder sein») [9, S. 217]. Завдання мистецтва визначається на сторінках трилогії не як «втіха, очищення, заспокоєння, переконання в тім, що все буде впорядковане», а як стриманість «перед лицем правди, яка не зміниться» («... vor dieser Wahrheit, sie ist immer gleich» [9, S. 217]). Молодий письменник Канетті у трилогії нібито вивіряє істину своєї творчості за вибагливим маньєристичним каноном мистецтва Грюневальда.

У зв'язку з визначенням місії поета на теренах сучасності автобіограф Канетті звертається до образу видатного оратора Відня міжвоєнних років, Карла Крауса, чий журнал «Факел» набув значення передового, бойового засобу протесту проти неправомірних дій у країні й суспільстві: на його сторінках таврувалася війна, «викривалися злочини», «велася боротьба проти корупції» [8, S. 67]. Все, що промовляв Краус перед публікою, нагадувало оповідачу «судову інстанцію» (Gericht) [8, S. 66]. Висока моральність і палкий громадянський дух Крауса входять у свідомість героя і сприяють формуванню дуже відвертої до себе й інших позиції письменника.

Тема опозиції «творчість (тобто самовідданість) – індивідуальна користь» проходить лейтмотивом через усі спогади. З образом матері пов'язані перші бесіди про недоцільність прагматичного ставлення до життя. Мати заохочувала дитину сприймати знання про будь-які речі у світі, не акцентуючи увагу на їх «корисності». Поняття «успіху» початково усвідомлювалося як таке, «що належало усім», а «не тільки одному» [7, S. 203]. Уже Канетті-підліток розмірковує над питанням припустимості і моральності соціального «замовлення» для художника, пригадуючи квартиру одного з однокласників, яка була увішана портретами його батька, володаря великої крамниці: «Чи має художник писати портрет, якщо він одержує замовлення?» [9, S. 33]). Поступово, у численних епізодах вторгнення світу грошей у життя автобіографічного героя (зіткнення з дядьком Ардітті, торговою справою діда Канетті, розважливим приятелем матері комерсантом Хун-

гербахом), тема «грошей» і «матеріального світу» набуває для героя ворожого змісту. У слові «гроші» втілено для героя «есенцію усієї можливої нелюдяності» («Essenz aller Unmenschlichkeit») [9, S. 133]. Парадигму матеріальних цінностей поширено також на середовище митців, це свого роду наріжний принцип випробування їх натури на міцність, безкомпромісність, істинність. У тексті безпосередньо протиставлені, з одного боку, фігура Брехта, який хоча й не був вочевидь шанувальником грошового металу, але схилився перед добробутом, гроші виступали для нього «символом успіху» [9, S. 259], й з другого – відверто стримані австрійські митці: Брех, Музіль. Читач звертає увагу на послідовне елімінування мотиву грошей і матеріальних розрахунків з лінії життя оповідача, що, поза усяким сумнівом, зроблено Канетті свідомо, і також на манер «мінус-прийому» (Ю. М. Лотман) висвітлює принципову позицію автора, яка полягає у мовчанні про соромітне, недостойне.

У викладі мемуариста високоморальні, принципові, відверті австрійські митці демонструють на сторінках трилогії традиційну для культурного регіону зневагу до власної популярності, що, як вже сказано, високо цінується оповідачем: «У той час це було для мене важливішим за їх твори» [8, S. 160]. Водночас вони усвідомлюють гостру потребу відчувати себе у щільному оточенні інших людей, що формує уявлення, з одного боку, про особливість австрійської ментальності з її прагненням до «соціального імперативу», тобто служіння встановленому в суспільстві порядку, а не ідеалістичному самоствердженню окремого індивідуума [12, S. 165]. З іншого боку, занурення в гущу людей, непомітне, не потребуюче уваги, виявляється необхідним для «збереження у чистоті своєї істинної реальності», «als sei die zweite Welt notwendig, um die andere rein zu erhalten» [8, S. 121]. Так народжується люб'язний автору збірний образ творчої людини, поета-урбаніста, письменника сучасності, інтелектуала, зображеного часто з газетою в руках, «що сховався» за нею, розчинившись в атмосфері віденського кафе, не завжди спокійний, інколи бурхливий через літературні, політичні, ідейні дискусії.

Так, під пером майстра документально-художнього слова формується сучасний, чітко мотивований образ високоморального, глибоко етичного у своїх внутрішніх вимогах митця, який у своїй серйозній, відповідальній праці-місії намагається послідовністю своїх зусиль утримати суспільство від «відцентрованого», суто «матеріального» бігу життя, від катастрофічного обвалу в безодню безпринциповості і загибелі моральних цінностей та повалення будь-яких нормативних кордонів.

Бібліографічні посилання

1. *Затонский Д.* Стефан Цвейг – вчерашний и сегодняшний / Д. Затонский // С. Цвейг. Вчерашний мир. – М. : Радуга, 1991. – С. 1–15.
2. *Затонский Д.* Нобелевская премия полвека спустя / Д. Затонский // Иностранная литература. – 1988. – № 7. – С. 220–230.
3. *Кабанова И. В.* Тема художника и художественного творчества в английском романе 60–70-х гг. / И. В. Кабанова // Вопросы литературы. – 2006. – № 1. – С. 3–12.
4. *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея : беседы по истории западных литератур / А. В. Карельский. – М. : РГГУ, 1999.
Вып. 2: Хрупкая лира : лекции и статьи по австрийской литературе XX века / сост. Э. В. Венгерова. – М. : РГГУ, 1999. – 303 с.
5. *Чавчанидзе Д. Л.* «Немецкий» этап куртуазного романа / Д. Л. Чавчанидзе // V Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. – М. : МГПУ, 1993. – С. 16–17.
6. *Barnouw D.* Elias Canetti. Zur Einführung / D. Barnouw. – Hamburg : Junius Verlag, 1996. – 277 S.
7. *Canetti E.* Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer-Verlag, 2000. – 333 S.

8. *Canetti E.* Augenspiel : Lebensgeschichte 1931–1937 / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer-Verlag, 2001. – 306 S.
9. *Canetti E.* Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931 / E. Canetti. – Frankfurt/M : Fischer-Verlag, 2000. – 348 S.
10. *Doppler A.* Gestalten und Figuren als Elemente der Zeit – und Lebensgeschichten / A. Doppler // Autobiographie in der österreichischen Literatur / Hg. von K. Amann und K. Wagner. – Innsbruck/Wien : Studienverlag, 1998. – S. 113-123.
11. *Eigler F.* Das autobiographische Werk von Elias Canetti : Verwandlung. Identität. Machtausübung / F. Eigler. – Tübingen : Staufenburg-Verlag, 1988. – 212 S.
12. *Szimonello D.* Literatur und «der Geist Weimars» : Die Fackel im Ohr von E. Canetti / D. Szimonello // Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit / Hrsg. P. Angelova, I. Staitsheva. – Röhrling : Universitätsverlag, 1997. – Band 1. – S. 153–167.

Надійшла до редколегії 15.02.2016 р.

УДК 821.161.1-82 АХМАТОВА

В. П. Казарин, М. А. Новикова

Таврический национальный университет

АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ

(Статья 2)

Стаття є продовженням попередньої роботи авторів з розгляду дантівських мотивів у Кримському Тексті Анни Ахматової і в кримських реаліях її біографії. Перша стаття досліджувала переважно соціокультурний контекст і хронотопну основу ахматовського звернення до Данте крізь призму її ранніх кримських вражень. Другу статтю фокусовано на пізній Ювілейній доповіді Ахматової про Данте (1965). Показано, що й ця доповідь побудована не лише на італійських, але й на кримських імпресіях Ахматової. Однак центральним мотивом у пізньої Ахматової-дантолога стає патріотичний мотив. Він отримує в неї загострено автобіографічне й тому драматичне звучання, містячи в собі додаткові субмотиви (поезія як голос Бога й голос народу; вірність Батьківщині й вимушена еміграція, зовнішня й/або внутрішня). Дантовська тема розгортається в Ахматової як рух від масштабу суцього особистого до масштабу загальнонаціонального, від зовнішньої приниженості до внутрішнього опору, від каяття до духовної свободи. Таку еволюцію підтримує ахматовська символіка: світлова, колористична, предметна, просторова, історична. У попередніх публікаціях на тему «Ахматова. Данте. Крим» ми зазначали, що висловлення на цю тему та припущення не «закривають» її, а навпаки, «відкривають» додаткові підступи до неї. Зокрема, кримська дантеана Ахматової висвітлює по-новому багато інших ахматовських текстів, як кримських, так й «некримських». Це припущення продовжує знаходити своє підтвердження.

Ключові слова: Данте, Ахматова, Кримський Текст, кримські біографічні реалії, Ювілейна доповідь (1965), ранні італійські й кримські імпресії, центральний патріотичний мотив, субмотиви (приниженості, опору, каяття, свободи), символіка.

Статья является продолжением предыдущей работы авторов по исследованию дантовских мотивов в Крымском Тексте Анны Ахматовой и в крымских реалиях её биографии. Первая статья исследовала социокультурный контекст и хронотопный фон ахматовского обращения к Данте, в основном, сквозь призму её ранних крымских впечатлений. Вторая статья фокусируется на позднем Юбилейном докладе Ахматовой о Данте (1965). Показано, что и этот доклад построен не только на итальянских, но и на крымских импрессиях Ахматовой. Однако центральным мотивом у поздней Ахматовой-дантолога становится патриотический мотив. Он

получает у неё заострённо автобиографическое и потому драматическое звучание, включая в себя дополнительные субмотивы (поэзия как голос Бога и голос народа; верность Родине и вынужденная эмиграция, внешняя и/или внутренняя). Дантовская тема разворачивается у Ахматовой как движение от масштаба сугубо личного к масштабу общенациональному, от внешней униженности ко внутреннему сопротивлению, от покаяния к духовной свободе. Такую эволюцию поддерживает ахматовская символика: световая, цветовая, предметная, пространственная, историческая. В предыдущих публикациях на тему «Ахматова. Данте. Крым» [2] мы отмечали, что высказанные на эту тему соображения не «закрывают», а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней. В частности, крымская дантеана Ахматовой переосвещает многие иные ахматовские тексты, как крымские, так и «некрымские». Это предположение продолжает подтверждаться.

Ключевые слова: Данте, Ахматова, Крымский Текст, крымские биографические реалии, Юбилейный доклад (1965), ранние итальянские и крымские импресии, центральный патриотический мотив, субмотивы (униженности, сопротивления, покаяния, свободы), символика.

The paper is a prolongation of the previous essay by the same authors where Dantean motives have been traced in Akhmatova's Crimean Text and its biographical references. The main point of interest were social and cultural contexts, chronos and topos of Akhmatova's Dantology as a reflection of her Crimean experience. The present paper focuses on Akhmatova's jubilee report on Dante (1965) where the authors have found out her early Italian and Crimean impressions. But the central motive in Akhmatova's late Dantological studies is surely the patriotic one. This motive is highly autobiographical, including submotives of poetry as a voice of God and nation, loyalty to Motherland, emigration (both internal and/or external). Dantenian theme within Akhmatova's creative work and personal life can be termed as a shift from the intimate to the public, from social humiliation to inner resistance, from remorse to spiritual freedom. This evolution is supported with Akhmatova's symbolism in light, colours, material objects, spatial markers and historical details. In the article proposed for that edition as well as in our previous investigation of the subject-matter we confirm that all our ideas and assumptions do not "close" the topic. Quite contrary, we suppose that they will "open" some additional ways to approach to it. Akhmatova's Crimean Danteanian motives give new light to many other literary works by the poet both Crimean and not Crimean.

Keywords: Dante, Akhmatova, the Crimean Text, biographical references, the Jubilee Report (1965), early Italian and Crimean impressions, central patriotic motive, submotives (of humiliation, resistance, remorse, spiritual freedom), symbolism.

19 октября 1965 года на торжественном заседании в Москве, в Большом театре, посвященном 700-летию автора «Божественной комедии», А. А. Ахматова в присутствии правительства СССР и иностранных делегаций произнесла «Слово о Данте». В нём есть такие слова о Беатриче: «<...> это явление навеки, и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще» [1, т. 6, с. 7].

XXX песнь «Чистилища» в переводе М. Л. Лозинского следующим образом передает облик Беатриче при её первом посмертном явлении Данте (стихи 28–33):

<...> Так в легкой туче ангельских цветов,
Взлетавших и свергавшихся обвалом
На дивный воз и вне его краёв,

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зелёный плащ и в платье огнеалом [3, с. 346].

Ахматова назвала М. Л. Лозинского в своём «Слове» «другом всей моей жизни» [1, т. 6, с. 8]. Она повторила все элементы его описания Беатриче: и «белое покрывало», и «платье цвета живого огня», и «зелёный плащ». Пропущен толь-

ко «венка олив». Его она меняет на «оливковую ветвь», которой Беатриче была якобы «подпоясана».

Текст ахматовского «Слова» в той части, где говорится о внешнем облике Беатриче, содержит отсылку к примечанию. В примечании стихи 31–33 приведены в итальянском оригинале:

Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto
Vestita di color di fiamma viva [1, т. 6, с. 7].

Как видим, не только у М. Л. Лозинского, но и у Данте никакой «оливковой ветви» на поясе у Беатриче нет тоже. Ниже, в стихе 68, Данте снова пишет о ветвях оливы в головном уборе возлюбленной, а М. Л. Лозинский объясняет их присутствие в своём комментарии [3, с. 730].

Можно предположить, что это сработала визуальная память: один из результатов того впечатления, которое произвела на Ахматову итальянская живопись, а с ней она ещё в 1912 году знакомилась в подлинниках, посещая музеи Италии. Впечатление от живописи было, по ее словам, «так огромно, что помню ее как во сне» [4, с. 75]. Между тем, у одного только Сандро Боттичелли, не говоря о других художниках, женщин, подпоясанных ветвями, встречаем на многих картинах («Возвращение Юдифи», «Весна», «Рождение Венеры», «Паллада и Кентавр»). Был и ещё один мотив, связывающий Ахматову-дантолога с итальянской живописью. О нём пойдёт речь позже.

В «Божественной комедии» картина явления Беатриче открывается общим планом. Появляется «дивный воз» (повозка, колесница). Она видна сквозь завесу (паволоку) из цветов, которую то поднимают, то опускают ангелы. На колеснице то ли стоит, то ли сидит «донна», госпожа (то есть Беатриче, но имя её не названо). На ней белая (прозрачная) вуаль [см. 5], венок из ветвей оливы, зелёный плащ (или верхняя накидка), а под нею одежда цвета «живого» (то есть ярко горящего, а не тлеющего) огня.

Вот как цитированные терцины звучат на украинском языке в новейшем переводе Максима Стрихи:

<...> отак крізь пелюсткову заволоку,
що Божі ангели безперестанку
весь час руками сипали звисока,

постала донна в білому серпанку
й вінку з олив, і під плащем зеленим
вона червону мала одяганку [6, с. 245].

Прокомментируем сначала символику этого описания.

Цвет. *Зелёный* – цвет надежды; в иконах Средневековья – цвет мира и согласия. *Белый* – общемировой символ перехода в новый статус, возраст, этап жизни; цвет погребального савана и одежды новорожденного, свадебного и посвященного наряда, облачений в обрядах очищения; цвет первого снега и первых цветов («первоцветов»); отсюда (наряду с золотом и лазурью) цвет Неба, святых, ангелов, Божества. *Алый* – цвет крови, прежде всего мученической, но также «живой», первого признака жизни, жизненных сил, «живой» красоты. Сочетание белого и алого – традиционная символическая гамма для изображений мучеников и страстотерпцев. Однако, подобно символике огня, символика алого цвета амбивалентна. Это цвет борьбы, ран, войн (включая революции). Тем не менее «негативный» оттенок красного цвета тяготеет к багровому (адскому), а «позитивный» – именно к алому: светлому, близкому к оранжевому [7, с. 263–273].

Колесница. Символ, объединяющий семантику *повозки* и *триумфа*. Исторически – всадники и ездоки на колесницах относились к высшим, привилегированным группам, как «мирским» (конница в войске, конные вожди,

богатыри, князья), так и сакральным (святые цари, святыи воины, божества) [7, с. 297]. Потому так часто в древних текстах речь идёт о парадном, триумфальном конном выезде. Излюбленные мотивы Средневековья, затем Ренессанса и Барокко – колесницы на картинах «триумфов»: «триумфов Любви (Венеры)», «триумфов Весны», а также правителей и правительниц, знатных женихов и невест и т. п. Инверсия этого мотива – иконы Входа Господа во Иерусалим, где народ встречает Иисуса как триумфатора-Мессию, с пальмовыми ветвями (локальные варианты: с ветвями вербными или оливковыми), но Сам Иисус едет не на коне, не на колеснице и не в богатом седле, а на осле (или даже на ослёнке) и на простой попоне [8, с. 563].

Дождь из цветов. Другим вариантом (или элементом) того же триумфального въезда/входа является осыпание отмеченного персонажа цветами. На парадных пирах древнего Востока (но и Рима) прибывавших гостей осыпали лепестками роз. Цветами осыпали новобрачных, войска после победоносного похода, религиозные процессии. Ангелы осыпают Беатриче цветами так густо, что те образуют как бы занавес (завесу, паволоку). Этим они скрывают «благородную Донну» от Поэта до такой степени, что тот сначала даже не может различить, кто она. Дождь из цветов – материализованный символ самого высокого, одухотворённого, но и самого сильного блаженства, упоения, наслаждения. На западноевропейских картинах, начиная от позднего Средневековья и раннего Ренессанса, изображаются ветер Зефир (весенний, западный) и его подруга/жена Флора. Она усыпает путь мужу цветами (мотив, почерпнутый из поэмы «О природе вещей» Лукреция). Или же цветы сыплются из её уст в момент их с мужем эротического экстаза (мотив, взятый из поэмы «Фасты» Овидия) [8, с. 583].

Таким образом, Данте в отрывке, приводимом Ахматовой, не только рисует триумф Беатриче – или, в религиозных терминах, её глорификацию. Поэт добавок 1) представляет Беатриче как мученицу/великомученицу (оливковый венец, одежда цвета мученичества, см. ниже – Св. Агнессу) и 2) подготавливает тем самым последующие «укоризны» Беатриче (по аналогии с литургическим жанром «укоризн Христовых»).

Св. Великомученица Агнесса. По наличию устойчивых иконных атрибутов верующие определяли, какой святой представлен на той или другой иконе. Набор атрибутов, сопровождающих явление Беатриче, указывает на Св. Великомученицу Агнессу [8, с. 49–50]. Эта очень ранняя христианская святая жила в Риме в эпоху императора Диоклетиана (284–305 годы нашей эры). Её атрибуты на иконах: 1) *белый агнец* (ложная этимология имени: *agnus*–«агнец»; на самом деле имя «Агнесса» происходит от эпитета «девственная»); 2) *пальмовая ветвь* (вариант, специально для Св. Агнессы, – ветвь *оливковая*); типовой атрибут всех мучениц; 3) *цветовая гамма*: соединение *белого* с *алым* – также атрибут мучеников, плюс цвет «Христовой орифламмы» – христианского знамени, алого Креста на белом фоне; впервые он был официально введён в византийской армии императором Константином Великим.

Не только атрибутика, а и сюжетика жития Св. Агнессы также накладывается, – но не на жизнь Беатриче, а на «житие» Анны Ахматовой. В юную красавицу Агнессу без памяти влюбляется сын префекта (по-современному, «мэра») языческого Рима. Девушка отказывает ему в сватовстве, ссылаясь на то, что она уже «Христова невеста». Отец юноши, префект, вызывает Агнессу и нарочно требует на глазах у римлян совершить языческий обряд жертвоприношения – своего рода, гражданскую присягу на лояльность Риму. Агнесса отказывается вновь; тогда её, обнажённую, приказывают провести через весь город в публичный дом. (Частый мотив в житиях ранних христианок; некоторые учёные связывают его с юридической практикой той поры: по законам Рима, девственницу нельзя было казнить, сперва её надо было лишить священного статуса девственности.) Но чу-

десно отросшие волосы до пят укрывают Агнессу от оскорбительных возгласов и взглядов. Не удаётся надругаться над нею и позже. Агнессу прячет облако небесного сияния и заслоняют крылья ангелов. Наконец, не получается сжечь её на костре. Огонь уничтожает не её, а палачей. В конце концов мученицу обезглавливают.

Мотив пытки *унижением* более чем актуален для всей ахматовской биографии. Вряд ли так легко давалась Анне Андреевне демонстрация «поз змеи» ещё в Царском Селе гостям мужа, Н. С. Гумилёва. И специально надетая «узкая юбка» в артистик-кафе «Бродячая собака». И выступления со стихами возле – и после – кумира тогдашней эпохи А. А. Блока. Все эти эпизоды Ахматова поставятся «переписать» по-иному, особенно в памяти «потомков», которые должны «рассудить» её и её «мучителей» (хотя бы и мучителей близких, – однако и Св. Агнессу пытался ведь изнасиловать в публичном доме её отвергнутый жених). Ахматова-поэт либо «перекрывает» своё унижение своим триумфом (см. её строки о том, как стала её встречать петербургская аудитория: «Она пришла, она пришла сама!» [1, т. 2, кн. 1, с. 173]). Либо «отменяет» мучительные для себя сцены (вот откуда – в роддоме, у известной уже поэтессы, у матери сына-первенца! – неотступно возникает мечта снова сделаться вольной и дерзкой «приморской девчонкой»). Либо Ахматова мстит своим мнимым победителям: мстит, грозя самоубийством немедленным, или верша свой суд десятилетия спустя, но оттого ещё более сокрушительно. «Трагический тенор», например, – конечно же, Её указание Ему, мужчине, поэту, на его истинное место в панораме своего времени. Место это через десятки лет очень точно, однако и очень пристрастно Ею, женщиной, поэтом, найдено [1, т. 2, кн. 2, с. 79].)

Пытку унижением Ахматова переживёт не раз. Ни для одного из её мужчин она не осталась единственной – ни как женщина, ни как художник слова. Ни Севастополь 1916 года, ни Ташкент 1940-х, периода эвакуации, ни послевоенные Ленинград или Москва по разным причинам, однако в равной мере не стали свидетелями её триумфа, её «колесницами» (если воспользоваться дантовским образом). Триумфы были. Но триумф Серебряного века смяли война и революция; но обрётённые, наконец, право и возможность говорить от имени всего народа (легально – в стихах о блокаде Ленинграда, подпольно – в «Реквиеме») смяло «ждановское» постановление 1946 года. Важно понять: Ахматову не просто подвергли гражданской казни – казни забвением, казни лишением открытого голоса. Её «ликвидировали» унижением. Формула «полумонахини» была в советских условиях опасной; формула «полублудницы» – сокрушительной. У поэта отнимали всё сразу: искренность, масштаб и даже трагизм.

Ассоциация с публичным домом из жития Св. Агнессы, вроде бы почти случайно наметившаяся через символику «оливковой ветви» (с *обратным* значением: несбывшейся гармонии, несбывшегося мира, несбывшегося согласия), работала буквально.

Казалось бы, проекция судьбы нашего поэта на житие Св. Агнессы не связана с дантовской темой. Это не совсем так.

Св. Агнесса не принадлежит к тем западноевропейским мученицам, чей культ был столь же распространён на европейском (православном) Востоке. Далеко не каждый русский православный знаком с её агиографическими деталями. Евпаторийская школьница, которую готовил к экзаменам коллега-гимназист. Киевская гимназистка из отнюдь не профессорской семьи. Молодая царскосёлка, новобрачная жена далеко не «звёздного» ещё Н. С. Гумилёва, впервые попавшая в Италию, в её сказочные города, музеи и базилики... Что могла она знать тогда о Св. Агнесе (да и о Данте)? О первой почти ничего, о втором – хрестоматийные сведения?..

Но остались тогдашние итальянские впечатления, на которые накладывалась её последующая – собственная – жизнь и судьба. Так «взрослели» вместе с Ах-

матовой и героини церковных фресок, статуй, картин, – и героиня Данте. Реальная (вероятно, по-итальянски *говорливая*, но не *говорящая*, в смысле: не вещающая, не «рекущая») юная Биче вызвала у Ахматовой снисходительно-ласковую усмешку. («Могла ли Биче словно Дант творить..?» [1, т. 2, кн. 1, с. 199] – конечно, не могла!). И вот, постепенно, она превращается в требовательную, величаво вещающую Святую Беатриче. Облачённая в одежды Св. Агнессы поэтом Данте, – она увидена в одеждах непокорной мученицы поэтом Ахматовой. Той, что уже и себя ощущает выходящей – и *выводящей* души людей – из Ада, уже покидающей земной круг на границе Рая.

На «анафему» 1946 года Ахматова ответила – в конце концов – по-дантовски: докладом года 1965-го о «своём» Поэте и о «своей» Музе.

Как видим, на сцену явления Беатриче именно в ахматовском контексте («явления навеки» и «перед всем миром») внимание обращали явно недостаточно. Еще меньше его обращали на следующий за этой сценой монолог Беатриче. Его (в отличие от явления Беатриче) Ахматова в докладе не процитирует.

Ведёт этот монолог героиня Данте в неожиданном ключе: с трудом «гнев удерживая свой» [3, с. 347]. За что же она гневается на Поэта? За то, что он, будучи с юности щедро одарён талантом, после смерти Беатриче избрал неверные житейские пути. Он изменил Беатриче и как женщине, и как носительнице воли Провидения. Он увлёкся не просто другими дамами, а другими, фальшивыми образами. Обличительный пафос монолога таков, что, услышав его, Поэт почти лишается чувств.

Можно ли, однако, приложить инвективы Беатриче к биографии Ахматовой? Посмотрим.

Историческая Беатриче умерла в 1290 году. Данте в том же году исполняется 25 лет. Через десять лет, в 1300 году, Поэт переживёт некий метафизический опыт, который и станет сюжетом «Божественной Комедии». 1300 – «круглый» год западноевропейской истории. Как бывало не раз при «круглых» датах, Европа ждала конца света и Страшного Суда. Так что поэма Данте была для его современников не фантастикой, а «репортажем» из ближайшего ожидаемого будущего.

Ахматова произнесёт свой доклад о Данте в 1965 году. Но уже в 1924 году она впервые встретит дантовскую Музу. И год этот приходится (как и метафизический опыт, положивший начало «Божественной Комедии») на 35-летие Поэта (что, кажется, до сих пор не было отмечено ахматоведами):

Земную жизнь пройдя до половины <...> [3, с. 37].

До половины пройдена и страной Анны Ахматовой полоса 1920-х – относительно оптимистических – годов. Позади Гражданская война, Великий Исход – массовая эмиграция, лютый голод начала 20-х, последние отъезды-высылки за границу культурных деятелей Серебряного века («философский пароход» и др.). Впереди смерть Патриарха, конец нэпа, первые – ещё публичные, но уже откровенно политические – процессы, ещё не Соловки, но уже Беломорканал, гибель Есенина и Маяковского...

У Ахматовой на личном календаре – ещё недавние сборники её новых стихов, но уже вплотную придвинувшаяся многолетняя публикационная немота. Уже уехали Анреп и Лурье, уже умер Недоброво, уже расстрелян Гумилёв. Но ещё есть рядом Шилейко, Пунин и Лозинский, ещё не арестован сын. Ахматова уже не «королева Анна», но ещё не «боярыня Морозова». Тогда-то и меняет её Муза свой «весёлый нрав»: надевает «веночек тёмный» и приходит к Поэту диктовать страницы не только дантовского, но и её собственного, ахматовского будущего Ада [1, с. 273, 403]. Именно это позволит Ахматовой написать 3 июня 1958 года в ранней редакции «Седьмой элегии»: «А я молчу – я тридцать лет молчу» [1, т. 2, кн. 1, с. 598].

По-новому читаются в ахматовском контексте и уккоризны Беатриче своему Поэту – Данте. «Уккоризны» здесь не метафора, а жанровый термин. «Уккоризны Христовы» – часть католической церковной службы Великой Пятницы, на Страстной седмице. Это песнопение исполнялось двумя полухориями попеременно (антифонная композиция). В нём Христос перечисляет благодеяния, какие Бог Израиля оказал своему народу. Завершается каждая строфа рефреном: «Народ мой, что не сделал Я тебе? / Обидел ли? Не внял твоей мольбе? / Народ мой, скажи правду о себе!» [9, с. 34–35, 40–41; русский перевод наш. – Авт.]. По возрастающей идёт перечень знаков Божественной любви, и тем самым обостряется эмоциональность рефрена, внешне остающегося неизменным.

Нечто подобное происходит с монологом Беатриче, обращённым к Поэту. Казалось бы: параллель с Ахматовой здесь неуместна. Но Ахматова, словно бы подхватывая дантовскую тему вины, отвечает:

Оставь, и я была как все,
И хуже всех была,
Купалась я в чужой росе
И пряталась в чужом овсе,
В чужой траве спала [1, т. 2, кн. 2, с. 199].

Приведённые строки начала 1960-х не отменяют строк других – 1959 года. Навеванных иной памятью – о пресловутом постановлении ЦК ВКП(б) от 14 августа года 1946-го (которое, кстати, было отменено только через двадцать с лишним лет после смерти Ахматовой – 20 октября 1988 года):

Это и не старо, и не ново,
Ничего нет сказочного тут.
Как Отрепьева и Пугачёва,
Так меня тринадцать лет клянут.
Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит [1, т. 2, кн. 2, с. 34].

Заметим: «анафема» – понятие религиозное. Относящееся (по крайней мере, в исходном значении) не к политическому преступлению, а ко греху. Да так оно и есть: разве метание «между будуаром и молельней» (вменённое в вину Ахматовой) – компетенция политики? И разве суд над грехом входит в полномочия партийного комитета?.. Пожалуй, Постановление ЦК – уникальный случай, когда партия большевиков прилюдно и громко заявила о себе как религиозная институция.

И вот – Ахматова готова каяться на суде совести, – и каяться не молча, а вслух. Однако она категорически отвергает «гранитную» императивность и общенациональные притязания партийной инквизиции. Аллюзия на пушкинский гранит, как символ государственной власти, причем власти, превышающей всякую человеческую меру, – здесь бесспорна. Бесспорна и аллюзия на поднятое Сталиным на щит ленинское определение партии как «ума, чести и *совести* нашей эпохи» (выделено нами. – Авт.). С первой аллюзией («гранит») Ахматова согласна, со второй («совесть») – нет.

Сакральные притязания политики – дантовский мотив. Особенно внятно звучит он в «адской» части «Божественной Комедии» (части, «надиктованной» той же Музой, что «приходит» и к Ахматовой). В её «Реквиеме» этого мотива нет, но он есть в «Поэме без героя», вместе с мотивами *духовного* соблазна.

Профессор Л. Г. Кихней имела основания задать вопрос: почему Данте воспевается Ахматовой за то, что ушёл из родной Флоренции без оглядки, не согласившись вернуться ценой публичного покаяния, а жена Лота – за противоположное: за то, что, уходя, она именно обернулась на родимый город, хотя бы город этот и назывался Содомом? [10].

Оба настроения стали важнейшим духовным итогом ахматовской судьбы – итогом событий, начавшихся ещё в далёкой крымской ретроспективе. «Реквием» и «Поэма без героя» станут двумя столпами Врат Ада, через которые Ахматовой должно будет пройти, чтобы исполнить (пименовски говоря) «труд, завещанный от Бога». И «завещан» он был не святому, а как раз «многогрешному», но служителю истины.

Покаяние – это финал «Поэмы без героя», её «сухой осадок». Непреклонность – это завершение «Реквиема».

Вместо заключения. В предыдущих публикациях на тему «Ахматова. Данте. Крым» [2] мы отмечали, что высказанные на эту тему соображения не «закрывают», а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней. В частности, крымская дантеана Ахматовой переосвещает многие иные ахматовские тексты, как крымские, так и «некрымские». Это предположение продолжает подтверждаться.

1. Доклад Ахматовой на праздновании 700-летия Данте (1965) венчает не только её дантологические штудии, но и весь последний период её жизни и творчества. Достиг апогея мотив восхождения ввысь, по ступеням некоей лестницы (иногда невидимой, иногда вполне физической, будь то лестница в Сицилии, при получении премии «Этна Таормина», или лестница в Бахчисарае, во время предсмертного, – как оказалось, – свидания-расставания с Н. В. Недоброво). Апогеем был уже тот факт, что доклад о поэте мировой величины делала носительница «последней мечты России», едва выпущенная из многолетнего заключения в безгласии, с политической «анафемой», ещё не снятой ни с неё самой, ни с её сына, ни с двух убитых мужей и множества друзей. Впервые сделалось ясно: поставить рядом Ахматову и Данте не просто можно, а нужно.

2. Вместе с тем «разговор об Ахматовой» (подобно «разговору о Данте») невозможен лишь в социально-политических – или исключительно эстетических – координатах. Восхождение внешнее (сколь бы величественным оно ни было) – лишь отблеск ахматовского восхождения внутреннего. Не разделяя попыток превратить ахматовскую биографию в агиографию, анализ – в канонизацию, скажем сразу: «лестница» невидимая была гораздо круче видимой, и срывы на ней Анна Андреевна запечатлела с огромной художественной глубиной и честностью. Этим и обеспечен её духовный путь вверх.

Так, начало её дантеаны, поездка в Италию (1912), выглядит со стороны путешествием в «Земной Рай» (как и поездка в Бахчисарай в 1916 году). По сути же, обе они обернулись для неё светлым и скорбным Лимбом – преддверием Ада. После Италии Ахматова первый раз почувствует отчуждение от собственной юной утопии: и царскосельской, и любовно-семейной, и – отчасти – петербургской. После Бахчисарая (и Севастополя) оборвётся её утопия молодая: снова и любовно-семейная, и легендарно-историческая – утопия Серебряного века блистательной «приневской столицы». По «лестнице легендарной», которой начинался «настоящий двадцатый век», покатится колясочка с кричащим младенцем, ребёнком-жертвой матери-жертвы, – и катиться она будет очень далеко и очень долго. Но несколько ступеней на ней будут принадлежать и кроваво-красным от листьев су-маха бахчисарайским горным уступам-куэстам, и севастопольской Графской пристани, освещённой заревом пылающего флага Черноморского флота – линкора «Императрица Мария».

3. Чрезвычайно важно в связи с этим для ахматоведов любых научных школ и методологических установок убедиться, что «пучки» (или, лучше сказать, «лучи») контекстуально-лейтмотивных связей, расходящиеся от ключевых фактов жизни или от поэтических реалий Ахматовой, не есть их, исследователей, произвольная игра или эффектная риторика. Это именно факты, именно реалии. Но такие факты и реалии, которые с годами наливаются у Ахматовой весомостью симво-

лов, притом символов и личных, и национально-исторических. А символы ведут в строгую область, где «слова поэта» (по замечанию А. С. Пушкина в пересказе Н. В. Гоголя [11, т. 6, с. 19]) «суть уже его дела», а духовные поступки поэта определяют будущие события не только личного, но и глобального масштаба.

Библиографические ссылки

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6-ти т. / А. А. Ахматова. – М. : Эллис Лак, 1998–2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Ахматова. Данте. Крым: (К постановке проблемы) // Вопросы русской литературы : межвузовский научный сборник. – Симферополь. – 2014. – Вып. 29 (86). – С. 5–22.
3. Данте Алигьери. Божественная Комедия / пер. с ит., вступит. ст. и коммент. М. Л. Лозинского. – М. : Эксмо, 2012. – 864 с.
4. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. – Изд. 2-е, испр. и доп. / В. А. Черных. – М. : Индрик, 2008. – 768 с.
5. Вуаль (фата, покрывало) Беатриче названа, собственно говоря, не белой, а прозрачной (*candido*). «Белый» по-итальянски был сначала *albus*; позже слово это вышло из употребления и заменилось на германское заимствование *blank* (Алисова Т. Б. и др. Введение в романскую филологию : учебник. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Высшая школа, 1987. – С. 132.
6. Данте Алиг'єрі. Божественна Комедія: Чистилище / переклав Максим Стріха. – Львів : Астролябія, 2014. – 320 с.
7. Новицова М. О. Українські замовляння : коментар. – К. : Дніпро, 1993. – 308 с.
8. Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл ; пер. с англ. и вступ. ст. Александра Майкапара. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с. – (Серия «Академия»).
9. Подробнее об «укоризнах Христовых» см.: Medieval English Verse. Translated with an Introduction by Brian Stone. – Penguin Books Ltd. – Harmondsworth, Middlesex, England. – 1977. – 251 p.
10. Кихней Л. Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. – Симферополь: Крымский Архив, 2010. – С. 114–127.
11. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9-ти т. / сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. – М. : Русская книга, 1994.

Поступила в редколлегию 15.02.2016 г.

УДК 821.111 – 31.09

О. А. Воеводина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДАЛЬНОСТЬ ПОЭМЫ А. АХМАТОВОЙ «РЕКВИЕМ»

В статье идет речь о модальности, скрепляющей все единицы текста в единое смысловое и структурное целое, становясь неперменным атрибутом как субъективизации текста, так и его широкой расширительной способности – возможности ответной читательской рефлексии. Взаимоотношение автора и читателя – одна из составляющих модальности текста. Ахматова рассказывает нам индивидуальную трагическую историю (основной корпус поэмы) и в то же время присоединяет к этой очень личной истории голоса многих и многих (обрамляющая часть), таким образом нескончаемо расширяя поле повествования: от трагедии одной семьи до трагедии целой страны. Структура включает в себя

скрытые отношения между элементами текста, выявляемые в процессе анализа. Все это объединяется отношением автора – мировоззренческим, нравственным, социальным, эстетическим. Форма представления субъекта повествования зависит от избранного автором жизненного материала и нравственного отношения к нему, от его видения мира.

Ключевые слова: А. Ахматова, «Реквием», модальность, образ автора, композиция, структура, заглавие, эпиграф, трагический модус, тип авторской эмоциональности.

У статті йдеться про модальність, що скріплює всі одиниці тексту в єдине смислове та структурне ціле, стаючи неодмінним атрибутом як суб'єктивізації тексту, так і його широкої розширювальної можливості – можливості відповідної читацької рефлексії. Взаємовідносини автора і читача – одна зі складових модальності тексту. Ахматова розповідає нам індивідуальну трагічну історію (основний корпус поеми) і в той же час прислухує до цієї дуже особистої історії голоси багатьох і багатьох (обрамляюча частина), таким чином нескінченно розширюючи поле оповіді: від трагедії однієї родини до трагедії цілої країни. Структура включає в себе приховані відносини між елементами тексту, які виявляються у процесі аналізу. Все це об'єднується ставленням автора – світоглядним, моральним, соціальним, естетичним. Форма подання суб'єкта оповіді залежить від обраного автором життєвого матеріалу і морального ставлення до нього, від його бачення світу.

Ключові слова: А. Ахматова, «Реквієм», модальність, образ автора, композиція, структура, назва, епіграф, трагічний модус, тип авторської емоційності.

The paper deals with the concept of modality that combines the text units into a semantic and structural unity; it functions in a double-way making the text subjective as well as broadening its limits. The author-reader correlation is a significant part of textual modality. Akhmatova tells us an individual tragic history (the main body of the poem) and at the same time involves into the story other voices thus transforming the narration: the tragedy of a family becomes a tragedy of the whole country. The structure is based on the correlation between the text units that is revealed through the textual analysis. The author's point of view makes all these a unity. The manifestation of a subject is due to the subject matter and ethical estimation.

Keywords: A. Akhmatova, "Requiem", modality, image of the author, compositions, structure, title, epigraph, tragic mode, type of author's emotionality.

Модальность текста – это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его концепции, точки зрения, позиции, его ценностных ориентаций. С художественной модальностью тесно связаны и типы авторской эмоциональности, восприятие личности автора через формы ее воплощения в тексте, выражение индивидуального авторского мировидения. Оценочность текста формируется из различных элементов, через которые проявляется аксиологическое поле текста, субъективно-авторская модальность при этом может играть решающую роль. Особенно актуально это для лирического текста. Взаимоотношение автора и читателя – одна из составляющих модальности текста. «Без жажды поведать и сказать, выразить или изобразить не бывает художественного творчества» [3]. «Реквием» – поэма, в которой Анна Ахматова попыталась передать масштаб охватившего всю страну горя сквозь призму личных переживаний. Сталинские репрессии – огромная несправедливость и огромное страдание, и поэма-память призывает не забывать об этом. Основной корпус поэмы создавался в 1935–1940 годах, когда репрессии коснулись и близких поэтессы: друга – О. Мандельштама, мужа – В. Пунина и сына – Л. Гумилева.

Поэнное творчество А. Ахматовой отличается неоднозначными стиливыми решениями. Лирическое повествование в них, как правило, внешне сдержано, но при этом мы ощущаем мощную внутреннюю экспрессию, что, безусловно, влияет на суггестивность произведения. Композиция поэмы включает в себя обрамляющую часть и основной корпус. Основной корпус состоит из 10 частей-стихотворений. Обрамляющая часть поэмы включает в себя заголовок, эпиграф,

Вместо предисловия, Посвящение, Вступление и двухчастный Эпилог. Художественная структура произведения, соотносясь с композицией, выполняет функцию соединения произведения в единое целое, и в этом смысле начало поэмы «Реквием» — очень важная часть произведения, ибо в ней закладываются доминирующие признаки всего текста. Структура включает в себя скрытые отношения между элементами текста, выявляемые в процессе анализа (тогда как композиция — это всегда явленные, присутствующие элементы). Все это объединяется отношением автора — мировоззренческим, нравственным, социальным, эстетическим. Форма представления субъекта повествования зависит от избранного автором жизненного материала и нравственного отношения к нему, от его видения мира. Ахматова рассказывает нам индивидуальную трагическую историю (основной корпус поэмы) и в то же время присоединяет к этой очень личной истории голоса многих и многих (обрамляющая часть), таким образом нескончаемо расширяя поле повествования: от трагедии одной семьи до трагедии целой страны. С категорией модальности тесно связано понятие «образа автора» — конструктивного признака текста. Модальность, скрепляющая все единицы текста в единое смысловое и структурное целое, таким образом, становится неперемнным атрибутом как субъективизации текста, так и его широкой расширительной способности — возможности ответной читательской рефлексии, конгениальной авторской, или, по крайней мере, адекватной.

Заглавие призвано объединить весь текст в единое целое и обозначить его идейное единство. Ахматова берет так называемое «жанровое» название, за которым традицией закреплено конкретное содержание. «Реквием» — заупокойная служба в католицизме, призванная актуализировать память об умершем. Традиционно жанр связан с трагическим пафосом, поэтому тип авторской эмоциональности легко определяется как трагический. Указание на годы создания стихотворений основного корпуса и некоторых частей обрамляющего текста, так же, помимо информационной, выполняет и функцию структурирующую — это годы, когда беда постучала и в дом самой Ахматовой. В 1935 году ее сын арестован в первый раз. Следующий, и уже на долгие годы, арест в 1938 году, а в 1940 году ему был вынесен приговор. Развитие действия в основном корпусе поэмы осуществляется именно в такой последовательности. Эпиграф *«Нет! и не под чуждым небосводом / И не под защитой чуждых крыл, — / Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был»* [1, с. 196] был взят из стихотворения, написанного в 1961 г. Если заглавие формирует прежде всего эмоциональное содержание поэмы, то эпиграф призван поставить акцент на важной для поэтессы идее о единстве во всеобщем горе, об авторской позиции «изнутри».

Особую роль играет прозаическое «Вместо предисловия», написанное Ахматовой гораздо позже, чем основные стихотворения цикла-поэмы. Прозаическое предисловие — это визитная карточка поэм Ахматовой. За исключением самых ранних, все ее поэмы начинаются с такого «нестихотворного» объяснения мотива написания произведения. Для поэтессы важно выйти за пределы условного языка поэзии и подчеркнуть прозаическим текстом объективность причин, побудивших ее обратиться к этой теме. «Вместо предисловия» — рассказ о том, что произошло с поэтессой в эти тяжелые годы. Информация о собственных тяжких страданиях сменяется диалогом, в котором Ахматова подчеркивает, что то, о чем написана поэма, не только и не просто ее личное переживание, что это ее миссия — найти слова, которых нет у многих других. В этой части поэмы встречаются образы, которые затем будут развиты в стихотворной части произведения. Например, пронзительный образ из первой части Эпилога *«узнала я, как опадают лица»* [1, с. 202] соотносится с образом из прозаической части: *«тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом»* [1, с. 196]. И ее «Могу» в «Вместо предисловия» находит отклик во второй части Эпилога. Это «Могу» пре-

творилось в стихах, призначені захистити і спасти: «Для них соткала я широкий покров / Из бедных у них же подслушанных слов» [1, с. 202]. «Посвящение» определят круг и тех, кто вызвал к жизни это произведение, и тех, кто в нем нуждается как в защите и поддержке. Каждая строчка этой части поэмы связана со всем содержанием произведения. «Перед этим горем гнутся горы, не течет великая река» [1, с. 196] – это о том, что происходит в стране. Можно говорить о политике, о строительстве новой жизни и коммунистического будущего, а для поэтессы это горе, масштаб которого раскрывается планетарными категориями: горы не выдерживают такого горя, река не имеет сил течь. Нарушается мироздание и, казалось бы, могучее и непоколебимое течение природных законов. Природное и нравственное, поставленное в один ряд, – это художественная находка Ахматовой, ее новаторское прочтение традиционного приема психологического параллелизма. И дальше в тексте поэмы мы будем встречать такое сопоставление, ибо для Ахматовой очевидно, что нарушая законы нравственности, человек крушит основы жизни. Не случайно в поэме огонь и лед – традиционный поэтический образ-антитеза – у Ахматовой приобретает исключительно трагическое звучание: горячая слеза страдающей матери прожигает «новогодний лед». В природе есть отклик на это страдание – лед тает, «прожигается», в мире же людей, в жестоком социуме этот лед непробиваем, этот лед – молчание в ответ на вопросы о жизни и смерти, молчание равнодушное, жестокое, бесчеловечное.

Выходя за рамки национальной трагедии, Ахматова, расширяя временные и локальные рамки, приходит к великому обобщению в последней 10 части основного корпуса поэмы, где евангельская история наполняется очень личным звучанием. Органичность такого обращения заложена уже в «Посвящении», где также расширяются сначала временные, а затем и локальные рамки. Репрессии XX века вписываются в исторический контекст, и это органично для поэтессы, чей взгляд на мир основан наприятии его как единства. От тюремных затворов 30-х годов XX в. к «каторжным норам» декабристов, о которых в своей поэме «Русские женщины» писал Николай Некрасов. Эта переключка трагических страниц русской истории, обозначенная в «Посвящении», будет встречаться в других частях поэмы: «Буду я как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть» [1, с. 198] (в 1 стихотворении основного корпуса). Мир трагического существования расширяется от набережной Невы и красной стены тюрьмы до космического масштаба – «Что мерещится им в лунном круге?» [1, с. 197].

Горе и тоска, как доминирующие эмоции, заявленные в «Посвящении», будут сопровождать весь текст поэмы. Причем эпитет, сопровождающий тоску – «смертельная» – соотносится с основным образом, довлеющим над всей поэмой, начиная с ее названия, – образом смерти, неразрывно связанного с происходящими в стране событиями. В «Посвящении» дан обобщенный образ женщин, по родным и близким которых прокатился сталинский каток. Все они разные, но у всех похожая судьба, доминанта в которой – невыносимое страдание. Об одной из них пойдет рассказ в основном корпусе поэмы, где шаг за шагом, от внешнего к внутреннему, проявится это чувство, развернувшееся под пером автора в целую энциклопедию страдания.

Целостность лирической наррации поддерживается заложенной в «Посвящении» последовательности событий, о которых пойдет речь в основном корпусе поэмы. Тюремные очереди, куда «Как к обедне ранней / По столице одичалой шли» [1, с. 197] (далее раскрывается в 4 части основного корпуса), живые, но «мертвых бездыханней» [1, с. 197] (этот образ появляется и в 3 и 8 части поэмы), затем «Приговор... И сразу слезы хлынут...» [1, с. 197], где несправедливость происходящего в «Посвящении» сравнивается со сценой насилия над женщиной – ее унижением и ее беспомощностью (в основной части поэмы в «Приговоре» это надругательство увеличивается в масштабе – жизнь без памяти, без чувств, ка-

менным, только с виду живым, истуканом). Последние строчки «Посвящения» отправляют нас к заключительной части «Реквиема», его Эпилогу с его мотивом прощания со всеми (тема памятника во второй части Эпилога), связывая воедино весь текст поэмы стилистически «трехмерным» словом.

Таким образом, мы видим, что поэма Ахматовой в своей художественной структуре осуществляет принцип целостности, что является сущностью любой структуры. Анализ начала поэмы показывает, как получают развитие все доминантные элементы в поэме, как поддерживаются ключевые образы, как создается настроение и таким образом осуществляется авторская идея. Весь текст поэмы демонстрирует доминирующую функцию категории автора, проектирующего и воплощающего художественную идею произведения, автора, по утверждению С.Н. Бройтмана, движущегося к границе личности (я-для-себя), к «тому пределу, где его сознание пересекается с бытием» [2, с. 271].

Библиографические ссылки

1. *Ахматова А.* Собрание сочинений в двух томах. Т.1 / А. Ахматова. – М. : Цитадель, 1997. – 448 с.
2. *Бройтман С. Н.* Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX вв. в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1988. – Т.47. – № 6.
3. *Вейдле В. В.* Разложение искусства / В. В. Вейдле // Журнал “Путь”. – № 42. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.odinblago.ru/path/42/2>

Поступила в редколлегию 25.04.2016 г.

ГРА, МІСТИФІКАЦІЯ, СМИСЛ У ТВОРЧОСТІ ПОСТМОДЕРНІСТІВ

УДК 821.111–31

Е. С. Чернокова

Харьковский национальный экономический университет имени Семена Кузнеця

ПАМ'ЯТЬ И ЕЕ «ДВОРЦЫ»: «САДОВНИК» Р. КИПЛИНГА И «НАВЕЧНО» ДЖ. БАРНСА

Оповідання Р. Кіплінга і Дж. Барнса розглянуто з точки зору художньої реалізації у семантиці та поетиці мотиву пам'яті. У «Садівникові» Кіплінга проаналізовано наративні прийоми та переглянуто традиційне потрактування фіналу (міфологізація) на користь семантики особистої відповідальності перед пам'яттю. Семіотизацію художньої реальності в оповіданні Барнса потрактовано як спосіб окреслення меж пам'яті народу й окремої людини, колективного «увічнення» та відчуття особистої втрати.

Ключові слова: Кіплінг, Барнс, дієгетичний, міметичний, семіотизація, «діалект пам'яті культури», епітафія.

Рассказы Р. Киплинг и Дж. Барнса рассмотрены с точки зрения художественной реализации в семантике и поэтике мотива памяти. В «Садовнике» Киплинг проанализированы нарративные приемы и пересмотрена традиционная трактовка финала (мифологизация) в пользу семантики личной ответственности перед памятью. Семіотизация художественной реальности в рассказе Барнса трактуется как средство установления границ между памятью народа и отдельного человека, коллективного «увечивания» и ощущения личной утраты.

Ключевые слова: Киплинг, Барнс, диететический, миметический, семиотизация, «диалект памяти культуры», эпитафия.

The stories by R. Kipling and J. Barnes are viewed from the point of the motive of memory as it is realized both in semantics and poetics. In Kipling's "The Gardener" the autobiographical tracks are watched and the narration techniques are being studied. The conventional interpretation of the ending's semantics (mythologization) is being reconsidered in favour of the idea of personal responsibility to the memory of the dead: keeping the secret of birth is crucial as it is the heroine's last debt towards her son's memory. The semiotization of artistic reality in Barnes's story is treated as the means of fixing the borders between the people's memory and the memory of every single person, mass "commemoration" and a sense of personal bereavement. It is represented in totally different "culture's memory dialects" (Lotman) – from stately war memorials to widely media-recommended "small-scale" epitaphs – and supported by visual-graphic text techniques. But Barnes oversteps the outlined image/sign limits clearly stating that his heroine's grief can't exist within any given formulas.

Keywords: Kipling, Barnes, diegetic, mimetic, semiotization, "culture's memory dialect", epitaph.

Рассказы Р. Киплинг «Садовник» (1925) и Дж. Барнса «Навечно» (1995) объединяет тема рецепции Первой мировой войны и разделяет семьдесят лет. Но именно это и показывает, насколько важной была и есть память о Великой войне в картине мира «простого» англичанина XX–XXI в. Исключительность этой войны в исторической картине мира нации находит и у Киплинг, и у Барнса свое воплощение в том, что Шпенглер определил в «Закате Европы» как «понимание

живого бытия мира по отношению к собственной жизни». «Собственная жизнь» двух одиноких женщин «определена» и «измерена» именно тем, что перестала им принадлежать. Она стала и частной и всеобщей одновременно: огромность кладбищ, в которых трудно найти одну дорожную могилу и невозможность превратить ее в матрицу индивидуальной памяти о любимом человеке – цена за то, что их личное горе стало частью памяти о Великой войне, а их единичная картина мира – частью общенациональной, всеобщей.

В конце декабря исполнилось 150 лет со дня рождения Кипплинга. Формулировка Нобелевской премии, присужденной ему в 1907 году, гласит: «За наблюдательность, яркую фантазию, зрелость идей и выдающийся талант повествователя». «Зрелость его идей» еще до сих пор мешает рассмотреть Кипплинга не как «динозавра империи», а как большого писателя рубежа веков. Борхес в рецензии на книгу Эдварда Шэнкса о Кипплинге очень точно заметил, что Кипплинга приравнивали к Британской империи, и это принесло писателю не только славу, но и позор (“insult”) [8]: интеллектуалы и «левые» видели в нем расиста и джингоиста, модернисты – просто рассказчика, журналиста. «Все просвещенные (*enlightened*) презирают его», – писал Оруэлл в эссе 1942 года. Прочитываем статью Р.М. Самарина 60-х гг.: «Но талант его – сгусток сложнейших противоречий, в которых высокое и человеческое переплетено с низким и бесчеловечным» [4]. Проблема не в том, что подобная в лучшем случае «амбивалентность»¹ была общим местом в оценке наследия Кипплинга в 60-е, а в том, что эта статья стала предисловием к 400-страничному избранному Кипплинга, опубликованному уже в 1987 году. Можно отметить как исключение статью Максима Стрихи «Кипплинг справжній і вигаданий» (1988), где автор показывает, что его стихи не только любили Марк Твен, Брехт и Хемингуэй, но над поэтикой баллад Кипплинга всерьез размышлял Элиот в предисловии к избранному стихам 1941 года [5, с. 275–276]. Но тонкая статья М. Стрихи о стихах Кипплинга – это все-таки исключение, чем правило: есть предисловия, но нет серьезных работ, Кипплинг по-прежнему непопулярен среди отечественных исследователей. Прислушаемся еще раз к Борхесу, который считал произведения Кипплинга «более сложными, чем идеи, которые они были призваны иллюстрировать», прямо называя в ряду этих «сложных» его рассказы и, в частности, «Садовника» [8]. Уже упомянутая формулировка Нобелевского комитета говорит о «выдающемся таланте повествователя», и это указывает на основной вектор развития современной англоязычной кипплингианы: исследование огромного вклада Кипплинга в развитие жанра «короткого рассказа» и обнаружения его естественной связи с поэтикой модернизма.

Эта во многом определяющая критическое осмысление художественного наследия Кипплинга связка «жизнь – идеология – творчество» может педалировать, как мы показали, а может игнорироваться совсем, как это происходит в некоторых новейших англо-американских исследованиях, рассматривающих поздние рассказы писателя (сборники «The Diversity of Creatures», 1917; «Debits and Credits», 1926; «Limits and Renewals», 1932). Погруженность в себя, переосмысление «костюмированного парада» войны, долга и героизма, концентрированно выразившееся в знаменитой эпитафии «*If any question why we died/ Tell them because our fathers lied*», – эти изменения в психологии мировосприятия отца пропавшего на войне сына, о которых говорят биографы Кипплинга (А. Wilson, 1977; М. Seymour-Smith, 1990), можно сказать, «запустили» изменения в самой поэтике рассказов,

¹ Есть и более странные с точки зрения современного историка литературы обвинения, например: «Затем он обосновался в Англии, где вместе с поэтами Г. Ньюболтом и У.Э. Хенли, оказавшими на него сильное влияние, возглавил империалистическое направление в английской литературе, именовавшееся в тогдашней критике «неоромантическим» [4].

отражающей осмысление бытия человека как «части», как сомнение в самой возможности существования однозначных ответов и передача этого сомнения читателю. Это сближало поздние «взрослые» рассказы Киплинга с модернистской поэтикой, в частности с т.н. «omission theory» («теорией айсберга»). В автобиографии «Кое-что о себе» (*“Something of Myself: For My Friends Known and Unknown”*, 1937) Киплинг говорит об этом так: «История, куски которой изымаются, похожа на уголья, что ворошат. Никто не знает, что что-то произошло, но все чувствуют результат. Заметьте, однако, что удаляемое должно быть честно написано для включения. Я понял это, когда, для простоты, «написал коротко» *ab initio* [изначально], и острота написанного пропала». (*“A tale from which pieces has been raked out is like a fire that has been poked. One does not know that the operation has been performed, but everyone feels the effect. Note, though, that the excised stuff must have been honestly written for inclusion. I found that when, to save trouble, I “wrote short” ab initio much salt went out from the work»*) [13]. Позже Хемингуэй напишет практически теми же словами о своем рассказе «Out of Season»: нужно «пропускать что-то, если вы знаете, что пропускаете, и пропущенное усилит рассказ и заставит людей чувствовать больше, чем они поняли» (*“omit anything if you knew what you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood»* [11, с. 24]).

В рассказе «Садовник», как и в более раннем рассказе «Они» (сборник «Пути и открытия», 1904), перед нами Киплинг, воплощающий самое потаенное свое страдание, такое, о котором он не хочет говорить даже в упомянутой выше автобиографии – смерть дочери и сына. И если в рассказе «Они» память о маленькой Джозефин – это загадочное путешествие в мир призраков, духов, тайной веры в возможность продолжения за гранью, то «Садовник» («Дебет и кредит» (1926) – это путешествие туда, где память и скорбь могут стать материальными и воплощенными. Могли бы, но не стали для Киплинга-писателя, ведь, как известно, тело погибшего лейтенанта Ирландской Гвардии Джона Киплинга так и не было найдено при жизни писателя, его, с большой долей вероятности, идентифицировали только в 1992 году.

Повествование «Садовника» сосредоточено, в основном, на образах живых, что дает читателю возможность судить и о мертвых. В начале рассказа это английский мини-роман воспитания (тайна рождения, колоритное окружение типичной английской глубинки, преданные слуги и т.д.). Мастерство Киплинга-рассказчика заключается в том, что все это «уложено» в первые три страницы рассказа. Такая конденсация достигается использованием миметического модуса повествования: детальный психологический портрет «человека долга», правдивой и искренней Хелен Таррелл дается как показ самых важных моментов ее жизни-любви (история с «домашним прозвищем «мама»; сомнения Майкла в законности своего происхождения; «жертвоприношение мальчишек» вместо учебы в Оксфорде). Вспышка освещает и фиксирует «драгоценные камни на нити» воспоминаний Хелен. Технически это достигается в том числе и комбинацией в указанных фрагментах «драматического модуса» (если следовать нарративной типологии Нормана Фридмена) – сочетания прямой, несобственно-прямой и косвенной речи; опусканием слов автора (особенно в речи Майкла), что делает миметический фрагмент более резким, «выступающим», не позволяющим ему «округлиться» до задумчивой интонации горестного пересказа.

Диегетическим («рассказывающим») повествование становится ненадолго – только, когда уже все кончено, когда нужно передать формальности и реакции, расписание и технические детали путешествия героини. Однако и здесь повествование до конца не определяется «всезнающим нарратором»: то и дело внешняя фокализация сменяется внутренней и наоборот. Вот вдруг ниоткуда вторгается полная прямая речь жены настоятеля, рассуждающей о том, как Хелен по-

везло с географией кладбища («Совсем другое дело, – как сказала жена настоятеля, – если бы его убили в Месопотамии или даже в Галлиполи») (Здесь и далее цит. по [12], перевод мой. – Е.Ч.). Или воспоминание Хелен (сочетание т. н. свободной косвенной – free indirect – и прямой речи) об экскурсии на оружейный завод и «полном цикле» изготовления снаряда: «Тогда ее поразило, что проклятую штуку ни на секунду не отпускают из виду. «Из меня делают безутешную ближайшую родню», – повторяла она, готовя свои бумаги».

Впрочем, и в диететическом модусе повествования нарратор не воспринимается как «всезнающий». Потому что за (формально) его рассказом всегда отчетливо слышен голос рассудительной Хелен: «Так Хелен обнаружила, что передвинулась к следующей стадии производства – в мир торжествующих или убитых горем родственников, обретших теперь уверенность в том, что есть на земле алтарь, куда они могут возложить свою любовь. Они ей вскоре и рассказали – уточнив с помощью железнодорожного расписания, – как просто это сделать и как мало посещение могилы нарушит привычное течение жизни». Алтарь и железнодорожное расписание; смерть и привычное течение жизни; мука ее «второго пришествия в жизнь» и тут же трижды повторенное “comfortable” в применении к поезду, гостинице, ночлегу – конечно, это и иронический голос рассказчика (не всезнающего), и голос самой героини, их взаимная интерференция.

И опять повествование возвращается к миметическому модусу, чтобы показать встречу с мисс Скарсворт (Scarsworth – «говорящая» фамилия). Рациональность и рассудительность сдержанного горя сталкиваются с неизбывным отчаянием и болью: они ведь такие разные, эта «правдивая» Хелен и «never truthful» мисс Скарсворт. Тайная страсть и жизненная катастрофа последней тоже могут быть выражены в виде «дебета и кредита» (напомним, это название сборника) – «six years and four months before, and two and three-quarters after» и девятое посещение кладбища. Пока этот бухгалтерский баланс в пользу годов «неправильной» любви, но ее страдание видит неумолимую перспективу его изменения, поэтому откровенное признание женщины в своей запретной любви хоть кому-то, видимо, спасает ей жизнь. Как любовь к Майклу спасла жизнь Хелен.

И вот наконец взору Хелен Таррелл открывается Хагензееле-3 с его двадцатью одной тысячей могил. Киплинг, посетивший много мемориалов во Фландрии, в письме к Райдеру Хаггарду писал о кладбище в Руане: «Невозможно передать шок этого Мертвого Моря остановленных (прерванных) жизней» («One never gets over the shock of this Dead Sea of arrested lives») (Цит. по [10, с. 106]). Хелен тоже видит «безжалостное море черных крестов»: «Она не различала ни порядка, ни системы в их массе; ничего, кроме, казалось, сорняков-мертвецов, стоящих по пояс и наступающих на нее». Эти агрессивные мертвые сорняки-кресты не могут представлять ее любовь и ее скорбь, и она устремляется к «виднеющейся вдали полосе белизны» («A great distance away there was a line of whiteness»). Именно здесь, среди уже ухоженных могил с надгробьями, цветами и травой, она и встречает садовника.²

Именно здесь начинается и подавляющее количество англо-американских исследований рассказа. Большинство из них направлено на прояснение загадки финала. Действительно, именно встреча с садовником придает сюжету неожиданный поворот. Кто такой этот садовник? Может быть, Христос или даже воскресший Майкл, а Хелен – это Мария Магдалина?

² После окончания войны 1362 ветерана британской армии стали смотрителями военных кладбищ во Фландрии. Комиссия по военным захоронениям считала важным, чтобы за могилами погибших ухаживали не посторонние, а их боевые товарищи.

Большинство критиков (здесь особняком стоят только работы Вильяма Диллингема [9]) единодушны в том, что концовка явно указывает на то, что Майкл действительно был сыном Хелен. Киплинг не только ничего не умалчивает, но дает для этой интерпретации дополнительный весомый аргумент: следуя собственной традиции, начатой в сборнике рассказов 1904 года, он сопровождает рассказ стихотворением «Бремя» (“The Burden”), прямо указывающим на эпизод из Евангелия Святого Иоанна – приход Марии Магдалины на могилу после Воскресения Христа: «Иисус говорит ей: жена! Что ты плачешь? Кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит Ему: господин! Если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его» (Ин. 20, 15).

Джордж Оруэлл пишет в уже упомянутом выше эссе, что «сила хорошего плохого поэта Киплинга – в чувстве ответственности, сквозь призму которого он воспринимал мир, даже если это восприятие было ложным» [14]. Именно это отличало его от «просвещенных» и утонченных (прямо указывается Уайлд), справедливо полагает Оруэлл. Именно это делает его «легкой добычей» для современных критиков.

Киплинг заканчивает рассказ усеченной цитатой из приведенного здесь стиха Евангелия: «Когда Хелен уходила с Кладбища, она обернулась на миг. Вдали она увидела человека, склонившегося над своими саженцами; и она ушла, думая, что это садовник.» («*When Helen left the Cemetery she turned for a fast look. In the distance she saw the man bending over his young plants; and she went away, supposing him to be the gardener*»). Ее тайна раскрыта, но это не имеет для нее никакого значения. Как представляется в финале рассказа любимая героиня Киплинга – воплощение того, как он видел ответственность перед памятью. Хелен не уберегла своего дорогого мальчика, как не уберет, а наоборот, помог попасть на фронт негодному к службе сыну сам Киплинг-отец. Теперь она должна во что бы то ни стало держаться изо всех сил, стоять до конца, чтобы даже тень сомнения в «законности» его жизни не упала на его память. Поэтому садовник так и останется для всех только садовником.

Киплинг был одним из членов комиссии по военным захоронениям, выбравших фразу из Экклезиаста «Their Name Liveth for Evermore» («Их имена будут жить вечно»), которая стала частью всех больших мемориалов и дала название рассказу Джулиана Барнса.

Его героиня мисс Мосс, имени которой читатель так и не узнает, в течение пятидесяти лет совершает свое ежегодное паломничество на могилу брата, рядового Сэма Мосса. Это путешествие становится исчерпывающим смыслом ее жизни, ее «дворцом памяти»³, способом не утратить, не забыть, не потерять.

Кроме беглого портрета («темные глаза, оттопыренные уши и беспечная улыбка») и того, что он был евреем и заботливым сыном, читатель рассказа Барнса почти ничего так и не узнает о Сэме Моссе. С художественной точки зрения можно сказать, что перед нами кенотаф, пустая могила, с постмодернистским «пустым телом». Весь рассказ сосредоточен на жизни его сестры, корректора-лексикографа: не зная ее имени, читатель узнает о ней почти все. Как и о войне, на которой она не была, но которая перевернула жизнь отдельных людей и всей нации и которую Дэвид Кэмерон назвал сейчас, в 2012 году,

³ «Дворец памяти», «чертоги разума» (“memory palace” или “method of loci”) – мнемоническая техника, которая имеет под собой более чем двухтысячелетнюю историю и была описана в трактатах древних римлян, посвященных искусству риторики. Метод основан на мысленно-пространственных ассоциациях, целью которых является создание, упорядочивание, хранение информации и дальнейшее использование всего содержимого человеческой памяти. Его часто называют «умственной прогулкой», потому что его сущность заключается в развитии памяти посредством визуализации.

«a fundamental part of [Britain's] national consciousness». Первая мировая война – до сих пор предмет непрекращающейся рефлексии, в том числе, о сущности и метаморфозах памяти.⁴

Жизнь мисс Мосс – это память и ее знаки: от торжественных церемоний до рядов могил-домино, от трех последних открыток из окопов до «триумфальных арок» мемориалов, испещренных многочисленными именами. Жизнь как текст памяти о смерти – нагромождение чисел и букв, в котором тонет последняя попытка «коррекции-замещения» отчаяния человеческим сочувствием, Сэма Денисом, и остается только «функция» памяти. Все аспекты ее реальности текстуализированы, как сказал бы Деррида. Трагедия памяти мисс Мосс – именно в ее «привычке» корректировать и невозможности скорректировать тотально неправильную реальность-текст: нужно менять слишком многое, весь текст обречен. Он обречен, потому что представляет ущербность так называемой «коллективной» памяти, которая может стать палимпсестом в один прекрасный момент, как это периодически бывает. Как становится у Барнса память о Великой войне, которую хотят сделать ответственной за реванш и Холокост Второй мировой, и вот уже эти погибшие – не жертвы, а предтечи новой бойни («Она отталкивает от себя вторую войну, которая все только запутала. Он был английским солдатом, из Восточно-Ланкаширского полка, похоронен в Кабаре-Руж под звездой Давида») (Здесь и далее цит. по [6], перевод мой. – Е.Ч.). Может, только кладбище и становится тем «дворцом» коллективной памяти, по которому еще может без отворачивания к ошибкам (истории, национальных предрассудков, человеческих отношений) путешествовать память героини? Именно как апологию коллективной памяти можно прочитать финал рассказа: «*Неужели вспыхнет когда-то последний отблеск огня памяти? ...Неужели люди все вдруг не обернутся назад, чтобы посмотреть на скошенную траву десятилетий, неужели в просвете между деревьями не проглянут изогнутые ряды узких надгробий, белые плиты, открывающие взору свои славные имена и ужасающие даты, свои арфы и газели, кленовые листья и папоротники, свои христианские кресты и свои звезды Давида?*».⁵

Но коллективная память – это антагонист индивидуальной: нельзя заменить жесткую французскую траву на влажный английский дерн (здесь очевидная аллюзия на знаменитое стихотворение Руперта Брука – «*If I should die, think only this of me: / That there's some corner of a foreign land / That is forever England*»), пыльные герани на любимые Сэмом желтые тюльпаны, нельзя развеять свой прах здесь, соединившись с Сэмом навечно. Пережив все стадии восприятия горя (от коллективных ритуалов с горнистом и почетным караулом до ощущения бессмысленности его гибели и подобного поклонения его памяти), она поняла, что «*жаждала одиночества, чтобы эгоистически сладострастно предаваться горю: Сэм – ее утрата, только ее, это скорбь, недоступная для других*».

⁴ Назовем здесь только некоторые работы: Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975. Oxford: Oxford UP, 2000), Jay Winter, *Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century* (New Haven and London: Yale UP, 2006). Michèle Barrett, «The Great War and Post-Modern Memory,» (*New Formations* 41, 2000, pp. 138–157); Patrick J. Quinn and Steven Trout (eds.), *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory* (New York: Palgrave Macmillan, 2001); Stefan Goebel, *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940* (Cambridge: Cambridge UP, 2006) и др.

⁵ Ср. «*Might there be one last fiery glow of remembering?*» – «Возможно ли, что напоследок вновь воссияет память о павших?». Так это выглядит в русском переводе Инны Стам [1], так привнесенный ложный пафос полностью стирает интонацию «matter-of-fact» оригинала, которая составляет сердцевину художественного эффекта всего рассказа. Впрочем, этот перевод может стать темой отдельного разговора.

«Память – это идентичность. Я верил в это с того самого момента, как себя помню», – пишет Барнс в автобиографической книге «Нечего бояться» (“Nothing to Be Frightened Of”, 2008) [7, с. 140]. Конечно, здесь идет речь о личных воспоминаниях, о событиях собственного прошлого, именно они составляют «несгораемую сумму» идентичности человека. Но героиня рассказа Барнса уже так давно «знаток горя» (здесь неслучайно, наверное, французское *“a connoisseur of grief”*), что место реальных детских семейных воспоминаний заполняет воображение. И об этом говорит Барнс, о «дополнении» памяти воображением, в «Нечего бояться» – о том, как он раскрашивал дешевыми красками черно-белые семейные фотографии или как воображение, вмешиваясь в память, делало одни и те же воспоминания его и брата совсем не похожими.⁶ А мисс Мосс делает все сама, сначала черно-белый снимок (описание памятника «Пропавшие без вести на Сомме» с упоминанием имени официального архитектора британского правительства Эдвина Лаченса), а затем ее воображение-память «раскрашивает» его до не существующего в реальности страшного «воспоминания»: имена неизвестны, потому что их, уже опознанных и захороненных с почестями в индивидуальных могилах на временном погосте, убивают во второй раз из-за ошибки артиллеристов, «истребляя окончательно» (*“final extermination”*).

Память мисс Мосс – очень надежна, на первый взгляд, благодаря тому, что определяется в философии постмодерна как семиотизация, «ознаковление» реальности. Линейное повествование, описывающее в подробностях привычный маршрут, буквально переполнено обозначающими знаками – названия кладбищ и деревень, точные номера дорог и топографические детали, точное количество погибших и даты смерти, точное название полков и соотношение погибших в каждой из двух войн: *«Последнюю ночь она проведет в Экс-Нулетт (101 к 7); в Суше (48 к 6), где она помнит убитых 17 декабря 1916 года Плувьера, Максима, Сердженца, убитых 17 декабря 1916 – последних из его деревни, которые погибли раньше ее Сэма ...»*.

И все-таки у Барнса обозначающие знаки, занимая важное место, не подминают под себя мир, «физическими референтами» многочисленных знаков оказываются «нефизическая», но такая реальная скорбь и такая цепкая человеческая память, которые не только не отступают на второй план, не исчезают, но «выходят победителями», определяя интонацию повествования. Потому что вслед за этим слышится простой голос настоящего страдания: *«Потом, на следующее утро, «на взводе» от горя, она отправится в Кабаре Руж, пока трава еще в росе. Одиночество и мокрые колени приносят облегчение. Она уже не разговаривает с Сэмом; все переговорено десятки лет назад. И душу излила, и прощенья испросила, и тайны поведала. Она не плачет больше; слезы иссякли. Но те часы, что она проводит с ним в Кабаре-Руж, самые важные в ее жизни. Всегда были»*.

«Семиотический фетишизм» корректора приходит потом, с посещением огромных, «упорядоченных» для коллективной памяти мемориалов – сначала сестра, потерявшая брата, назовет «свои любимые кладбища» [6, с. 94]. И это не грандиозные памятники-мемориалы коллективной памяти с могилами, напоминающими «косяшки домино», а Блайти-Вэлли и Тисл-Дамп, «оба наполовину скрытые в складке долины», или похожее на заброшенный деревенский погост Кворри, или крошечное уединенное Девоншир – «для тех девонширцев, кто погиб в первый день на Сомме, кто бился за этот выступ и кто удерживает его до сих пор» [Ibid].

Коллективная память знаков-мемориалов проигрывает эту битву. Мертвые живут в памяти, пока есть живые. И именно память живых преобразует сами знаки: поэтому НА ВЕЧНО, по мнению мисс Мосс, – не устаревшее написание, как утверждает словарь, не игра слов, а убеждение в могуществе каждого отдельного воспоминания воскрешать мертвых, продлевать их жизнь до нашего последнего вздоха, до конца нашего человеческого «века». Это сплетение жизни живых и

⁶ Об этом подробнее – в статье О.В. Горбуновой [2].

мертвых, каждый день и навечно. И вот уже капли конденсата на окнах сырого подвала редакции Словаря для вдумчивого читателя соединяются с конденсатом внутри пакетиков с последними открытками с фронта, которые мисс Мосс постоянно носит на шее. Но никакой полиэтилен, проколотый вилкой, не спасает ветхий картон от влаги душевного тепла, горячего тока родной крови. Как стандартные фразы («*If anything else is added the postcard will be destroyed*») не мешают увидеть за «бездушными» фразами на выбор (“*brutal choices*”) картины утопающих во влажной грязи окопов людей и лошадей (“*There had been so much wet back then, so much rain, churned mud and drowned horses*”) [6, с. 92].

Важную роль в семантике рассказа играют визуально-графические приемы организации текста: графически «процитированные» открытки [6, с. 92], надписи над центральной аркой по-французски [6, с. 99]; включение в текст пометок корректора [6, с. 99, 103]. Высокий регистр (“NOTHING”, “THEIR NAME LIVETH FOR EVERMORE”) [6, с. 92, 94] используется здесь «от противного», как навязанный извне знак: «ей никогда не нравилась надпись над главной аркой» (“*She had never cared for the main inscription over the central arch*”) [6, с. 99].

Пять раз употребленное в тексте EVERMORE – это семантическая ось и композиционный маркер, «двигатель смысла» в динамике размышлений о смерти и бессмертии, о памяти в ее историческом и человеческом измерениях, о тревоге за ее будущее. Первые два «НАВЕЧНО» – это почти только корректорская «придирка», рассуждение о семантике слитно-раздельного бытия слова. Следующие два – это картина надежды, на мгновение прерывающая внутренний монолог героини: посреди громады мемориала мама и маленький мальчик (“*That reluctant child, whining about the strange food its mother produced from plastic boxes, might receive memory here*”), который потом приведет сюда своего сына, «и так далее, поколение за поколением НАВЕЧНО» [6, с. 100–101]. Однако последнее НАВЕЧНО окончательно отделяет знак от значения. Для этого Барнсу не нужна «тонкость» постмодернистской иронии. Искреннее личное горе мисс Мосс, осознание конечности ее собственной жизни рисует ей и конец памяти: с одобрения священников и политиков кладбища могут распахать (“*Priests and politicians would make it all right, and the farmers would get their land back, fertilized with blood and bone*”), и «далее может начаться великое забывание, исчезновение в пейзаже» (“*Then the great forgetting could begin, the fading into the landscape*”) [6, с. 110].

Огромные мемориалы и тихие маленькие кладбища в рассказе Барнса – это разные, по выражению Ю.М. Лотмана, «диалекты памяти» культуры [3, с. 200]. Как мы показали, с одной стороны, – это величие и безличность, с другой – камерность и «данность» включения бытия смерти-памяти в «текст» индивидуальной человеческой жизни. Диалектика художественного обобщения «по-постмодернистски» заключается в том, что последнее – не значит автоматический отказ от «ознаковления». И личное горе может предстать как «стертое», только его знак будет другим. Неслучайно дважды в тексте во внутреннем монологе мисс Мосс звучит “*No Morning Dawns/ No Night Returns/ But What We Think of Thee*” (Утро не придет/ И ночь не падет/ Без мыслей о тебе) [6, с. 93]. Несмотря на аллюзию на Ветхий Завет (“*They are a people for whom no morning dawns*” (Isaiah, 8:20), которую отмечают исследователи, нам представляется более важным другое – это «формула скорби», рекомендуемая в новейших списках эпитафий. Здесь – целый пласт массовой культуры, поэтика которого не менее «традиционна»⁷, чем поэтика мемориалов, и так же настойчиво диктует «рамки скорби» (еще

⁷ См., например, перечень рекомендуемых эпитафий мужу: jerseyeveningpost.com/husband-memorium/. Вот пример одной из них: “*Softly the leaves of memory fall,/ Gently we gather and treasure them all,/ Unseen, unheard, you are always near,/ Still loved, still missed and ever dear*”. Эпитафия из рассказа Барнса тоже включена в этот список.

раз напомним, что Хелен трижды в рассказе называет себя ее «знатоком»). Но героиня Барнса не может существовать и в этих общепринятых рамках. Камерность ее горя – не значит его философское или «бытовое» (“*memento mori*”) принятие. Свидетельством тому является сильнейший образ, заставляющий вспомнить циркуль метафизика Донна: «Ее горе было металлическим стержнем, необходимым и поддерживающим; она не могла себе представить, как без него ходить» (“*Her grief was a calliper, necessary and supporting; she could not imagine walking without it*” [6, с. 96]).⁸ Именно в этом «стержне» ясно видится конец инерционной «семиотики увековечивания», коллективной или «индивидуально-массовой», именно здесь, как сказал поэт, «дышат почва и судьба».

Память и «увековечивание» – разные вещи, говорят и Киплинг, и Барнс. Настоящее горе – не всеобщее, а отдельное, исключительное: “*One grave to me was given./ One watch till Judgement Day...*” [12]. Жизнь-в-памяти Хелен сопротивляется мифологизации и побеждает, как личный опыт памяти мисс Мосс становится сильнее, раз за разом отвергая мертвые формулы-знаки. Жизни героинь Киплинга и Барнса сломаны, но живые и *их* мертвые связаны императивом памяти, и ради этого они будут жить – чтобы выполнить свой долг до конца.

А имена погибших на плитах больших мемориалов и маленьких погостов составят тот Словарь Памяти, которому не нужен корректор.

Библиографические ссылки

1. Барнс Дж. По ту сторону Ла-Манша / Дж. Барнс – М. : АСТ, Люкс, 2005. – 224 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: book-online.com.ua/read.php?book=4923
2. Горбунова О. В. Механизмы памяти в «Нечего бояться» Джулиана Барнса/ О. Горбунова // Известия Саратовского ун-та, 2011. – Сер. Филология, журналистика. Вып. 4. – С. 106–111.
3. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3-х т. – Т.1 Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 200–202.
4. Самарин Р. М. Редьярд Киплинг / Р. М. Самарин // Киплинг Р. Свет погас. Отважные мореплаватели : рассказы. – Мн. : Маст. лит., 1987. – 398 с.
5. Стріха М. Улюблені англійські вірші та навколо них / М. Стріха. – К. : Факт, 2003. – 456 с.
6. Barnes J. Cross Channel / J. Barnes. – Lnd. : Macmillan Publishers, 1997.
7. Barnes J. Nothing to Be Frightened Of / J. Barnes. – Random House Canada, 2008.
8. Borges J. L. Selected Non-Fictions. Ed. by Eliot Weinberger / J.L. Borges. – N.Y.: Viking Pinguin, 1999. – 559 p. [Kipling 250–251]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: libraryofbabel.info/Borges/Borges-SelectedNonFictions.pdf
9. Dillingham W. Rudyard Kipling: Hell and Heroism. – Springer, 2005. – 383 p.
10. Gilmour D. The Long Recessional: The Imperial Life of Rudyard Kipling / D. Gilmour. – Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 368 p.
11. Hunter A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English / A. Hunter. – Cambridge UP, 2007. – 212 p.
12. Kipling R. Debits and Credits / R. Kipling. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/debits/chapter34.html
13. Kipling R. Something of Myself: For My Friends Known and Unknown / R. Kipling. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: gutenberg.net.au/ebooks04/0400691.txt
14. Orwell G. Rudyard Kipling : Essay / G. Orwell. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: george-orwell.org/Rudyard_Kipling/0.html

Поступила в редколлегию 17.03.2016 г.

⁸ Calliper – это металлическая шина, используемая при переломе ноги. Поэтому здесь абсолютно не подходит выбранный вместо него «посох» в переводе Инны Стам.

О. В. Тупахіна

Запорізький національний університет

**«ПРИМАРНА ПРИСУТНІСТЬ»: ТРОП ПРИВИДА
У НЕОВІКТОРІАНСЬКИХ РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ПОВІСТІ
ГЕНРІ ДЖЕЙМСА «THE TURN OF THE SCREW»**

На матеріалі трьох новітніх реінтерпретацій повісті Г. Джеймса «The Turn of the Screw» («The Accursed Inhabitants of the House of Bly» Дж. К. Оутс, «A Jealous Ghost» Е. Уільямса, «Florence and Giles» Дж. Хардінга) розглянуто своєрідність «хонтологічного» (Ж. Дерріда) та «криптонімічного» (Н. Абрахам, М. Торок) прочитань готичного вікторіанського претексту, що актуалізують троп привида у якості концептуальної метафори взаємодії сучасності із дискурсами минулого.

Ключові слова: Генрі Джеймс, готичний роман, неовікторіанський роман, інтертекстуальність, хонтологія, криптонімічне прочитання.

На материале трех новейших реинтерпретаций повести Г. Джеймса «The Turn of the Screw» («The Accursed Inhabitants of the House of Bly» Дж. К. Оутс, «A Jealous Ghost» Э. Уильямса, «Florence and Giles» Дж. Хардинга) рассмотрено своеобразие «хонтологического» (Ж. Деррида) и «криптонимического» (Н. Абрахам, М. Торок) прочтений готического викторианского претекста, актуализующих троп призрака в качестве концептуальной метафоры взаимодействия современности с дискурсами прошлого.

Ключевые слова: Генри Джеймс, готический роман, неовикторианский роман, интертекстуальность, хонтология, криптонимическое прочтение.

The article investigates three modern neo-Victorian reinterpretations of Henry James's Gothic novella «The Turn of the Screw» («The Accursed Inhabitants of the House of Bly» by J. C. Oates, «A Jealous Ghost» by A. N. Williams, «Florence and Giles» by J. Harding) as samples of «hauntological» (J. Derrida) and «cryptonymic» (N. Abraham, M. Torok) rewritings of Victorian pre-text conceptualizing the trope of ghost as a metaphor of interaction with the discourses of the past.

Keywords: Henry James, Gothic novel, neo-Victorian novel, intertextuality, hauntology, cryptonymy.

Мабуть, жодний з часто вживаних тропів вікторіанської літератури не набув такого поширення у сучасному неовікторіанському романі, як троп привида. Данину «примарній присутності» віддали на сторінках своїх бестселлерів як письменники «першого ряду» – Антонія Байєтт («Angels and Insects», 1992), Маргарет Етвуд («Alias Grace», 1996), Чарльз Паллісер («The Unburied», 1999), – так і їх молодші сучасники: Валері Мартін («Mary Reilly», 1990), Мішель Робертс («In the Red Kitchen», 1991), Сара Уотерс («Affinity», 1999), Джон Харвуд («The Ghost Writer», 2004; «The Seance», 2008), Діана Сеттерфілд («The Thirteenth Tale», 2006; «Bellman & Black», 2011), чиє звернення до проблеми потойбічного у неовікторіанських інтер'єрах стало предметом численних наукових розвідок.

На порубіжжі XX–XXI століть «нео-вікторіанська готика» в усьому її образному й тематичному розмаїтті постає не лише як обов'язковий елемент жанрової палітри неовікторіанського роману (див. відповідні розділи у монографіях «Neo-Victorianism: The Victorians in the XXI century» Енн Хейлманн та Марка Люелліна, 2010; «Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the XIX century» Андреа Кіршкнофф, 2013; «Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations» під ред. Надін Бем-Шнітке та Сюзанни Грюс, 2014), але і як об'єкт спеціалізованих досліджень («Spiritualism and Women's Writing From The Fin du Siècle to Neo-Victorian» Татіани Конту, 2009; «Haunting and

Spectrality in Neo-Victorian Fiction» під редакцією Патрісії Пулем та Росаріо Аріаса, 2009; «Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century» під редакцією Марі-Луїз Кольке та Крістіана Гутлебена, 2012).

Захоплення потойбічною тематикою виглядає цілком природно у координатах жанру, сутність якого, за образним визначенням М.Л. Кольке та К. Гутлебена, полягає у «resurrecting the ghosts of the past, searching out the dark secrets and shameful mysteries, insisting obsessively on the lurid details of Victorian life, reliving the period's nightmares and traumas» [8, с. 4]. На думку Сільвани Колелли, неовікторіанський роман, як ніякий інший, населений «привидами» інших текстів, авторитетних голосів з минулого, «спектральними відбитками» вікторіанських героїв, чий вчинки досі резонують всередині сучасних наративів, та тінями історій, що, неначе незаспокоєні душі, «resist closure» [2, с. 85].

Одним із таких принципово «незавершених» сюжетів вікторіанської літератури виступає широко відома містико-психологічна повість Генрі Джеймса «The Turn of the Screw» (1898). Культурний вплив цього парадигмального тексту пізньовікторіанської готики на художню свідомість XX сторіччя, на думку Леонарда Орра, просто не піддається визначенню: подібно до вчення Фрейда, шедевр Джеймса «has filtered into the Zeitgeist, and even people who haven't read it... have experienced it second or third hand» через посередництво таких жанрів, як «ghost story, horror story, horror films, on the one hand, and works focused on insanity, depression, parental neglect and relationships between parents and children» [11, с. 90].

Авторка фундаментального дослідження «Henry James's Legacy: The Afterlife of His Figure and Fiction» Аделіна Р. Тінтнер відстежує маркери «примарної присутності» шедевр Джеймса у романах «The Secret Garden» Ф. Бернетт (1911), «Poor Girl» Е. Тейлор (1951), «The Peacock Spring» Р. Годдена (1975), «Ghost Story» П. Страуба (1975) [14]. Однак найпотужніший імпульс до творчого переосмислення класичного першоджерела надає «вікторіанське відродження» порубіжжя XX–XXI століть: перетворений на артефакт масової культури через значну кількість успішних екранізацій, «The Turn of the Screw» піддається комерційній сіквелізації (роман «Miles and Flora» Хіллари Бейлі, 2012) і стає вагомим складовою аллюзивних кодів неовікторіанських романів Д. Харріка «The Ghost Writer», С. Уотерс «Affinity», Д. Сеттерфілд «The Thirteenth Tale» та ін.

Окремої уваги заслуговують концептуальні реінтерпретації претексту – новела Джойс Керол Оутс «The Accursed Inhabitants of the House of Bly» (1992) і романи Ендрю Нормана Уілсона «The Jealous Ghost» (2005) та Джона Хардінга «Florence and Giles» (2010), що несуть на собі відбиток бурхливих літературознавчих дискусій, розпочатих з моменту першої публікації повісті Джеймса, навколо проблем репрезентації потойбічного (полеміка Едмунда Уілсона із Робертом Н. Хейлманом), неоднозначності наративної структури твору (Александр Джонс, Луїс Д. Рубін), його аутореферентної природи (Ігнас Фойерліхт, Уейн Бут) та інтенціональної внутрішньої суперечливості як віддзеркалення поставлених текстом філософських, теологічних чи психологічних проблем (Стенлі Трахтенберг, Уолтер Райт, Джон Клер та ін.) [12].

На тлі існуючих на даний момент окремих психоаналітичних [7], культурологічних [6], порівняльно-типологічних та інтертекстуальних [4; 8] прочитань неовікторіанських реінтерпретацій класичного твору Джеймса **актуальним** видається системне вивчення механізмів функціонування готичного інструментарію претексту у кожному з вищезазначених похідних текстів крізь призму двох впливових філософських концепцій кінця XX ст.: «хонтології» Жака Дерріда («Le Spectres du Marx», 1994) та «криптонімії» Ніколаса Абрахама та Марії Торок («The Wolf Man's Magic World: A Cryptonymy», 1976), кожна з яких актуалізує троп привида у якості концептуальної метафори складної взаємодії сучасності із дискурсами минулого.

Мета запропонованої розвідки полягатиме, таким чином, у з'ясуванні специфіки розгортання мотиву «примарної присутності» у трьох неовікторіанських реінтерпретаціях твору Джеймса шляхом порівняльного аналізу засобів їх взаємодії з вікторіанським претекстом.

З позицій хонтологічного прочитання, запропонованого Дерріда у резонансній роботі «*Le Spectres du Marx*» (1994), «примарна присутність» вікторіанського метанаративу у наративах сьогодення, епітомізована у феномені неовікторіанського роману (який Росаріо Аріас та Патрісія Пулем влучно називають «потойбічним двійником вікторіанського тексту» [13, с. 15]), може розглядатися як окремий випадок відокремлення ідеї від своєї історичної основи, що, згідно з Дерріда, і є запорукою виникнення «привида» [3, с. 66]. Неовікторіанський роман, «*by nature quintessentially Gothic*» [8, с. 13], постає, в такий спосіб, як матеріалізована еманация вікторіанського «духу» (поняття, на семантичну багатозначність якого, власне, і спирається Дерріда), «нереалізоване майбутнє минулого», над яким сучасна художня свідомість здійснює фрейдистську «роботу скорботи» (*Trauerarbeit*), «онтологізуючи рештки», роблячи невидиме видимим для продуктивного діалогу і осягнення невичерпного потенціалу сценаріїв історичного розвитку («якщо й можна навчитися життю, то в Смерті чи в Іншого» [3, с. 79]). Саме такою моделлю послуговуються Марі-Луїз Кольке та Крістіан Гутлебен, описуючи прагнення нео-вікторіанського роману «*to understand the XIX century as the contemporary self's uncanny Doppelganger, exploring the uncertain limits between what is vanished (dead) and surviving (still living)*» [8, с. 4].

Натомість, фігура привида у роботах Абрахамса й Торок «*shows no interest in the future*» [13, с. 17]; його онтологічну основу складає колективний або індивідуальний травматичний досвід, страшний «невимовний секрет», що підсвідомо передається наступним поколінням через практику «*transgenerational haunting*»: «*the phantom which returns to haunt bears witness to the existence of the dead buried within the other*» [1, с. 175]. Звідси увага неовікторіанського роману до маргіналізованих та віктимізованих героїв, до експозиції тематичних «*gaps and silences*» [1, с. 179] вікторіанського претексту, у чому, за влучним визначенням Дж. Девіса, можна вбачати окремий прояв процедури «культурного екзорцизму» такого привида «*by putting its unspeakable secrets into words... to bring the ghost back to the order of knowledge*» [цит. за 13, с. 17]. Запропонований дослідниками метод криптонімічного прочитання являє собою «*not simply descriptive of individual neurosis, but interpretive of cultural encryment, of the magic words a culture does not say to itself*» [9, с. 306].

Цікавим прикладом синтезу вищеописаних підходів може слугувати новела Джойс Керол Оутс «*The Accursed Inhabitants of the House of Bly*» (1992), що являє собою класичний приклад постмодерністської актуалізації потенціалу зворотнього прочитання класичного претексту. Панівну риторичну стратегію новели можна визначити як експлікацію імпліцитного: фокалізуючи сюжет «*The Turn of the Screw*» з позиції привидів міс Джессел та Пітера Квінта, чиє існування в рамках онтології відтвореного авторкою «можливого світу» є незаперечним фактом, Оутс експліцитно артикулює – і в такий спосіб піддає «культурному екзорцизму» – усі приховані змісти претексту (танато– й еротофобію, педо– й гомофілію тощо). Одночасно з позицій прочитання хонтологічного новела проблематизує травмогенеруючі практики вікторіанського виховання, класовий страх соціальної трансгресії, а також лімінальний і маргінальний дитячий, а надто жіночий досвід, епітомізований у вигляді «привида» Джен Ейр, «небезпечної гувернантки» з однойменного роману Шарлотти Бронте, чия «примарна присутність» на сторінках «*The Turn of the Screw*» неодноразово ставала предметом літературознавчих розвідок.

У зіставленні з розробленою Оутс передісторією загиблої місс Джессел (яка, «*like any other young governess in England... had avidly read her "Jane Eyre"*» [10,

с. 140] доля безіменної героїні Джеймса постає як нескінченна ітерація класичного сюжету. Обидві гувернантки, жива й мертва, схожі на Джен статуєю, обличчям, походженням: і міс Джессел, «the young governess from Glyngden with pale, rather narrow, plain-pretty face and intense dark eyes» [10, с. 140], і її наступниця, нагороджена прізвиськом «Сент-Оттері» і змальована ревнивою суперницею як «a skinny broomstick of a girl, in a grey bonnet that does not flatter her... her small, pale, homely face lit from within by a hope, a prayer, of succeeding» [10, с. 266]. Обидві використовують героїню культового твору як рольову модель, воскрешаючи джен-ейрівський «дух» одягом і поведінкою. Обидві, опинившись у ролі тимчасових господинь Блайфілду, поринають в інспіровані романом Бронте фантазії «of the well-meaning, scrupulously diligent, oh-so-good and deserving young woman who wins the Master (and his estate and income) away from the evil and dark woman (read: mother-substitute)» [7, с. 359]. Обидві переживають крах ілюзій у зіткненні з профанованим субститутутом омріяного Господаря, «джентльменоподібним» Пітером Квінтом: у випадку міс Джессел – через контакт фізичний, що врешті-решт штовхає згнєблену дівчину до самогубства; у випадку Сент-Оттері – через контакт спіритичний. Нарешті, обидві вступають у боротьбу із суперницею, представленою як «темна половина» їх власних особистостей, причому обидві вважають себе переможницями.

Обраний авторкою ракурс оповіді релятивізує концептуально важливі для претексту дихотомії «реальне – уявне», «хибне – справжнє», «погане – добре», надаючи об'єктивізованій у повісті Джеймса дійсності ознак «примарного буття». Показана очима привида міс Джессел, Сент-Оттері позиціонована, з одного боку, як проекція минулого своєї загиблої попередниці, з іншого – як епітома нереалізованого майбутнього цього минулого, гіпотетична альтернатива трагічному фіналу самої Джессел; власницькі почуття агресивної, «тер'єроподібної» Сент-Оттері, чия напористість стає причиною нервового зриву Флори і гіпотетичного самогубства Майлза у фіналі новели, протиставлені глибокій духовній спорідненості дітей і привидів у їх знехтуваних бажаннях прийняття й любові (батьківської чи плотської як її викривленого замітника), що втримують останніх у фізичному світі і змушують живих «онтологізувати рештки» спочилих через наполегливий пошук контакту з мертвими. Ревізія вікторіанського претексту шляхом експлікації перверсивного характеру зв'язків Майлза і Флори з Квінтом і Джессел стає для Оутс приводом для рефлексії про межі прийняттого («How is it evil, to give, as to receive, love's comforts?» [10, с. 282]), у руслі якої авторка, на думку Діани Хевелер, «puts forward her own alternative view on morality, with no sharp demarcation between good or evil... and portrays a world that has no neat boundaries, either in morality or mortality» [7, с. 369].

Проти підводних каменів подібного ставлення до дійсності застерігає у своєму романі «A Jealous Ghost» (2005) британський письменник і журналіст Ендрю Уїлсон. Автор відомої науково-популярної розвідки «The Victorians» (свого роду відповіді Літону Стрейчі з позицій неотрадиціоналістів двадцять першого сторіччя), Уїлсон осучаснює легендарний претекст, перекодовуючи його у формат «університетського роману», що дозволяє не лише поіронізувати над зловживаннями постструктуралістською методологією при аналізі вікторіанської культурної спадщини, але й поставити серйозні питання про межі текстоцентризму і наслідки релятивістської деструкції базової дихотомії «реальне–вигадане» як у літературі, так і у житті.

Дія «A Jealous Ghost» розгортається у сучасній Англії, де героїня Уїлсона, двадцятидев'ятирічна американка Саллі Деклан, марно б'ється над дисертаційним дослідженням творчості Генрі Джеймса під назвою «Metonym and Anonym». Претензійний заголовок покликаний підкреслити хибність опозиції метафори та її денотату: «Turn» was itself a turn, in which metaphor and the nominal, the real and

the imagined, imploded classically; hence metonym, a change or turn of name» [15, с. 54]. Палка прибічниця постструктуралізму, Саллі планує розглянути «The Turn of the Screw» (який вона, із метою запобігання «непристойних» конотацій, скорочує до «Turn») як наочний приклад бодрійярівської «гіперреальності», «as a text about the irrelevance of applying truth criteria to narratives, whether metanarratives such as Darwinian science or Marxist political theory, or smaller ones, like a woman saying she'd seen ghosts» [15, с. 55]. Відмовляючи тексту Джеймса у «сенсі», дослідниця сподівається ствердити ілюзорність будь-якої ієрархічної структури і, врешті-решт, об'єктивної реальності як такої: «Everything was a metaphor – what else was language?... The growth of dictionaries was something which was a phenomenon of Enlightenment, a male attempt... to classify and arrange reality in alphabetical order... Who said A came before Z? God?» [15, с. 55].

Науковий керівник Саллі, професор Хелстоун, час від часу намагається повернути дисертантку на грішну землю, примушуючи її звертатися до біографічних матеріалів («Helstone wanted her to mention the fact that James himself, in the notebooks, remarks that he wants to heighten the terror and the reality» [15, с. 53]) і розглядати творчість Джеймса у визначеному історичному контексті («He had tried to persuade her to read a philosophical text called "Appearance and Reality", which he said was relevant to the theme... it had been written contemporaneously with James (this historicist mania!)» [15, с. 54], що викликає в героїні лише глухе роздратування: «Sallie was not trying to sit down and write some kind of middle-brow biographical criticism... She had tried, as politely as possible, to suggest that she was hoping to shy away from such anecdotal, historicist approaches. Her concern was to be with structures, with narrative voices, with the critical history of the text and the ways in which it had been treated since the postmodern revolution in theory. Foucault, Todorov and Roland Barthes were more germane to her purposes than the unheard-of churchman whose name Helstone had asked her to consider» [15, с. 23].

Радикалізм поглядів та вперта відданість «теорії» у поєднанні із соціальною непристосованістю, травматичним досвідом та комунікативними ускладненнями споріднює Саллі Деклан із іншими героїнями-літературознавицями неовікторіанських романів: згадаємо хоча б непримиренну феміністку Робін Пенроуз з роману Девіда Лоджа «Nice Work» або її колегу Мод Бейлі з «Possession» Антонії Байєтт. Так само, як і попередники, Уілсон вдається до пародійного зниження образу сучасного гуманітарія не стільки задля критики «теорії» як такої, скільки заради попередження беззастережної екстраполяції теоретичних конструктів на життєвий матеріал. Полеміка Саллі із Хелстоуном – не лише відлуння літературознавчих дебатів прихильників (Бренда Мерфі, Хана Вірт-Нешер) і заперечників (Марселла Холлоуей, Елізабет Шепард) «нової критики» серед дослідників творчості Джеймса; це двобій сучасного абстрактного теоретизування із вікторіанським «здоровим глуздом». Саме вульгарне розуміння принципу текстоцентризму у поєднанні із впевненістю у відносності таких критеріїв, як правдиве й хибне, справжнє й вигадне нехай не провокує, але значною мірою виправдовує в очах героїні скоєні нею злочини: побутове насильство, дрібне шахрайство, а згодом і вбивство.

У відтворенні образу Саллі як реінкарнації анонімної гувернантки з повісті Джеймса Уілсон широко послуговується наявними психоаналітичними прочитаннями претексту. Справжніми «привидами», що переслідують героїню, стають не потойбічні створіння, а її власні дитячі психологічні травми та комплекси, наслідки сенсорної депривації, сексуальної фрустрації і пов'язані з нею асексуальність, еротофобія та напади неконтрольованої агресії, зокрема, стосовно дітей.

Останню обставину доводиться ретельно приховувати, коли у пошуках натхнення та у відчайдушних спробах подолати відчуження дівчина влаштовується нянею у родину заможного й самотнього юриста із красномовним прізвищем

Мастерс. Діти Мастерса, десятирічний Майкл і шестирічна Флоранс, проводять канікули у відлюдному замиському маєтку Ставертон – неподалік від місця, де, за легендою, Генрі Джеймс вперше почув від архієпископа Бенсона, далекого родича Мастерсів, історію про тероризовану привидами гувернантку. Імпозантна зовнішність господаря маєтку, його впевненість і ввічливе поводження буквально причаровують Саллі, яка з дитинства страждає від браку батьківської уваги (флісовий топ з ведмедиками, вдягнений майже тридцятирічною героїнею на співбесіду з потенційним роботодавцем, сигналізує, на думку Енн Хейлманн, про психологічну незрілість та інфантилізм [6, с. 125]); а звичка до ігнорування контексту змушує її інтерпретувати цілком невинні ремарки співрозмовника («Well, of course, what they need is a mother» [15, с. 32]) ледь не як запрошення до заручин: «The kids, he meant. They needed a mother. What is a mother? A lady married to the kids' father. They need a mother. What does that mean, if not, I need a wife. Will you be their mother? What did that mean, if not...? Within twenty minutes he had been proposing marriage to her without actually using the words» [15, с. 32].

Натхненна перспективою стати місіс Мастерс, до того ж, одразу з двома досить дорослими дітьми (а отже, «there was absolutely no need, ever, for Charles to do that thing again, to make more babies come» [15, с. 100]), Саллі радо спостерігає, як у неї на очах, у повній відповідності до метафори світу як тексту, «The Turn of the Screw» стає реальнішим за реальність, аж поки не зустрічається з «привидом» екс-дружини господаря, яку вона, посилаючись на джеймсівське «першоджерело» і тенденційно інтерпретуючи висловлювання дітей, вперто вважала мертвою. Несподівані зміни у знайомому й наперед визначеному сюжеті лякають і дратують героїню, однак вона швидко дає собі раду звичним шляхом: «Rosie was meant to be dead. One of the important texts of critical theory for her – Todorov? Stanley E. Fish? – said how reading is a creative act, thinking is a creative act. Maybe it was Barthes. We make our own text. Each reader of a text brings to birth for herself a new book and each thinking person brings to pass a new truth. There is no such thing as a concrete reality, with us going around like so many recording machines or cameras taking impressions of it. We make reality. For her, the reality had been, ever since she came to Bly, that Rosie was dead» [15, с. 170].

Так, розпочатий як іронічний «університетський роман», «A Jealous Ghost» завершується трагедією: доведена до параноїдального психозу і впевнена, що позбавляється суперниці, Саллі вкотре невірно інтерпретує знаки і випадково вбиває маленьку Флоренс, несподівано для себе завершуючи свою «суб'єктивну реінтерпретацію» вікторіанського претексту за ґратами: «She had certainly changed "Turn". Poor old Henry, he'd hardly recognize it, her version. Maybe that was it, maybe Hell's Bells was one of those people who thought you could get back to the "Turn" that Henry had written and maybe that could never be done» [15, с. 186].

Серед «привидів», що переслідують Саллі на сторінках роману, опиняються, в такий спосіб, не лише її власні комплекси й фобії, але й позбавлені фіксованих референтів примари постструктуралістських концепцій, онтологізовані героїнею у марних спробах втечі від викликів реального життя: «She felt that if she were to... begin reading "Turn" by his relentlessly historicist and realist frames of reference, in short if she were to attempt to "make sense" of the text, she would somehow be missing... not merely the point of Henry James, but of the whole reading experience» [15, с. 54]. «Хонтологічною» примарою є і ностальгічна, ідеалізована, так само відірвана від соціо-історичного підґрунтя візія вікторіанської доби як часу стабільності, надійності, «порядності» й «чистоти», яких підсвідомо прагне Саллі. Нове й старе, модерне й традиційне постійно протиставляються на сторінках роману: маленька захарашена кімнатка героїні у сучасному гуртожитку – старому вікторіанському особняку, американська «безрідність» Саллі – англійській «родовитості» Мастерса, її невпевненість – його досвіду, її дешевий розшарпаний приміріник

«The Turn of the Screw» – розкішному першодруку з бібліотеки Ставертона та ін. Увесь трагікомізм подібної «позаконтекстової» візії метафорично переданий Уілсоном через одну з типових фантазій героїні: «Those promised opera nights with Charles, she and him, sitting in the grandest box in the Opera house, while the crowds all asked themselves who's that with Charles Masters? Who? That beautiful lady in the bunches, the one in the fleece top with teddy bears on it? Shouldn't she be in a ballgown, for God's sake, a tiara? No, you see, because frankly, Charles Masters is not quite so bourgeois: he does not need to dress women up like Barbie dolls to show them he loves them – this is his soulmate, his love» [15, с. 172].

Втім, наймогутніша примара «A Jealous Ghost», що владно позначає себе через містичний вплив на долі персонажів, – це власне «привид» джеймсівського претексту із його комплексною наративною структурою і змістовною амбівалентністю як передтеча, епітома і фіксований референт епістемологічної невпевненості «ситуації постмодерну». Примірник «The Turn of the Screw» не випадково постає у фінальній сцені фізичного й психічного краху героїні вічним і незмінним, як літературний аналог уайлдівського портрета Доріана Грея. Внутрішньо суперечливий, багатошаровий, нетотожний собі, текст Джеймса не вкладається у жодні референційні рамки, передбачені чи то біографічним методом професора Хелстона, чи то постструктуралістськими прочитаннями Саллі, і з дистанції в понад сто років форматує реальність, у певному сенсі дійсно стаючи справжнішим за життя.

У той час як «A Jealous Ghost» актуалізує вікторіанський претекст у реаліях двадцять першого століття, роман Джона Хардінга «Florence and Giles» (2010), навпаки, проєціює сучасні тривоги й негаразди у готичні інтер'єри минулого. У ґрунтовному дослідженні «The Mad Child in the Attic» німецька літературознавиця Сара Дінтер розглядає твір Хардінга у контексті тенденції до ревізії сформованої вікторіанством концепції дитинства у відповідь на такі виклики сьогодення, як ескалація підліткової злочинності, зокрема, зростання скоєних дітьми насильницьких злочинів. В образі «привидоподібної» нараторки роману, дванадцятирічної Флоренс, що без жодних правових наслідків для себе холоднокровно організовує і власноруч здійснює вбивства двох гувернанток і сусіда-підлітка, Хардінг, на думку дослідниці, візуалізує «an ideological break with the sentimentalisation of Victorian and contemporary childhood» [4, с. 65] через трансгресію таких усталених характеристик дитинства, як чистота, невинність, необізнаність, природна моральність тощо.

Вперше в історії прочитань «The Turn of the Screw» надаючи слово дитині, до того ж, жіночої статі (а отже, двічі маргіналізованому персонажу), автор «Florence and Giles» змушений пожертвувати ефектом впізнаваності (ключовим для розуміння значно більш залежних від вихідного тексту версій Уілсона та Оутс) на користь сюжету. Події роману зсунуто у просторі (дія розгортається у Новій Англії, на батьківщині Джеймса, фіктивно маркуючи твір як першооснову «The Turn of the Screw»). Розширено коло дійових осіб; змінено і вік, і ролі героїв: на відміну від оригіналу, де у дитячому тандемі головував старший брат, у похідному тексті на першому плані опиняється старша сестра, до того ж, не рідна, а єдинокровна.

Худорлява, хворобливо бліда і схильна до лунатизму, героїня «Florence and Giles» мало нагадує свій янголоподібний вікторіанський прототип – золотоволосу Флору з повісті Джеймса. Жертва мізогінічних переконань дядька-опікуна, приречена провести життя в ізоляції занедбаного маєтку Блайфілд і повному невігластві (дівчинці заборонено навіть вчитися читати), Флоренс самотужки опанувала письмо, а постійний страх викриття прищепив їй звичку до постійного самоконтролю, навички акторства і майстерного маніпулювання людьми. Улюблена схованка Флоренс – напівзруйнована готична вежа, найвища точка маєтку, звідки та може бачити все навкруги, залишаючись невидимою, – постає водночас і як уособлення фукоїстського Паноптикону, і як недвомовна відсилка до претексту

(сцени першої появи привида Пітера Квінта, де фаллічна символіка вежі позначає владу чоловічого над жіночим), і як характерний вікторіанський топос безумства, блискуче охарактеризований у відомій праці Сандри Гілберт і С'юзен Губар «The Mad Woman in the Attic».

Від природи нараторка наділена гострим розумом, бурхливою уявою, палкою пристрастю до книг і неабияким письменницьким талантом, що дозволяє їй не лише майже до останнього приховувати від читача усю глибину свого психічного розладу, але й завоювати читацьку симпатію через удавану відвертість, дитячу безпосередність у змалюванні світу дорослих і невимушені експерименти зі словниковим запасом. Література – єдине «вікно» Флоренс у «великий світ»: її залежність від читання настільки патологічна, що загроза гувернантки Джайлса, міс Уайтекер, позбавити дівчинку книг вперше штовхає ту на страшний злочин (жодного разу не названий у романі прямо, проте безпомилково впізнаваний через натяки та обмовки, яких припускається оповідачка) – вбивство.

Літературні куміри Флоренс – визнані літературні авторитети у царині готики (Едгар Аллан По, Уілкі Коллінз, Енн Раткліфф) та Шекспір; останній – значною мірою через здатність ламати усталені правила, граматичні чи драматичні. Саме з «Колодязя та маятника», «Таємниць Удольфо», «Жінки в білому», «Гамлета» та «Макбета» вона беззастережно черпатиме арсенал прийомів та поведінкових схем для реалізації своїх планів, саме на свій специфічний читацький досвід (фактично, єдині знання про світ, які в неї є) покладатиметься у визначенні «потойбічної» природи нової гувернантки, загадкової міс Тейлор (текстуальної реінкарнації джеймсівської міс Джессел), що нібито планує викрасти маленького Джайлса.

Показана очима вельми нетипової фокалізаторки, поведінка міс Тейлор і справді здається неприродною. Постійно вдягнена у чорне (тоді як справжні гувернантки, на переконання Флоренс, мають носити сіре), вона майже нічого не їсть; пахне ліліями – квітами, що прикрашали труну міс Уайтекер; впевнено блукає незнайомими коридорами уночі і раптово матеріалізується у найнеочікуваніших місцях, ніби наперед передбачаючи події; уникає зустрічей з єдиною дорослою відвідувачкою Блайт-Хауса – власницею сусіднього маєтку, місіс Ванхузер; ніколи не полишає дітей без нагляду: навіть у часи відпочинку її «рептилоїдні» [5, с. 34], за визначенням нараторки, зіниці слідкують за вихованцями з-під напівпримружених повік. Здатність гості вгадувати чужі думки вселяє у Флоренс панічний жах: дівчинці починає здаватися, ніби дух вбитої міс Уайтекер у новій фізичній подобі постійно стежить за нею за допомогою дзеркал, щедро розвішаних у домі як данина нарцисизму його власника. Привид у чорному верзеться їй на гладіні озера, точно на місці вбивства міс Уайтекер. Нарешті, щонаочі гувернантка відвідує спальню маленького Джайлза, де, зі слів Флоренс, тужно завиває над хлопчиком, приказуючи «Мій солоденький, так би тебе й з'їла!» [5, с. 61].

Видовище місс Тейлор над ліжком брата навіює героїні тривожні спогади: саме таку картину вона з раннього дитинства бачить у нічних кошмарах. Впевнена у жахливих намірах привида і готова будь-що врятувати Джайлса, Флоренс зважується на нерівний і відчайдушний двобій із темними силами, який завершується її повною перемогою: гувернантка гине у занедбаному колодязі, усі можливі докази і свідків причетності дівчинки до вбивства знищено, і на героїню чекають принаймні кілька місяців спокійного життя у компанії любого брата.

Сюжетна колізія «Флоренс і Джайлза» – блискучий приклад використання специфічно джеймсівського модусу «драматичної іронії», під впливом якого, зазначає Джон Клер, «actors or characters are shown to be «blind» to facts known by the spectators and readers» [цит. за 12]. Уважний дорослий читач, чиї референтні рамки значно ширші за суто книжкові знання Флоренс, давно збагнув, що під ім'ям міс Тейлор до Блайт-хаусу повернулася мати Джайлса, яку діти і нещодавно на-

йняті слуги вважали загиблою і з раптовим зникненням якої пов'язана застаріла психічна травма нараторки. В такий спосіб, привид, що верзеться героїні, є нічим іншим, як матеріалізацією її власної провини та безумства, почуттів, у яких героїня не наважується зізнатися самій собі (символічно, що в останній сцені роману анорексична й невловимо схожа на свою жертву Флоренс так само вдягнена у чорне – на знак скорботи про вбитого нею мимовільного свідка злочину, сина місіс Ванхузер). Інтравертність рефлексії майстерно підкреслена наскрізним мотивом дзеркала, віддзеркалення: дівчинка, що бачить привида, сама постає для читача «привидом» не лише вікторіанських уявлень про жіночість і виховання, але й травмогенеруючих дискурсів дитинства й дорослішання, актуалізованих, зокрема, через криптонімічне прочитання «культурного мовчання» навколо аксіологічної амбівалентності фігури дитини.

Звертаючись до потенційно невичерпного потенціалу прочитань культового тексту Джеймса, що залишається затребуваним завдяки внутрішній нетотожності та епістемологічній невизначеності, переданих у тому числі й через специфічну наративну структуру, сучасна неовікторіанська література продуктивно синтезує «хонтологічний» й «криптонімічний» підходи у позиціонуванні фігури привида водночас і як тропу культурної сталості незавершених, примарно присутніх у сьогоденні проєктів минулого, і як метафори сучасного ставлення до них.

Бібліографічні посилання

1. *Abraham N.* The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy / N. Abraham, M. Torok. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. – 220 p.
2. *Colla S.* Olfactory Ghosts: Michel Faber's *The Crimson Petal and the White* / S. Colla // *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. – NY : Palgrave Macmillan, 2010. – P. 85–110.
3. *Derrida J.* Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International / J. Derrida. – New York & London : Routledge, 1994. – 256 p.
4. *Dinter S.* The Mad Child in the Attic: John Harding's "Florence and Giles" as a Neo-Victorian Reworking of "The Turn of the Screw" / S. Dinter // *Neo-Victorian Studies*. – 2012. – Vol. 5. – № 1. – P. 60–88.
5. *Harding J.* Florence and Giles / J. Harding. – London : Harper Collins, 2010. – 224 p.
6. *Heilmann A.* The Haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities and the Others / A. Heilmann // *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. – NY : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 111–131.
7. *Hoeveler D.* Postgothic Fiction: Joyce Carol Oates Turns the Screw on Henry James / Diana Hoeveler // *Studies in Short Fiction*. – 1998. – Vol. 35. – № 4. – P. 355–371.
8. *Kohlke M.* Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined XIX century / M. Kohlke, C. Gutleben. – New York : Rodopi, 2012. – 340 p.
9. *Lloyd Smith A.* The Phantoms of Drood and Rebecca: The Uncanny Reencountered through Abraham and Torok's "Cryptonymy" / A. Lloyd Smith // *Poetics Today*. – 1992. – № 13. – Vol. 2. – P. 285–308.
10. *Oates J. C.* The Accursed Inhabitants of the House of Bly / J. C. Oates // *Haunted : Tales of the Grotesque*. – NY : Plume, 1995. – P. 254–283.
11. *Orr L.* James's "The Turn of the Screw": Reader's Guide / L. Orr. – London : Continuum, 2009. – 106 p.
12. *Parkinson E. J.* The Turn of the Screw: A History of Its Critical Interpretations, 1898–1979 / E. J. Parkinson. – Saint-Louis : Saint Louis University Press, 1991 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.turnofthescrew.com/>
13. *Pulham P.* Introduction / P. Pulham, R. Arias // *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. – NY : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 9–27.
14. *Tintner A.* Henry James's Legacy: The Afterlife of His Figure and Fiction / A. Tintner. – Baton Rouge, LA : Louisiana University Press, 1998. – 512 p.
15. *Wilson A. N.* A Jealous Ghost / A. Wilson. – London : Arrow Books, 2005. – 186 p.

Надійшла до редколегії 04.02.2016 р.

В. А. Іваненко

*Київський національний лінгвістичний університет***КАЛЕДОНСЬКА АНТИСИЗИГІЯ У РОМАНІ ДЖЕЙМСА РОБЕРТСОНА
*THE TESTAMENT OF GIDEON MACK***

Розглянуто проблему репрезентації каледонської антисизигії у романі Джеймса Робертсона «Заповіт Гедеона Мака». Досліджено вплив ідеологічно-літературознавчо-національного поняття на конструювання діалектично-семантичних сутностей віри, сумніву, реального, надприродного, фікціонального, суб'єктивного. Також вивчено антисизигістичність текстуальної композиції роману та можливостей його реценції.

Ключові слова: Робертсон, антисизигія, Каледонія, віра, реальне, фікціональне, надприродне.

Рассмотрена проблема репрезентации каледонской антисизигии в романе Джеймса Робертсона «Завет Гедеона Мака». Исследовано влияние идеологически-литературоведчески-национального понятия на конструирование диалектически-семантических сущностей веры, сомнения, реального, сверхъестественного, фикционального, субъективного. Также изучена антисизигистичность текстуальной композиции романа и возможностей его восприятия.

Ключевые слова: Робертсон, антисизигия, Каледония, вера, реальное, фикциональное, сверхъестественное.

The paper focuses on the representation of Caledonian antisyzygy in James Robertson's *The Testament of Gideon Mack*. The influence of this ideological literary national concept on the construction of dialectically-semantic entities in the novel is seen in the clash of such notions as faith, doubt, the real, the supernatural, the fictional, the subjective. There are two prominent semantic concepts that represent Caledonian antisyzygy at the level of content: the figure of a Kirk minister, and the figure of the devil. They are constructed through the infinite diachronic interplay of connections, conjunctions, and continuities within Scottish literature as well as within human experience in general. The formal representation of Caledonian antisyzygy could be seen in both textual composition, and reader-response hypotheses.

Keywords: Robertson, antisyzygy, Caledonia, faith, the real, the fictional, the supernatural.

It goes better with our knowledge of Scottish character and history
to accept the antagonism as real and necessary.

The Scot is not a quarrelsome man,
but he has a fine sense of the value of provocation,
and in the clash of things and words
has often found a spiritual tonic.

(G. Gregory Smith)

Чи насправді Гедеон Мак зустрів диявола? Ось питання, яке цікавить читача, коли він дочитує останній рядок роману Джеймса Робертсона *The Testament of Gideon Mack*. Сам письменник у своєму інтерв'ю говорить, що не знає відповіді на це запитання, і одна з головних ідей роману якраз і полягає у тому, щоб читач сам для себе розв'язав цю дилему [5]. Причому, з огляду на те, що протягом 10 років (2006–2016) існує ціла інтернет-спільнота з окремим сайтом www.scotgeog.com, яка обговорює особливості персонажа Мака і ймовірності його справжньої зустрічі з дияволом, йдеться, головним чином, про те, що Робертсон зумів правильно сформулювати питання на початку XXI століття. І справа не в тому, чи існує Бог або диявол, а в тому, як стверджує Робертсон, що означає “вірити” в будь-що у

XXI столітті [5]. Якщо на сайті прихильників роману відкрити вкладку “Points of View”, можна побачити велику кількість ідей з приводу того, у що ми можемо вірити чи у чому ми можемо сумніватися на сьогоднішній день. Хтось стверджує, що Мак не зустрічав диявола, а натомість є хворим на розсіяний склероз, хтось пише, що диявол – це alter ego Гедеона, хтось переконаний, що персонаж-таки зустрів диявола, і що саме ця зустріч примушує Мака бути чесним із собою, в той час як служіння Богові примушує його постійно брехати, деякі читачі взагалі так і не можуть зрозуміти, чи роман базується на реальних подіях, чи все це лише фікція [6]. Роман Джеймса Робертсона нагадує, що «так» і «ні», «фікціональне» і «реальне», буденне і потойбічне, теперішнє і минуле не є протилежностями, а є частинами одного цілого, і що загадка цього «цілого» якраз і криється в природі як сумніву, так і віри у будь-що.

Подібне поєднання протилежностей у певну діалектичну єдність вписує роман *The Testament of Gideon Mack* у традицію шотландської літератури, яка прочитується крізь призму «каледонської антисизигії». Це поняття було введено в гуманітарні студії у 1919 році шотландським літературознавцем Джорджем Грегорі Смітом у роботі «Шотландська література: особливості та впливи» (*Scottish Literature: Character and Influence*). Цим неймовірно складним для вимови терміном Дж. Грегорі Сміт позначає особливий тип шотландського менталітету, що оприявнює себе у специфічних формах соціального та естетичного вираження, і, відповідно, у творенні певної специфічної соціально-історичної та мистецької традиції. Шотландський літературознавець стверджує, що каледонська антисизигія полягає у «поєднанні протилежностей... у відтворенні контрастів, які шотландець демонструє на кожному кроці: у своїй політичній та церковній історії, у своїх полемічних шуканнях, у своїй здатності до пристосування, а тому і не варто дивуватися, що у своїй літературі шотландець репрезентуватиме два аспекти, що будуть суперечити одне одному» [8, с. 4–5]. Сміт наголошує, що поєднання протилежностей, або роздвоєння сутностей, тобто сама “антисизигія” не є виключно “каледонською” прерогативою в літературі, проте в силу специфічних історичних та соціокультурних факторів вона стала домінантною рисою менталітету шотландця і знайшла своє вираження в його мистецтві. Серед таких специфічних факторів, зокрема, можна назвати проблему втрати державності у XVII ст., за словами Гардінера, шляхом «підкупів та промахів» [1] (розподіл на юніоністів та націоналістів), проблему розколу церкви (католики-кальвіністи, пізніше – єпископальці-пресвітеріани), проблему багатомовності (англійська-скотс-гельська), проблему протистояння між Гайлендс і Лоулендс та ін. З такою історією гри протилежностей (яка триває дотепер: див. статтю Браяна Грума «Scotland, Forever in Two Minds» до референдуму 2014 року [2]) на невеликій території цілком очевидно, що шотландець є одночасно втягнутим у безкінечну кількість самоідентифікацій (часто – взаємовиключних), що, зрештою, вкорінює у ньому відчуття роздвоєності, розщепленості, багатозначності. Проте, на думку Сміта, найголовніше роздвоєння та поєднання протилежностей, що визначає «шотландський темперамент», який виражається у типових рисах національної літератури – це поєднання двох «настроїв», реалістичного та фантастичного: «There is more in the Scottish antithesis of the real and fantastic than is to be explained by the familiar rules of rhetoric. The sudden jostling of contraries seems to preclude any relationship by literary suggestion. The one invades the other without warning. They are ‘polar twins’ of the Scottish Muse» [8, с. 20].

Вживання терміна «каледонська антисизигія» потребує кількох ремарок, пов’язаних із контекстом його функціонування у англomовному літературознавстві. По-перше, усі сучасні шотландські (і не тільки) літературні критики сходяться на думці, що термін надзвичайно громіздкий і незручний для вжитку, проте, заміну йому так і не знайшли. По-друге, термін був створений на початку XX сто-

ліття і став достатньо «заїждженим» (принаймні всередині шотландських студій), проте, він видається поки що єдиною консистентною позицією у баченні специфіки національного мистецтва. По-третє, термін, очевидно, містить й ідеологічну основу, яка, з одного боку, дозволяє вибудувати історію шотландської літератури на відмінному від ‘*auld enemy*’ (Англії) менталітеті, з іншого ж боку – вписати сучасну літературу в контекст постмодерного стану свідомості.

Історія роздвоєнь, двійництва, діалектики протилежностей – це мотив, що постійно супроводжує історію шотландської літератури. Так, наприклад, герої Середньовічного шотландського епосу Вільям Воллас та Роберт Брюс (які, за легендою, очолили шотландську визвольну боротьбу, що призвела до перемоги над англійцями у битві при Беннокберні 1314 р.) представлені як компліментарні двійники у конгломераті таких текстів, як епічна поема Джона Барбура «Брюс» (*The Brus, around, 1375*), «Шотландська хроніка» (*Scotichronicon, 1440–1447*) Волтера Бовера, епічна поема Сліпого Гаррі «Воллас» (*The Actes and Deidis of the Illustre and Vallyeant Campioun Schir William Wallace, around 1488*). Усі ці тексти містять сцену зустрічі народного провідника-повстанця Вільяма Волласа та шотландського короля Роберта Брюса, і, залежно від уподобань та ідеології автора, їх діалог про мужність, зраду та любов до Шотландії вкладається в уста то одного, то іншого. Можна стверджувати, що ці історично-міфологічні постаті – перша в історії шотландської літератури форма “каледонської антисизигії”, що репрезентує динаміку перемоги-зради, лояльності-продажності, хоробрості-нищотності, добра-зла в одній роздвоєній сутності національного героя. Оскільки детальне дослідження історії двійництва в діячності шотландської літератури лежить поза межами цього дослідження, далі окреслимо лише найпоказовіші (і найбільш архетипні) випадки оприявлення “антисизигії” в літературі Шотландії до XXI століття: «Тем О’Шентер» Роберта Бернза, «Редгонтлет» Вальтера Скотта, «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» Р. Л. Стівенсона, «Сповідь виправданого грішника» Джеймса Хогга, цикл пригод Шерлока Холмса Артура Конан-Дойла, «П’яний чоловік дивиться на чортополох» Г’ю МакДаярміда, «Міс Джин Броуді у розквіті років» Мюріел Спарк, «Ланарк» Аласдера Грея, «Марії, королеві Шотландії відітнули голову» Ліз Локхед, «Осина фабрика» Йена Бенкса. У XXI столітті продовжують з’являтися знакові для літератури двійництва тексти, серед яких і «Заповіт Гедеона Мака» Джеймса Робертсона та «Дивний занепад Пруденсії Харт» Девіда Грейга. Усі ці тексти так чи інакше репрезентують проблему двійництва, відзеркалення, поєднання реального і уявного/фікціонального/надприродного.

Відтак, прояви “каледонської антисизигії” в романі Джеймса Робертсона мають під собою потужну традицію і широкий інтертекст. Сам письменник стверджує: «I didn’t set out deliberately to follow the Gothic tradition, but there’s no question that some of that Hogg and Stevenson stuff does speak to me in a weird way. I am interested in how the past continues to influence the present and how present changes the way we think about the past» [4].

«Каледонська антисизигія» на змістовому рівні оприявнюється в тексті *The Testament of Gideon Mack* через безкінечну кількість роздвоєнь, які, у свою чергу, також множаться і двояться. Ми зупинимось на двох із них, які є принциповими для розуміння сутності віри у можливість зустрічі пастора шотландської церкви з дияволом у 2005 році. Перша антисизигістична парадигма стосується концепції пасторства як такого і пов’язана з проблемою посередництва між реальним та надприродним. Гедеон Мак – син священника Джеймса Мака, «son of the manse». Одна із найголовніших тем, яка проходить крізь роман, – це протистояння Гедеона, який ще з підліткових років перестає вірити в Бога, та його батька – пастора шотландської церкви старої закалки, який не сприймає нічого у світі, що стимулює почуття: художньої літератури, телебачення, популярної культури США 60-х рр. Батько виховує Гедеона у строгості кальвіністсько-ноксівських традицій,

в усвідомленні того, що Ісус завжди стоїть у кожного за плечем (що, до речі, також є цікавою темою для дослідження роздвоєнь) та у повній відсутності прояву почуттів (як батька до сина, батька до матері, так і сина до батьків). Якщо вірити сповіді Гедеона, головною метою його життя було прагнення будь-що не стати схожим на батька. До певного часу син робить усе, щоб бути антиподом свого батька: розмовляє мовою скотс з однокласниками (батько спілкується виключно англійською), вживає лайливі слова (для батька це поза межами можливого), у суперечці з однокласником Баззом погоджується, що Бога не існує, їде вчитися в університет Единбурга (бо батько вчився у Глазго), хоче стати вчителем (бо батько хотів би, щоб Гедеон став пастором). Життя Гедеона вибудовується довкола відторгнення усіх цінностей і сутностей, які пов'язані з батьком.

‘Maybe yer das right, Buzz,’ I said. ‘Maybe there isna a God. I dinna ken.’

‘So whys yer faither a fuckin minister then?’ Buzz said.

‘Cause he is,’ I said. ‘Whys your faither a fuckin miner?’

‘Whits wrang wi being a miner?’ Buzz roared.

‘Whits wrang wi being a minister?’ I roared back. *And I saw myself in my fathers pulpit, roaring at my fathers congregation: ‘Whits wrang wi being a fuckin minister?’* The shock and horror on their faces. I knew I should have been concentrating on Buzz but I couldn’t drag myself back. In that moment I stopped believing in God [7].

Проте, навіть у сварці зі своїм однокласником, Гедеон гіпотетично уявляє себе на місці батька. І пізніше, неначе несподівано для себе, з міркувань ніби-то абсолютно банальних (робота на усе життя, забезпеченість, можливість проявити свої здібності в риториці та англійській мові, підтримка дівчини) «son of the manse» вирішує стати пастором. Спочатку, це виглядає, як помста батькові і як жарт: «I was ashamed, but I was also excited. That I might actually become what my father was, be so like him on the surface yet so different beneath it, appealed to me like a smutty joke. It seemed a kind of revenge» [7]. Але з часом молодший Мак усвідомлює, що він не є іншим зсередини, що він не перетворився на, а, власне, завжди був своїм батьком. Гедеон перед тим, як піти в гори і зникнути назавжди, розуміє, що він так само, як і його батько, не тільки агностик, який намагається поведінкою або словами приховати свої сумніви у можливості вірити у щось, але і людина, яка не здатна до справжніх почуттів. Син, як тільки стає пастором, поступово відкриває себе і як копію Мака-старшого: «Here I sit in the half-light, in a book-lined study in an empty manse, nearly thirty years on, and I have become him» [7].

Пасторство, як семантичний вузол перетину реалістичного і фантастичного/надприродного, – це не тільки гра протилежностей в єдиній сутності старшого і молодшого Маків. Роздвоєння і відзеркалення феномена священника, що балансує на межі реального та фантастичного, сягають більшого масштабу у площині роману і перетворюються на відлуння, продовження та перетини. Так, Гедеона та його батька пов’язує книга Роберта Керка *The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies*. Попередник Маків пастор Керк наприкінці XVII століття збирає оповіді і казки про ельфів, фей та інших подібних до Бога в своїй невидимості істот. За переконаннями Керка, ці невидимі сутності існують насправді, і невдовзі після написання книги, за легендою, Керка беруть заручником у царство ельфів та не відпускають у світ людей. Пізніше, перед тим, як зникнути назавжди у горах, Гедеон останній людині, яка його побачить живим, представиться саме Робертом Керком. Тут цілком очевидно окреслюється двійництво не тільки у посередництві між реальним та надприродним (і функція пастора в такому посередництві), але і проблема віри у метафізичне. Апофеозом таких відзеркалень у контексті каледонської антисизигії стає фігура Огастуса Ментейта, пастора, який займав місце Гедеона рівно сто років тому. Кабінет Мака-молодшого є кабінетом Ментейта, і саме в цьому кабінеті Ментейт написав легенду про диявола, який живе в печері під ущелиною «Чорні Щелепи» (The Black Jaws) та бере в заручники душі людей.

За сюжетом роману Гедеон знайомиться з майже столітньою легендою, щоб надиктувати її на касету для інсталяції виставки під назвою «Escape» (Втеча), а кабінет Гедеона Мака за умовами інсталяції має бути кабінетом Ментейнта, що виходить вікном у пекло. Через кілька днів пастор Мак, рятуючи собаку, впаде в ущелину «Чорні Щелепи», і, як він пізніше буде стверджувати, його врятує диявол, з яким він проведе три найкращих дні свого життя. Виставка, в якій бере участь Гедеон, і яка активізує усі форми його двійництва, присвячена історії містечка Монімаскіт (що з мови скотс означає «багато масок»), де проповідує Мак. Концепція виставки «Escape» найкраще відображає сутність каледонської антисизигії в романі: «Echoes that are sometimes natural sometimes manufactured sometimes a mixture of both. Echoes, connections, continuities. Sometimes if you're lucky or clever you get what I call a conjunction – space, time and narrative overlap» [7]. Так, Гедеон Мак стає втіленням, відзеркаленням, продовженням, двійником, платонівською абстракцією і водночас аристотелівською матеріалізацією пасторства у Шотландії протягом чотирьох століть. Основною рисою, яка поєднує усіх пасторів, є конструювання віри у надприродне (чи то у ельфів, чи то в диявола, чи то у силу думки, чи то в менгіри, але не в Бога), що пізніше матеріалізується у ніби-то реальну зустріч зі своїм конструктором.

Так з ким же зустрівся Гедеон Мак, коли упав в ущелину «Чорні Щелепи» непода́лік від Монімаскіта? Зі своїм справжнім alter ego? З фантазмами, попередньо навіяними Огастусом Ментейтом і відтвореними психікою в шоковому стані? З бажанням віри? Чи, все ж таки, з дияволом? Традиції реалізації каледонської антисизигії дозволяють стверджувати, що з усім цим одночасно. За свідченням самого Гедеона, його врятував саме диявол, який виглядав як пересічний, худий, стрункий і симпатичний чоловік у чорних напрасованих штанах зі стрілками, чорному піджаку і чорній футболці-поло та у розбитих вщент кросівках «For a start he was absurdly well dressed for his surroundings. He had on sharply creased black trousers and a black polo-shirt buttoned up to the throat, and a black jacket that looked like it was almost new. The only thing about him that wasn't immaculate was his footwear – a pair of tattered trainers, all bulging and broken and so filthy you couldn't even make out what brand they were» [7]. Ці потоптані кросівки пізніше чоловік у чорному залишить на згадку своємулюбому Маку (а собі забере черевики Гедеона), вони і стануть головним матеріальним доказом пастора у тому, що він ніби-то провів три дні з дияволом. Очевидно, що Робертсон апелює тут до усіх можливих архетипів каледонської антисизигії в культурі Шотландії. І до стівенсонівського «Джекїла і Гайда» і до історичної особи Дікона Броуді, на якій будувався сюжет Стівенсона, і до «Сповіді виправданого грішника» Хогга. Мабуть, в першу чергу до Хогга. У цьому культовому для шотландської літератури XIX століття романі протагоніст Роберт Рінгім, така сама жертва кальвіністсько-ноксівського репресивного пресвітеріанства, як і Гедеон Мак, твердить, що зустрів компаньона Гіла-Мартіна (який пізніше виявляється чи то дияволом, чи то темним альтер-его самого Рінгіма) та за його дорученням вбив власного брата. Показовим моментом у грі відголосків та двійництва є факт гри з ініціалами Г.М. – це ініціали, як Гедеона Мака у Робертсона, так і Гіла-Мартіна у Хогга. У романі *The Testament of Gideon Mack* помітна і внутрішньо-сюжетна гра з цими літерами, оскільки Г.М. – це також ініціали людини, яка відправила батькові Мака книгу Керка про фей (пізніше, маківський чоловік у чорному буде стверджувати, що це зробив саме він), а також й ініціали організатора спільноти, що дала стипендію Маку на вивчення теології в університеті Единбурга.

Друга антисизигістична парадигма змістового рівня роману стосується конструювання образу диявола. На думку Льюїса Джонса, робертсонівський диявол – це «a peevish, vaguely homosexual lout, altogether lacking in grandeur or style, he takes evil to new levels of banality, sounding less like a lost archangel, and more like a pub moron» [3]. З іншого боку, диявол ніколи не відповідає прямо на питання Мака про те, хто він є такий. Він стверджує, що знає все про Гедеона (про його

батька, про матір, про те, що він ніколи не любив свою дружину і про сексуальний зв'язок пастора з дружиною найкращого друга, про існуючий/неіснуючий менгір, який одного дня знайшов Мак у лісі), а також говорить, що знає усе і про всіх (проте ніколи не конкретизує, що саме): «I asked him how he knew about Menteith, and he said the same way he knew about everybody. Ministers, priests, pastors, nuns, choirboys, bishops, popes, he knew all the Christians that had ever lived by rank, denomination and serial number. Baptists, Quakers, Lutherans, Mormons, he said. Bloody millions of you. Tens of millions. Jews, Muslims, Buddhists, Hindus. Hundreds of millions. And all the others. Heathens, whatever you want to call them. Billions and billions. Atheists, infidels, pagans, sun-worshippers, all of you with your doubts and certainties and hopes and fears. There isn't one human being I don't know about. 'And how did you come by this amazing knowledge?' I asked. 'I have a library,' he said. 'A great big library with books to the ceiling, and I read up about you all every day.' He held my gaze for a second, then burst out laughing. 'Do I fuck! I know about you because you're all the fucking same.'» [7]. Диявол розмовляє з Маком про ті речі, які пастор знає про себе сам, і не повідомляє нічого принципово нового про інших, оперуючи лише тією інформацією, яка відома Гедеону, скажімо, про Ментейта чи про менгір. Чоловік у чорному також стверджує, що Гедеон знає, хто він: «Oh, cut the crap, Gideon. You know who I am. Lets stop playing these tedious games, eh?» [7]. І, зрештою, саме пастор Мак-молодший сам називає чоловіка в чорному дияволом, а пізніше лише переконується у своїй правоті та, повернувшись до світу людей, намагається переконати і їх: «I said. 'You are the Devil.' He turned away from me. 'Am I?' he said. Then he spun back again. Is that what you think?' 'I dont know,' I said. 'Yes, yes, that's what I think.' 'That's what I think too,' he said. 'Yes, that's who I *must be*. A miserable devil. So now we understand each other» [7] (курсив мій. – В. І.). Цей діалог є принциповим для розуміння того, що чоловік у чорному, який врятував пастора, який лягав з ним спати кожної ночі, і ніжно роздягав його, щоб зігріти біля вогню, який забороняє Маку говорити неправду і обіцяє тепер бути з ним завжди, який стверджує, що знає про нього все, який просить довіряти йому та який обіцяє забрати пастора у неймовірну подорож після того, як Мак напише своє свідчення про цю зустріч, цей чоловік у чорному є усім тим, чого потребував Гедеон від початку свого життя. Чоловік у чорному і є тим «spiritual tonic», що оприявнюється через «fine sense of the value of provocation, and in the clash of things and words», як стверджував Джордж Грегорі Сміт [8, с. 23]. Цей чоловік у чорному «мабуть, має бути» (must be) тим, за кого його сприйме Гедеон, бо він є Гедеоном, а Гедеон є ним. Недаремно перед тим як зникнути зі світу людей, Мак починає називати диявола «my Devil», бо у кожного, зрештою, свій диявол і кожен є сам своїм дияволом. З огляду на це, легкий гомосексуальний флер і романтизм маківського диявола не виступає баналізацією зла, як про це пише Джонс, а сприймається як форма зародження любові. Любові, яку Гедеон раніше ніколи не знав ні до себе, ні до жінок, ні до батьків. Бо, за словами його коханки (і за сумісництвом дружини кращого друга) Ельзі Моффат, «He wasnt capable of loving her or me or anybody, including himself. He'd had that terrible upbringing that strangled love at every turn» [7].

На формальному рівні каледонська антисизигія конструється через відзеркалення кількох сюжетних ліній, а також кількох наративних площин, що перегукуються між собою у процесі утворення цілісності роману. У першу чергу йдеться про наративну площину передмови видавця, в якій подається історія віднайдення тіла Гедеона Мака на горі Бен Олдер, а також містичні свідчення людей, які ніби-то бачили його уже через кілька місяців після встановленої криміналістами дати смерті. Наративна площина видавця з епілогом до історії Мака перегукується з наративною площиною заповіту, в якій Гедеон, по-перше, зачарований Бен Олдером з часів прочитання стівенсонівського «Викраденого», по-друге, бачить сон про свої пригоди з дияволом на Бен Олдері. Сама (зовсім

не нова для літератури) композиція роману з наративними рівнями видавець-рукопис-свідчення є очевидним відлунням не стільки її типовості, скільки прямою вказівкою на те, що роман є своєрідним сучасним переосмисленням роману Джеймса Хогга. Сюжетна лінія, яка центрується довкола (неіснуючого?) менгіра, структурно подібна до сюжетної лінії, яка центрується довкола дружини Мака. У своїй передмові видавець натякає на роздвоєння і відзеркалення не тільки у композиції роману, але і у можливостях його сприйняття: текстуальне обрамлення історії пастора разом з читацькою рецепцією конструюється відповідно до традиції каледонської антисизигії. Так, видавець констатує, що він бачить чотири можливості сприйняття історії Гедеона Мака, проте припускає, що варіантів сприйняття може бути набагато більше, й усі вони є тотожними одне одному і складають певну діалектичну цілісність: «One voice in my head tells me that it is a mere passing curiosity in which few will have any interest; a waste of my time, the printers ink and the forests of Finland. Another whispers that it is outlandish enough to attract a cult readership, if only that readership can be identified. A third – the voice, perhaps, of my conscience – deplores the exploitation, for commercial gain, of the outpourings of a ruined man. A fourth loudly protests at this: the man is dead and therefore cannot be exploited, and the book though some may dismiss it as a tissue of lies or the fantasy of a damaged mind, is a genuine document with its own relevance for our times... It is not a fiction, for Gideon Mack undoubtedly existed; yet nor, surely, can it be treated as fact. What, then, is it? It is because I am unable to answer this question that I consider it worthy of the public's attention, so that others can make up their own minds» [7]. Стає очевидним, що поняття каледонської антисизигії є ключовим для розуміння семантично-текстуальної конструкції роману. Проте, можна стверджувати, що Джеймс Робертсон виходить за рамки діалектики бінарних опозицій, притаманної архетипним текстам каледонської антисизигії, і ставить питання віри і сумніву як цілісності в безкінечному ланцюгу семантичних відзеркалень.

Відповідно, роман *The Testament of Gideon Mack*, з одного боку, продовжує традицію реалізації каледонської антисизигії у шотландській літературі на змістовому та формальному рівнях, з іншого – виходить за межі роздвоєнь, зчеплень та віддзеркалень у рамках виключно фікціонального конструкту. Текст Джеймса Робертсона стає одним із безкінечних смислових віддзеркалень природи «віри» людини у будь-що (чи то в Бога, чи то в роман, чи то в реальність) на початку ХХІ століття, а відповідно, робить невіршуваним в однозначності відповіді питання: чи насправді Гедеон Мак зустрів диявола?

Бібліографічні посилання

1. Gardiner M. *The Cultural Roots of British Devolution* / M. Gardiner. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004. – 200 p.
2. Groom Brian. *Scotland, Forever in Two Minds* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ft.com/cms/s/.../553411c4-8aae-11e3-9465-00144feab7de.html
3. Jones Lewis. *No Laughs in the Absence of Religion* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3653697/No-laughs-in-the-absence-of-religion.html>
4. Robertson James. *A Life in Writing* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theguardian.com/books/2010/aug/14/james-robertson-land-still-profile>
5. Robertson James. *James Robertson Interview on The Testament of Gideon Mack* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.scottishbooktrust.com/video/james-robertson-interview-on-the-testament-of-gideon-mack>.
6. Robertson James. *Scotgeog* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.scotgeog.com/>
7. Robertson J. *The Testament of Gideon Mack* / J. Robertson. – Kindle Edition, 2007.
8. Smith G. G. *Scottish Literature: Character and Influence* / G. G. Smith. – London : Macmillan, 1919. – 296 p.

Надійшла до редколегії 13.02.2016 р.

Н. Г. Велигина, А. В. Левченко

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

THE SENSE OF AN ENDING:
СЕМАНТИКА «НОВОЙ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ»
В ЗАРУБЕЖНОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Розглянуто деякі принципи нових рис семантики, що складаються в зарубіжній прозі останніх десятиліть. Автори розвідки намагаються показати, що традиційна для постмодернізму семантика та поетика «кінця світу», точніше – «життя після кінця світу», від апокаліптичного пафосу та усвідомлення невідбутності суцільної катастрофи змінюється парадоксальним чином не просто на рефлексію щодо природи «кінця світу», а на ствердження такого типу існування як єдино можливого, по-справжньому людського, такого, що виявляє «міру людяності». Основним текстом, який проаналізовано в роботі, є роман Дж. Барнса *The Sense of an Ending*; у зіставчому контексті залучено однойменну працю Ф. Кермоуда, поезію В. Б. Єйтса, твори І. Мак'юена та М. Уельбека.

Ключові слова: Джуліан Барнс, Ф. Кермоуд, постмодернізм, роман, поетика, семантика, пам'ять.

Рассмотрены некоторые принципы новых черт семантики, которые складываются в зарубежной прозе последних десятилетий. Авторы статьи пытаются показать, что традиционная для постмодернизма семантика и поэтика «конца света», точнее – «жизни после конца света», от апокалиптического пафоса и осознания неотвратимости абсолютной катастрофы изменяются не просто на рефлексию о природе «конца света», но на утверждения такого типа существования как единственно возможного, по-настоящему человеческого, такого, которое выявляет «меру человеческого». Основным текстом, который проанализирован в статье, является роман Дж. Барнса *The Sense of an Ending*; в сопоставительном контексте привлекаются одноименная работа Ф. Кермоуда, поэзия В. Б. Ейтса, романы И. Макьюэна и М. Уэльбека.

Ключевые слова: Джулиан Барнс, Ф. Кермоуд, постмодернизм, роман, поэтика, семантика, память.

The article investigates some principles of the new semantics that seem to be present in the prosaic works of the last decades. The authors argue that traditional postmodernistic semantics and poetics of the end of the world, merely, life-after-the-end-of-the-world, evolves from the apocalyptic pathos and estimation of the fatal catastrophe as the only way of life towards the reflection upon the end-of-the-world and towards the idea of it as of the single way of understanding of human. The primary text under analysis is J. Barnes' novel *The Sense of an Ending*; other texts under review are *The Sense of an Ending* by F. Kermode, poem by W. B. Yeats, novels by I. MacEwan and M. Houellebecq.

Keywords: Julian Barnes, F. Kermode, postmodernism, novel, semantics, poetics, memory.

Роман «Смысл окончания» (*The Sense of an Ending*, 2011) наконец приносит Барнсу Букеровскую премию. Он оказывается первым романом Барнса, внешне не отмеченным никаким демонстративным новаторством. Если сомнение в жанровой принадлежности вызывает объем (немногим более ста страниц), то история литературы знает и более короткие романы (французский «маленький роман»). Однако основания для недоумения исследователей все же есть. В этом произведении Барнс настолько неразрывно сплавляет разные формы жанрового экспериментирования с традиционным «занимательным сюжетом», вводит их в самую ткань повествования в качестве смыслообразующих структур и тут же разрушает едва наметившиеся ориентиры, что при внешней простоте и «понятности» тек-

ста привычные представления о романых условностях оказываются взорванными изнутри. Художественный поиск направлен здесь на развитие и усложнение того, одновременно нового и закономерного для Барнса (и для всей сегодншней литературы), вектора развития романа, при котором внешняя простота включает весь опыт предыдущей сложности.

Роман написан в традиционной для Барнса форме воспоминаний, переходящих в какой-то момент в описание событий настоящего времени. Типично-барнсовские приемы использования мотива воспоминания и его ненадежности, сомнения в точности воспроизводимого памятью, открывают свои новые грани и в «Смысле окончания», и в непосредственно предшествующей роману книге воспоминаний «Нечего бояться». В мемуарах Барнс постоянно следит за тем, как и почему купюры памяти обращаются иной раз непониманием происходящего, или просто наблюдает разнообразные, часто курьезные случаи несовпадений собственных воспоминаний и версий других, превращая рассуждения о частном в глубокие метафорические обобщения. То же происходит и в романе, однако в целом созвучные авторским мысли о непроницаемости прошлого на этот раз высказываются рассказчиком совершенно особого типа. Тони Вебстер, пенсионер, обращается к событиям своей юности, образам друзей и собственному, на первый взгляд, непохожему на сегодншний, портрету, вопросам, оставшимся без ответов, к самоубийству друга и кумира юности Адриана, к первой любви. Герой напоминает Брейсвейта из «Попугая Флобера»: Барнс снова выводит свой излюбленный типаж – одновременно простодушного и в определенном смысле компетентного рассказчика. Выпускник исторического факультета, Тони подходит к вопросу восстановления прошлого с долей скепсиса, красноречиво характеризующей круг его чтения в студенческие годы. Его психологический тип не особенно сложен с точки зрения читательской идентификации, но в качестве единственного рассказчика вызывает ряд вопросов: прежде всего, почему возникает необходимость в исповеди?

Это, пожалуй, одно из явных отличий постмодернистского повествователя: он не просто высказывает точку зрения относительно неких событий; как правило, автор дает понять, что рассказ чем-то мотивирован, и эта мотивация определяет стиль повествования. «Ненадежного рассказчика» сменяет вполне надежный, который, однако, либо «рассказывает так, как умеет», невольно оставляя пробелы или вообще переходя на другую тему, либо все время сомневается в собственных словах. Например, м-р Стивенс, дворецкий из романа «Остаток дня» К. Исигуро, даже самому себе не признается, что цель его путешествия (предоставившего ему свободное время впервые за долгие годы, которое он и посвящает неторопливому рассказу о своей жизни и воспоминаниям), – повидать мисс Кентон, бывшую экономку: об этом постепенно догадывается читатель благодаря точно прописанному портрету говорящего, его речевому поведению. Тони же приступает к воспоминаниям и с целью педантичного подведения неких жизненных итогов: не раз герой как бы вскользь и не без гордости сообщает читателю, насколько все у него «в порядке» (скромный быт, в прошлом – спокойный брак, ровные отношения с бывшей женой и с дочерью – «многим дети вообще не звонят; <...> я ношу фотографии внучат в бумажнике, на них они всегда младше, чем на самом деле» [3, с. 43]), однако чувствуется и растерянность, недоумение по поводу *сложившейся жизни*, ее итогов. Н. Шрейдер называет «недовольство собой и одновременно самолюбование» [2, с. 168] характерными признаками исповеди. Герой надеется реализовать в качестве компетентного историка собственного поколения, умеющего проводить тонкие обобщения, видеть призрачность прошлого как предмета изучения. Понять, удалась ли жизнь, убедить читателя и прежде всего себя самого, что все сложилось так, как «должно было» – цель рассказчика: «Это и есть жизнь, разве нет? Какие-то достижения, какие-то разочарования. Для меня все это

имеет значение, но я не буду жаловаться или обижаться, если другим будет не так интересно. Адриан знал, что он делал» [3, с. 160]. Важно, что все тонкости его психологического портрета читателю необходимо уяснить для себя до того, как *настоящее* становится «активным» и медитативный настрой мемуаров уступает место суетливым попыткам разгадать загадки, внезапно явившиеся из прошлого. То, что перед нами не просто воспоминание о неких событиях, а воспоминание-философствование, окрашенное явным желанием героя произвести впечатление своей проницательностью, вызывает в памяти эффект от встречи с героями «В ходе обсуждения»: повествование от первого лица убеждает читателя в его собственной «необходимости» в качестве слушателя-арбитра, слушателя-свидетеля. Первые строки намеренно загадочны, как всегда у Барнса: «Я помню, в произвольном порядке: <...> пар, поднимающийся из раковины, в которую только что со смехом швырнули горячую сковороду; <...> реку, абсурдно повернувшую вспять, воду и волны, освещенные полудюжиной преследующих фонарей; <...> ванну, наполненную медленно остывающей водой за запертой дверью. Эту последнюю сцену я не видел собственными глазами. Но то, что мы в итоге помним – не всегда именно то, чему мы были свидетелями» [3, с. 3]. Уже в первом абзаце намечены дальнейшие темы: память хаотична и ее отбор обладает собственной непостижимой логикой, уравнивающей приземленно-бытовое и символически-прекрасное, зависима от воображения, добавляющего какие-то элементы. Ирония состоит в том, что каждая непонятная фраза первого абзаца будет разъяснена в повествовании (отлив на Темзе, удивительное природное явление, при котором река как бы начинает течь вспять становится метафорой необратимости прошлого), но приоткроется лишь «мотив отбора», внутренняя логика памяти героя, а не смысл произведения. В остывающей воде за запертой дверью оказывается лучший друг Тони, вскрывший вены: загадка его самоубийства в юном возрасте, в зените успеха и всеобщей любви, терзает героя всю жизнь, поэтому неудивительно, что воображение помогает памяти, замещает собою память в воспроизведении жуткой картины. Необычно другое: если Тони в конце концов «понимает», что подтолкнуло Адриана к роковому решению, то читателю далеко не все ясно. Или ключ все же здесь, в первых строках, как в ряде предыдущих произведений Барнса? В романе «Смысл окончания» прослеживается ряд интертекстуальных связей: одна из очевидных – литература экзистенциализма (предмет увлечения героев в юные годы), прежде всего «Миф о Сизифе» Камю как источник поставленной Барнсом проблемы самоубийства; а также глубинные параллели с монографией Ф. Кермоуда (1966 г.), в которой ученый, в свою очередь, развивает мысли, навеянные «Плаваньем в Византий» (1930) У.Б. Йейтса. Барнс, утверждающий, что романы возникают из жизни, а не из теорий [4, с. 57], в данном случае заимствует у Кермоуда и название, и идеи. Тот факт, что роман при этом выполнен в узнаваемом барнсовском стиле, позволяет сделать вывод о прочном влиянии философских взглядов Кермоуда, его мыслей о «незавершенности» идеального романа [4, с. 239], на творчество Барнса. Для Кермоуда главным в образе золотой кованной птицы Йейтса, способной разбудить дремлющего императора, оказывается не ее мифологическая природа (в стихотворении «Византий» образ получает развитие: *Miracle, bird or golden handiwork / More miracle than bird or handiwork* [6] сравнивается с петухом Аида, воплощая «символику воскресения из мертвых, вечного возрождения жизни»), а ее рукотворность, искусственность: «чтобы [заинтересовать императора], птица должна быть «вне природы» (*out of nature*)» [4, с. 4]; иными словами, принадлежать сфере созданного, вымышленного и лишь в этом случае быть способной «*to sing / To lords and ladies of Byzantium / Of what is past, or passing, or to come*» [4, с. 317]. Согласно Кермоуду, вымысел способен соединить прошлое, настоящее и будущее, что является необходимым условием жизни и происходит постоянно: «Не имеет большого значения,

<...> считаете ли вы, что нашему миру шесть тысяч лет или пять миллионов лет, что время когда-нибудь остановится, или что мир вечен; человеку по-прежнему необходимо рассуждать о важности жизни в связи с этим – с необходимостью принадлежать к какому-то определенному моменту времени, быть связанным и с началом, и с концом» [4, с. 4]; и далее: «мы постоянно мысленно обращаемся (или подстраиваемся, принаравливаемся, проектируем себя, project) к Концу, для того чтобы видеть структуру (structure) полностью, то, что недоступно нам из точки нашего расположения посередине» [4, с. 8]: для того чтобы понять начало, необходимо знать окончание. В каждом произведении в той или иной степени Барнс реализует этот принцип одновременной зависимости самоосознания человека, его уверенности в понимании происходящего с ним, и от *начала* (его жизни, его истории, большой истории), и от *окончания* на композиционно-семантическом уровне: в «Артуре и Джордже» многочисленные «начала» и «концы» составляют неразрывную ткань переплетающихся причин-следствий (названия глав, первые воспоминания мальчиков, к которым приходится возвращаться читателю, чтобы понять концовку романа). В «Смысле окончания» герой в какой-то момент начинает получать неожиданные сведения о прошлом. Эта новая информация каждый раз заставляет его переосмысливать и переоценивать события прошлого и создавать новую версию своей жизни как целого, каждый раз с новым пониманием своей роли в тех или иных событиях. *Смысл* романа и его *окончания* «перестраивается» каждый раз с каждым новым «прозрением» героя, превращая ткань текста в необыкновенно подвижную, текучую смысловую материю. Тони ориентируется в вопросах психологии и понимает, что нежелательную информацию можно вытеснить из памяти усилием воли: бывшую возлюбленную Веронику, девушку с неуравновешенным характером и склонностью к одиозным поступкам, доставившую герою много страданий (а вскоре после разрыва завязавшую отношения с Адрианом, что и стало «последней каплей»), он намеренно «вытесняет» из своих воспоминаний «как первую любовь», «поставив» на это место другую подружку. Но полученное от Вероники через много лет собственное письмо с жуткими проклятиями в адрес их с Адрианом союза и их потомков, лексика, стиль и эмоциональность которого резко контрастируют с плавным монологом рассказчика, ставшим привычным читателю, шокируют и героя, и читателя, оказывается действительно *бесследно вытесненным* из его памяти. Это неизбежно ставит под сомнение и все, рассказанное героем прежде.

Рассуждая о документальности и «сопряженной с ней псевдодокументальности» как об «одной из существенных тенденций прозы века» [1, с. 14] в конце 1970-х годов Л. Гинзбург отмечает в качестве простой констатации факта: «Любая память (особенно через многие годы) удерживает одни звенья события, теряет другие, преобразует и добавляет третьи» [1, с. 10]. Естественное свойство памяти просто *названо*, оно не становится предметом детальнейшего анализа мемуарных текстов как таковое даже у литературоведа. В современной прозе скрупулезный анализ механизмов запоминания и забывания не только формирует само повествование, но и сопрягается с новым прочтением проблематичности исторического знания как такового, превращаясь в одну из ведущих тенденций в английской литературе последних десятилетий.

Все новые и новые необъяснимые детали преподносит прошлое Тони, разгадка и кратковременная уверенность героя, что он «наконец все понял» (и в прошлом, и в настоящем) сменяется новой загадкой и читатель снова вынужден теряться в предположениях вместе с Тони. Во второй части романа преобладают события, а воспоминания становятся материалом для трактовки этих событий (и героем, и читателем): неожиданное наследство, доставшееся Тони от матери Вероники, видевшей его всего раз, и абсурдная фраза Вероники «Blood money» (деньги, причитающиеся убийце) по этому поводу; присланная Тони страничка из днев-

ника Адриана, которая демонстрирует читателю неординарный склад мышления юноши, а герою дает почву для дальнейших заблуждений, особенно мучительна для Тони незаконченная фраза «Если бы Тони...»; намечающееся возвращение былых отношений с Вероникой (как кажется персонажу) и т. д. В романе начинается реализовываться настоящая детективная интрига: загадка самоубийства, наметившийся поиск виновного («Blood money»), расследование, осуществляемое одновременно в нескольких направлениях героем (тайны Адриана, собственной роли в трагедии) и читателем (что случилось на самом деле). Однако, как и в «Артуре и Джордже», условности детективного жанра одновременно приковывают внимание и создают необходимый настрой, но и не позволяют читательским ожиданиям реализоваться: нет ни преступлений, ни виновных, ни отгадок. Знакомство с ментально больным юношей, как две капли воды похожим на Адриана, вызывает в Тони бездну раскаяния и сожалений в совершенном, как он теперь осознает, преступлении: проклятия его рокового письма действительно пали на голову ни в чем не повинного ребенка Вероники и Адриана. Читатель, возможно имеющий собственное мнение о действенности проклятий, произнесенных сгоряча юным, оскорбленным и не вполне трезвым человеком, озадачен: как же связаны самоубийство, увлечение философскими теориями дней юности, яркая неординарность Адриана, обещавшего превратиться в настоящего крупного ученого или философа, ребенок, явно родившийся уже после смерти Адриана и, главное, что все это означает в контексте истории жизни Тони и смысла романа? То, что ребенок оказывается сыном Адриана и матери Вероники, персонажа, казавшегося эпизодическим, проливает свет на особенности характера погибшего молодого человека, на слова матери Вероники в ее письме Тони: «мне кажется, в последние месяцы он чувствовал себя очень счастливым» [3, с. 123], но никак не раскрывает проблемы его самоубийства. Эта последняя порция новой информации в самом конце романа заставляет снова, в который раз полностью переосмыслить все прочитанное, связать начало романа с этой очередной версией концовки. Концовка не просто открыта или двусмысленна, венцом читательского недоумения оказывается утверждение Тони Вебстера в самом финале о том, что теперь-то он все понял: «Адриан испугался коляски в коридоре» [3, с. 145]. Герой в простодушной проницательности связывает объясняемый им подобным образом поступок друга с упомянутым в начале романа самоубийством старшеклассника, «избежавшего» таким образом ответственности перед беременной подружкой. Параллель здесь, конечно, иная: Барнс на примере нелепых совпадений в совершенно разных человеческих судьбах очередной раз демонстрирует свой излюбленный тезис о повторяемости истории (частной и большой истории) то в виде трагедии, то в виде фарса. Мысль автора, видимо, такова: проблема самоубийства неразрешима, человек непрозрачен даже для самого себя, личностное прошлое как «не более чем наша собственная версия о прошлом» может измениться в любой момент, реальность хаотична и никогда не завершена; отразить все это и предстоит роману на современном этапе. О том, что не должен представлять собой «идеальную кристаллическую решетку» [5, с. 20], в которой до конца прописаны и разъяснены все причинно-следственные связи, а персонаж изображен как «brave naked will surrounded by an easily comprehended empirical world.» [5, с. 18], неоднократно говорит А. Мердок в своих теоретических работах: «удобству (consolations) формы» и «упрощенному мифу-фантазии» необходимо противопоставить «мощь вышедшей сегодня из моды естественной идеи характера (naturalistic idea of character)» [5, с. 20], «роман-дом», в котором смогут «свободно жить свободные персонажи» (free house for free characters) [5, с. 286]. То же значение и у вулфовских «оконных щелей» или «сквозняков» – прекрасных несовершенств жизни, отраженных в настоящем романе. «Смысл окончания» демонстрирует развитие подобных «открытых» литературных моделей на современном этапе, их актуальность и свежесть.

Здесь напрашивается еще одно предположение о заимствовании и адаптации сегодняшней психологической прозой приемов документальной литературы. Сравнивая литературу вымысла («люди и вещи, создаваемые художником, содержат только те элементы и только в тех соотношениях, какие нужны для того, чтобы они могли выполнять свое назначение») и литературу факта («никаким искусством невозместимое переживание подлинности жизненного события»), Л. Гинзбург подчеркивает неисчерпаемость вымысла как «средства самого полного (без неукладывающегося остатка), свободного, точного выражения того, что хочет сказать о мире художник» [1, с. 7]. Стремление современных авторов к максимальной достоверности передачи сугубо конкретного жизненного опыта – странного, незначительного, непримечательного, буднично-повседневного, но наполненного неким глубоко индивидуальным, единичным (и именно по этой причине зачастую нелепым и непонятным), значением – говорит о том, что сегодня литературе вымысла потребовался тот самый «неукладывающийся остаток», и этот способ имитации «подлинности» события можно считать новым шагом постмодернистских авторов в поиске собственных экспериментальных средств воплощения хаотичной и непредсказуемой реальности, ведь этот хаос – и есть сама жизнь.

Библиографические ссылки

1. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. – 464 с.
2. Шрейдер Н. С. Из историко-литературного наследия : сб. науч. работ / Н. С. Шрейдер. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2011. – 418 с.
3. Barnes J. The Sence of an Ending / J. Barnes. – L. : Jonathan Cape, 2011. – 185 p.
4. Kermode F. The sense of an ending: studies in the theory of fiction: with a new epilogue / F. Kermode. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 206 p.
5. Murdoch I. Against Dryness / I. Murdoch // Encounter. – 1961. – № 1. – P. 16–20.
6. Yeats W. B. Sailing to Byzantium / W. B. Yeats [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.poetry-archive.com/y/yeats_w_b.html

УДК 821.111

О. С. Сушко

ПВНЗ «Краматорський економіко-індустріальний інститут»

МІСТИФІКАЦІЯ В АНГЛОФОННОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ: СЮЖЕТНО-ДИСКУРСИВНЕ УВИРАЗНЕННЯ ТА ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ

Розглянуто дискурс і наратив містифікації як розгалужений і вагомий чинник поетики постмодерністського твору. Системність наративу містифікації виявляє себе у великій гамі епізодів, сцен, описів, колізій у двох безперечно етапних романах Томаса Пінчона *The Gravity's Rainbow* та *Against the Day*, так само як і провідній, концептуальній ролі значної низки містифікацій у цих творах. Проаналізовано по два текстові фрагменти містифікації з кожного твору і запропоновано класифікацію містифікації на наративну, трансгресивну, конспірологічну, містифікацію форми, як сегмент науково-технічного дискурсу, іронічну і «чорного гумору», футурологічну.

Ключові слова: містифікація, дискурс, наратив, паранормальний, Байрон-лампочка, білокалізація, парадигма.

Рассмотрен дискурс и нарратив мистификации как разветвленный и весомый фактор поэтики постмодернистского произведения. Системность нарратива мистификации проявляет себя в большой гамме эпизодов, сцен, описаний, коллизий в двух безусловно этапных романах Томаса Пинчона *The Gravity's Rainbow* и *Against the Day*, равно как и в определяющей, концептуальной роли значительного ряда мистификаций в этих произведениях. Проанализировано по два текстовых фрагмента мистификации из каждого произведения и предложена классификация мистификации на нарративную, трансгрессивную, конспирологическую, мистификацию формы, как сегмент научно-технического дискурса, ироническую и «черного юмора», футурологическую.

Ключевые слова: мистификация, дискурс, нарратив, паранормальный, Байрон-лампочка, биллокализация, парадигма.

The paper focuses on the problem of the mystification discourse and narrative as a diversified and influential component and factor of a postmodernist work poetics. The systemic character of the mystification narrative reveals itself in a large gamut of episodes, scenes, descriptions and collisions in the two groundbreaking novels of Thomas Pynchon, *The Gravity's Rainbow* and *Against the Day*, as well as in the determining and conceptual role of a significant number of mystification in both novels. For each novel, two textual fragments of mystification have been analyzed and a variety of the mystification forms has been forwarded, namely narrative, transgressive, conspirological, that of the form, as a segment of the scientific-and-technical discourse, that of irony and 'black humor', and a futurological one.

Keywords: mystification, discourse, narrative, paranormal, Byron the Bulb, bilocation, paradigm.

Pynchon's reader shave every right to feel conned, bullied, betrayed. Indeed, these responses are the essence of the aesthetic effect of Gravity's Rainbow.
McHale 1992: 81

У низці оповідних форм і конструктів постмодерністського тексту містифікація утворює помітний шар поетики твору. Вона є одним з визначальних чинників поетики роману Т. Пінчона «Веселка земного тяжіння», про що, зокрема, нагадує відомий пінчонознавець Макхейл (якого ми цитуємо в епіграфі до статті), коли він пише, що читачі Пінчона мають повне право відчувати себе обдуреними (conned). І це відчуття, поряд з відчуттям того, що їх зрадили й над ними глузують, є сутністю естетичного ефекту «Веселки». З таким узагальненням естетичного ефекту роману важко погодитися, але, поки що, зважимо на те, що це думка одного з найавторитетніших фахівців з творчості Томаса Пінчона. Додамо лише, що естетичний ефект, наприклад, шостого роману письменника, «Коли настане день», зовсім не такий безвідрадий.

В англофонному постмодерністському романі наратив містифікації набуває більшої системності, епіцентричності, розширюючи свою функціональну парадигму. Поряд з функцією розбудови інтриги, містифікація стає прийомом деконструкції метанаративів, засобом художнього увиразнення альтернативної історії, формою естетизації фікціонального виміру твору. До наративних форм постмодерністської містифікації відносимо трансгресію-деконструкцію історичного факту, підробку артефакту культури, карнавалізацію-інсценізацію минулої історичної події, переселення літературного персонажу в інший, класичний, твір, авторське «відчуження» від власного тексту, алегорично-фантастичні сюжетні лінії, псевдореальний дискурс свідомості та підсвідомості [див. 2].

Дискурс містифікації, як істотна складова чималого корпусу текстів світової літератури, не залишився поза увагою дослідників поетики тексту. У фаховому дискурсі знаходимо низку праць, книг і статей, які визначають сутнісні риси літературної і художньої містифікації [Є. Ланн: 1930; Л. В. Сафронова: 2009;

М. А. Хольнева: 2005, Дж. Л. Абрамсон: 2005; Дж. Уайтхед: 1973; статті Лавриновича, Пахсар'ян, Сокульської та ін.]. «Традиційно під містифікацією розуміють спробу введення читачів або публіки в оману, видавання нереального явища чи факту за дійсність. Безперечно, містифікація має симулятивну природу. <...> Містифікація стає улюбленим літературним прийомом і об'єктом зображення в постмодерністському тексті. Яскравим прикладом такого прийому є опис багаторазового «передавання» псевдорукопису твору (оригіналу чи перекладу) з рук у руки, аж доки він не буде опублікований» [3].

Поняття «містифікація» пройшло шлях від літературної підробки тексту або авторства (класифікацію яких розробив дослідник Є. Ланн), тобто літературної містифікації, до художньої містифікації як ігрового явища постмодернізму, як творчого методу та засобу. Концепт містифікації, як фікціональний тип брехні, був досліджений у праці Джулії Луїзи Абрамсон «Вчитися у брехні: парадокси літературної містифікації». Варто зазначити, що окремі твори органічно, художньо довершено поєднують обидва різновиди, літературну й художню містифікацію. Це, наприклад, одна з художніх домінант роману А. Байят *Possession*, де маємо не лише вигаданих письменників вікторіанської епохи, не лише увиразнення піджанру «романс-з-архіву» (romance from the archive), але й прекрасну вставну поему «Мелюзина», яку авторка «дарує» Кристобелі де ла Мот, хоч написала вона її сама.

Дискурс містифікації є одним з провідних у системі складових поетики американського постмодерністського роману. Ми не тиражуємо це твердження, яке, очевидно, є загальновизнаним у фаховому середовищі, а формулюємо його, виходячи, насамперед, з власного доробку – статей до окремих аспектів таких знакових творів, як *The Recognitions* та *Carpenter's Gothic* В. Гедіса, *The Tunnel* та *Middle C* В. Гесса, *The Gravity's Rainbow* та *Against the Day* Т. Пінчона. У кожному з цих романів наратив і дискурс містифікації є сутнісними, концептуально важомими. Розпочавши аналіз наративу й дискурсу містифікації у «*Веселці земного тяжіння*», ми, як це трапляється у ході дослідження, знаходимо підтвердження ролі містифікації, як одного з визначальних чинників поетики Пінчона, у наступному спостереженні визнаного американіста А. Зверева: «Мистификация в крови у Пинчона. Она не только определяет его писательское поведение, она глубоко соприродна его таланту» [1]. І далі вчений у своїй статті (1996) розмірковує над тим, а чи не слід вважати відому мапу локалізованих співпадінь Стайрона Слоетропа також містифікацією.

У фаховій літературі досить багато, на нашу думку, узагальнених й до того ж тиражованих тверджень про ту чи іншу рису постмодерністського роману, але бракує звернення до тексту конкретного твору. Такою, наприклад, є теза (майже аксіома) про системний апсихологізм постмодерністської літератури, спростуванню якої ми присвятили декілька наших попередніх публікацій.

Охарактеризувавши містифікацію як чинник тексту й дослідницький аспект літературознавчої науки, визначимо й проаналізуємо провідні фрагменти дискурсу містифікації у романі Т. Пінчона *The Gravity's Rainbow*.

Своєрідним камертоном дискурсу містифікації у «*Веселці*» є сон одного з персонажів першого плану, Джефрі («Пірата») Прентіса, офіцера американського спецвідділу, розквартированого у Лондоні з відкриттям Другого фронту. Як перший текстовий фрагмент твору, цей сон – разом з епіграфом, в якому цитується відоме висловлювання Вернера фон Брауна (*Nature does not know extinction; all it knows is transformation*), – належить до сильної позиції твору. Дійсно, сон Прентіса – одна з безумовних, визнаних художніх вершин твору завдяки перш за все його поліфонічності, алюзивності, онтологічній невизначеності. Чинниками коду містифікації у фрагменті є неочікуваність, невизначеність, невідповідність сподівання й отриманого результату. Містифікує відразу ж натяк на фатальність (*It*

is too late. The Evacuation still proceeds, but it's all theatre.) й навіть апокаліптичність (*feeble ones, second sheep, all out of luck and time: ... stacked about among the rest of the things to be carried out to salvation*) цього віртуального (уві сні) бомбардування міста.

Незрозумілим залишається, куди ж прибули евакуйовані, до якого місця, так само, як містифікує і часто цитована фраза “No, this is not a disentanglement from, but a progressive *knotting into*”. (авторський курсив) «Подальше заплутування» стане рефреном у романі, точкою відліку низки подальших містифікацій та провокативних, дезорієнтуючих наративів.

До реєстру й дискурсу містифікації у «Веселці» належать такі сегменти, епізоди й образи тексту, як Аденоїд, фантом жаху, страху і паніки; паранормальні здібності Джефрі Пірата Прентіса; наратив приголомшливого зв'язку «амурних» побачень Стайрона Слотропа (Ленитроп – у рос. перекл.) з точками падіння «літаючих бомб» V2 на Лондон; епізод з восьминогом, якому створили умовний рефлекс хтивості; спіритичний сеанс з «появою» Вальтера Ратенау (його голосу); перевтілення Стайрона в іншу особу, коли його відряджають до демілітаризованої зони; персоніфікація електричної лампи (Byron the Bulb), наділення її інтелектом, здатністю розмовляти, надання їй власного імені та безсмертя. Це не вичерпний, але доволі репрезентативний перелік фрагментів містифікації у «Веселці».

Однією з перших у романі є містифікація, пов'язана з паранормальними здібностями Джефрі Пірата Прентіса, офісера американського спецвідділу, розквартированого у Лондоні з відкриттям Другого фронту. Певного часу у минулому йому відкрилося, що окремі епізоди з його снів не належать йому (*He had known for a while that certain episodes he dreamed could not be his own*). Якось він зіткнувся зі справжнім власником одного зі своїх снів, що остаточно переконало його у здатності проникати у чужі сни, але при цьому й неабияк налякало. Але здібності Прентіса виявилися навіть більшими, він здатний «читати» фантазії людей навіть *поза* фазою сну, Щойно про це стає відомо Фірмі, вона залучає його до спецоперацій. Великим успіхом Прентіса стає «спілкування» з велетенським Аденоїдом (*a gigant Adenoid. At least as big as St. Paul's*), містичною сутністю, що походить від лімфатичного аденоїду. Цей гротескний образ метафорично уособлює містифікації, чутки, страхи, паніку, що швидко поширюються у суспільстві, але цей образ – що є безперечним художнім досягненням Пінчона – є також засобом увиразнення нищівної іронії, сарказму з приводу, зокрема, помилкової стратегії англійської зовнішньої політики на «балканському чиннику» напередодні Другої світової війни. Отже, у цьому фрагменті можемо виокремити такі функції містифікації як сатиру, іронію, сарказм, функцію виражати імпліковані смисли.

Проаналізуємо, як у «Веселці» актуалізує себе наратив містифікації у вставній новелі «Історія Байрона, електролампочки» (*The Story of Byron the Bulb*). Ця новела, без перебільшення, є одним з художніх «якорів» роману, вона є предметом дослідження у визнаних монографіях (Харольд Блум та ін.), але декодування її концептуального плану залишається актуальним також для сучасного дослідника. Оповідач роману обирає саме форму містифікації наративу, коли перед початком розповіді про «Байрона» повідомляє, що ця лампочка *безсмертна* і навіть *може* розмовляти (*This bulb is immortal! ... well, as a matter of fact, it can speak*). Містифікація є важливим компонентом новели, вона утворює її жанровий стильовий фрейм (звичайно, поряд з такими чинниками як фантастика, «чорний гумор», професійний дискурс). Але вона не визначає повністю переносного, підтекстового плану «Історії».

Окреслимо, про що розповідається у новелі. «Безсмертний Байрон» – це виняткова, унікальна лампочка, яка не перегорає, термін її служби непідвласний часу. Байрон, розуміючи свою винятковість, спочатку повний оптимізму, він сподівається привернути думки малюків-лампочок (серед купи яких він чекає сво-

го власного виготовлення) на щось більш серйозне, чим розважатися, спостерігаючи за тарганами. Він нервує, не може дочекатися, коли наступить його «доросле» життя і він зможе реалізувати свої грандіозні плани. А планує він – не менш, не більш – таке:

– *he's gonna organize all the Bulbs, see, get him a power base in Berlin, he's already hep to the Strobing Tactic, all you do is develop the knack (Yogic, almost) of shutting off and on at a rate close to the human brain's alpha rhythm, and you can actually trigger an epileptic fit! True. Byron has had a vision against the rafters of his ward, of 20 million Bulbs, all over Europe, at a given synchronizing pulse arranged by one of his many agents in the Grid, all these Bulbs beginning to strobe together, humans thrashing around the 20 million rooms like fishes on the beaches of Perfect Energy—Attention, humans, this has been a warning to you. Next time, a few of us will **explode**. Ha-ha. Yes we'll unleash our **Kamikaze squads**!* [4].

Байрон-лампочка планує попередити людство з допомогою 20 мільйонів інших лампочок, які будуть нещадно пульсувати у 20 мільйонах кімнат по всій Європі, а мешканці у цих кімнатах будуть шалено битися у судорогах (*thrashing around the 20 million rooms like fishes on the beaches*). Тобто це бунт лампочок проти людей, своєрідний диктат. Але що це за диктат, що це за попередження? Прямої відповіді текст не дає, отже, маємо наступний крок містифікації.

Байрону неприємно дізнатися, що, на противагу його видінню, подібна організація на захист лампочок існує. Це міжнародний картель «Феб», він фіксує ціни й визначає експлуатаційний термін лампочок по усьому світі. Але картель відстоює лише «інтереси» уніфікованих лампочок, з визначеним терміном «життя». Коли Байрон набагато перевищує цей термін, з картелю засилають навіть агента-жінку, щоб викрутити його з цоколу. (*... She is wearing asbestos-lined kid gloves and seven-inch spike heels, no not so she can fit in with the crowd, but so that she can reach that scone to unscrew Byron.*). Але ця та інші спроби позбавитися Байрона не мають успіху. Для Байрона наступають роки виживання, завжди, начебто, випадкового спасіння від переслідування і цей досвід дозволяє йому зрозуміти те, що насправді картель «Феб» проти лампочок, він відстоює винятково інтереси прибуткової торгівлі. Досить цікавим, звичайно, доречним є залучення Пінчоном у цей наратив історії партнерських стосунків корпорації General Electric та німецького концерну Круппа. Байрон-лампочка вбирає всю цю інформацію, спілкуючись з іншими електроприладами, і поступово ця модель змови картелів проти лампочок стає йому зрозумілою, як ясний день. Він у розпачі, що, знаючи це все, він безсилий щось вдіяти на користь «лампочкового світу».

The pattern gathers in his soul (Seek, as the core of the earlier carbon filament was known in Germany), and the grander and clearer it grows, the more desperate Byron gets. Someday he will know everything, and still be as impotent as before. His youthful dreams of organizing all the bulbs in the world seem impossible now — the Grid is wide open, all messages can be overheard, and there are more than enough traitors out on the line [4].

Байрона очікує вкрай песимістична доля, навіть гірша за тих пророків, приборкати яких Система знаходить ті чи інші засоби, – знати правду і бути не в змозі змінити що-небудь.

Томас Пінчон добре відомий своїм неперевершеним у сучасному письменстві захопленням наукою, науковим дискурсом. Цьому захопленню він не зраджує в усіх своїх романах, у всякому разі по шостий включно. У якому з двох його романів, що розглядаються тут, більшою є міра і питома вага наукового дискурсу, поки що важко сказати, але у романі «Коли настане день» науковий дискурс і наратив розбудовується навіть у більш захоплюючих формах, ніж у «Веселці». Шостий роман Т. Пінчона (*Against the Day*, у рос. перекладі назва «На день погребення мого», нам невідомо, чи роман перекладено російською мовою) є,

безперечно, етапним у творчому доробку письменника. Його літературними перевагами над третім, ключовим романом Пінчона, «Веселкою земного тяжіння», є низка досконалих стилізацій, значно менша ускладненість розбудови провідної інтриги, віднесення епатажно-провокативного дискурсу на периферію твору, більша доступність науково-популярного наративу, значно зрозуміліший (менш спекулятивний) шар романтичного наративу, краще й більш реалістичне відтворення одвічних цінностей, якими є сім'я, родинні почуття, довіра, пам'ять. У романі «Коли настане день» у більш гармонійному поєднанні співіснують фікціональність, інтертекстуальний паралелізм, віддзеркалення реальних феноменів і подій. Значну частку наративної інтриги даного роману складає детективний план та дискурс і наратив містифікації. Останній формує вагома низка наративів, предметом і змістом яких є утаємничені або незрозумілі явища й події. Тяжіння Пінчона-художника до феноменів, які ще не підвладні науці, але викликають неабиякий інтерес і резонанс за межами фахового середовища, є однією з системних рис поетики письменника.

У романі «Коли настане день» містифікація, інтегруючись у детективний, конспірологічний, науковий дискурси, має широку функціональну парадигму. Це створення захоплюючої інтриги, деконструкція і пародія наративних штампів детективу, звичайно, розіграш легковірного читача, але, не меншою мірою, також своєрідне художнє перекодування сенсаційних наукових відкриттів, теорій, гіпотез. Білокалізація (bilocation) є одним з яскравих прикладів містифікації у науково-технічному дискурсі роману. Цей термін означає одночасне перебування об'єкта, людини чи предмета, у двох різних, віддалених одне від одного, місцях. Згідно з відомими у науці законами природи таке роздвоєння неможливе, воно є лише гіпотетичним конструктором, привабливим, як усе позаприродне, усе, що перевершує людські можливості. Загадкове, віртуально мислиме явище білокалізації зображується, розгортається у романі саме у формах художньої містифікації, ціла третя частина роману має відповідну назву, *Bilocations*. Наратив білокалізації має у творі декілька увиразнень – у короткому, скоріше, психологічному фрагменті й у розгорнутому оповідному сегменті на початку третьої частини роману.

Розглянемо перше увиразнення білокалізації. У другій частині роману (*The Iceland Spar*) Ріф, один з трьох синів Веба Траверса, повертається з тілом батька, вбитого за замовленням власників динамітного рудника, додому, у містечко Телурід, штат Колорадо. Вже декілька років поспіль він не розстається з книжкою, «копійчаним романом» (dimenovel), під назвою «Приятелі Вдачі за краєм Землі» (*The Chums of Chance at the Ends of the Earth*). Це один із серії романів про Приятелів Вдачі (*Chums of Chance*), що особливо припав Ріфу до душі. Книжка дісталася йому у містечку Сокорро, штат Нью-Мексико, де його затримали й відправили до в'язниці за ігровий бізнес без ліцензії. Куди Ріф не подорожує, він завжди бере цю книжку з собою. Ще при першому читанні, у в'язниці, Ріф відчуває щось загадкове, незрозуміле, начебто він переноситься до Арктики, де вже стає темно (коли в Сокорро ще день), і він, залишаючи у книжці закладку, відкладає її, готуючись до нічного сну. Це викликає подив співкамерників і шерифа, але декілька днів Ріф відчуває певне задоволення від свого роздвоєного існування.

Reef began to read, and soon, whatever "soon" meant, became aware that he was reading in the dark, lights-out having occurred sometime, near as he could tell, between the North Cape and Franz Josef Land. As soon as he noticed the absence of light, of course, he could no longer see to read and, reluctantly, having marked his place, turned in for the night without considering any of this too odd. For the next couple of days he enjoyed a sort of dual existence, both in Socorro and at the Pole. Cellmates came and went, the Sheriff looked in from time to time, perplexed [5, с. 241–242].

Вважаємо за можливе кваліфікувати цей фрагмент як форму психологічної містифікації. У тексті фрагмента немає ознак інших форм містифікації, відчуття

Ріфа Траверса мають дещо від впливу магії пригодницької прози, від неусвідомленого бажання знайти якусь підтримку з боку “вищих сил”.

*At odd moments, now, he found himself looking at the sky, as if trying to locate somewhere in it the great airship. As if those boys might be agents of a kind of **extrahuman justice**, who could shepherd Webb through whatever waited for him, even pass on to Reef wise advice, though he might not always be able to make sense of it.* [5, с. 242].

Значно вагомішим за обсягом й контекстуальним навантаженням є сегмент містифікації, присвячений «пробудженню» військового дредноута у корпусі, тілі пасажирського лайнера й настільки ж неймовірному «виходу» дредноута у самостійне плавання. Тобто один корабель буквально чиним поділився на два і на чобто пливе одночасно у різних акваторіях.

Наративний план цієї містифікації є таким. На океанському лайнері S.S. *Stupendica*, що відпливає з Нью-Йорка до Європи, вдруге зустрічаються Далія Райдаут і Кіт Траверс, один із синів загиблого Траверса, здібний математик. Кіт пливе до Німеччини, до Геттінгена, щоб продовжити вивчення «захмарних» проблем вищої математики. Витрати на його подорож і подальше навчання взяв на себе кривдник його батька, магнат Вілшір Вайб (щоб уникнути можливої помсти з боку одного з синів Траверса). А з якою метою пливе до Європи Далія Райдаут? У самої Далії ніякої потреби у цій подорожі не було. Їй пощастило зустріти у Нью-Йорку свою матір, Ерлі, що тепер одружена з Лукою Зомбіні, чоловіком, заради якого Ерлі колись втекла з сім'ї, залишивши дочку на вітчима (як виявиться потім). Лука Зомбіні – відомий ілюзіоніст, але одного разу удача відвертається від нього, він не може повернути в одне тіло, одну особистість декількох людей, яких він, з допомогою оптичного переломлення в ісландському шпаті (Iceland Spar), розділив на дві самостійні особи. Він розповідає дітям як це трапилося (“*Doubles the image, the two overlap, with the right sort of light, the right lenses, you can separate them in stages, a little further each time, step by step till in fact it becomes possible to saw somebody in half **optically**, and instead of two different pieces of one body, there are now two complete individuals walking around, who are identical in everyway, **capisci?**”*). Очевидна містифікація! Вдома, у своїй країні, він нічого не може заподіяти, щоб виправити помилку, лише у Венеції ще існує виробництво найточніших Магічних Дзеркал, які могли б дати зворотний ефект. Коли Зомбіні отримує з Венеції запрошення виступити з сеансами, то це подвійна радість для нього і для його сім'ї, Далія, звичайно, їде з ними.

Ось таким чином Далії трапилося зустрітись з Кітом Траверсом на борту першокласного лайнера, таким є ретроспективний план появи на лайнері двох молодих людей, які закохалися один в одного «з другого погляду» (...*couldn't be what they meant by Love at First Sight. Second.*). Справжнім випробуванням для них виявляється драматична подія, яка призводить до того, що, знаходячись на одному кораблі, не покидаючи його, Далія і Кіт, тим не менш, виходять на берег у різних портах! Даний епізод розбудовано переважно у формах містифікації (чого варті, наприклад, латентний, «сплячий» стан екіпажу дредноута і його екіпажу, які, залишаючись невидимими для пасажирів, несуть пильну вахту!). Містифікуючими є також обставини виготовлення цього «два-в-одному» корабля, невідомо навіть, з якої верфі його спустили на воду. Екіпаж дредноута (глибоко всередині лайнера) своєчасно помічає торпеду, що прямує напереріз лайнеру, і відбувається неймовірне – на очах у збентежених Кіта і Рута дредноут «оживає», чути команди-розпорядження, усі системи переводяться у бойовий режим. Кіт не може вибратися на верхні палуби лайнера, який набирає близький до розрахункового максимальний крен. Діти Зомбіні сприймають це за один з фокусів свого батька, який вважає за краще підтвердити це, щоб уникнути зайвих розпитивань. Зомбіні називає це «ефектом перетворення старого лайнера у дредноут» (the old Liner-to-Battleship Effect). Через декілька днів Кіта (з іншими пасажирами-нелегалами) висаджують у Могадорі, Мароко, а Далія нарешті прибуває до Венеції.

Прикметним в аспекті містифікації, і напрочуд чудовим фрагментом фентезійної стилізації, є «паралельна» подорож Далії за курсом лайнера *Stupendica*.

As if she had exited her life briefly and been given the ability to travel on a parallel course, "close" enough to watch herself doing it, Dally discovered an alternate way to travel by land, port to port, faster than the ship was moving... She sped, it seemed slightly above ground level, through the fragrant late-summer twilight, parallel to the course of the ship ... perhaps, now and then, over a break in the dunes and scrub and low concrete walls, catching a glimpse of the Stupendica, under way, ... [5].

Розглянутий у своєму сюжетному розгортанні епізод з «двома кораблями-в-одному» є красномовним прикладом містифікації у романі Пінчона, а також здатності містифікації Пінчона інтегрувати декілька форм. У даному фрагменті – це наративна, конспірологічна, науково-технічна, фентезійна містифікації.

Підсумовуючи розпочате у статті дослідження містифікації як чинника змісту і поетики постмодерністського роману, зазначимо такі моменти, **результати і висновки**.

1. У статті розпочато дослідження поетики містифікації постмодерністського твору на прикладі двох, з восьми, романів Т. Пінчона. Дослідницьку увагу було зосереджено на сюжетно-змістовому плані обраних до аналізу фрагментів містифікації. Підкреслимо, що саме звертання до тексту оригінального твору, а не лише опора на цитації з фахового дискурсу, формує перш за все переконливу доказову базу положень дослідження. Такий акцент є тим більш правомірним, коли досліджуємо поетику надскладних романів Пінчона.

2. Англomовне і вітчизняне літературознавство не оминає своєю увагою поетику містифікації. На відміну від літературної містифікації, форми і види якої доволі вичерпно визначені у науці, досить новим дослідницьким трендом і конструктом є художня містифікація як сукупність форм вираження концептуального виміру твору, як переважна форма наративу, як інструмент розвитку сюжетної дії, динаміки твору, оповідної інтриги.

3. Містифікація, дискурсивна гра, онтологічна амбівалентність ситуацій та наративів належать до корпусу визначальних ознак постмодерністської поетики. Постмодерністську містифікацію формує відкрита парадигма форм, широкоживаними і продуктивними з яких є трансгресія-деконструкція історичного факту, підробка артефакту культури, карнавалізація-інсценізація минулої історичної події, переселення літературного персонажу в інший, класичний, твір, авторське «відчуження» від власного тексту, алегорично-фантастичні сюжетні лінії, псевдореальний дискурс свідомості та підсвідомості, квазіреальні тематичні лінії.

4. Функціональна парадигма містифікацій у романах Т. Пінчона *The Gravity's Rainbow* та *Against the Day* охоплює сюжетоутворення та план композиції твору, підтекстово-алегоричний вимір, план оповідної інтриги, деконструкцію метанаративів, художнє вираження альтернативної історії, естетизацію фікціонального виміру твору. Розглянуті приклади містифікації у цих романах надають підстави розробки таксономії форм містифікації у постмодерністському романі. Це такі форми: наративна, трансгресивна, інтегрована у конспірологічний дискурс, містифікація як сегмент науково-технічного дискурсу, містифікація як інструмент і чинник дискурсу «чорного гумору», романтично-алюзивна, футурологічна, психологічна. Звичайно, цей список не вичерпує можливих інших, ще не віднайдених форм.

5. Подальший аналіз форм та функцій, структури і «питомої ваги» містифікацій у постмодерністському творі залишається актуальним та перспективним вектором дослідження як романів Пінчона, так і творів інших англomовних письменників-постмодерністів. Чекають свого дослідження, наприклад, такі напрямки і проблеми як хронотоп, психологічний вимір містифікацій, діалектика реального-псевдореального у їх структурі, інтертекстуальний вимір та естетичний ефект містифікацій.

Бібліографічні посилання

1. Зверев А. Энигма / А. Зверев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/3/zverev.html> (Опубликовано в журнале: Иностранная литература, 1996, 3).
2. Класика та сучасність: дискурс діалогу. Міжвузівська наукова конференція (XIII Шрейдерівські читання) : матеріали / упоряд. Т. Є. Пічугіна. – Дніпропетровськ : Тріменс ЛТД, 2016. – 84 с.
3. Лавринович Л. Б. Координати пам'яті у художньому просторі постмодерної літератури / Л. Б. Лавринович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npchdufl_2010_135_122_14.pdf
4. Pynchon Th. Gravity's Rainbow / Th. Pynchon [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pdfsb.net/gravity%C2%B4s+rainbow>
5. Pynchon Th. Against the Day / Th. Pynchon. – London : Vintage, 2007. – 1104 p.

Надійшла до редколегії 05.05.2016 р.

УДК 821.161.2.09

О. В. Родный

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

**ИСПОВЕДАЛЬНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ:
«ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ» КАК КОНЦЕПТ**

Розглянуто один з жанрів документально-художньої прози, в основі якого лежить «людський документ». На прикладі творчості С. Алексієвич проаналізовано жанрові особливості цих творів і зроблено висновок про те, що такі повісті об'єднують у собі риси як документальної літератури, так і публіцистики. Нон-фікшн – художньо-публіцистичний жанр літератури, основними особливостями якого є занурення у світ героїв, документально точне зображення подій і персонажів. Сповідально-публіцистична повість, в основі якої лежить людський документ, зародившись як повість-спогад, сьогодні стає документом сучасних подій, і її нинішній стан вимагає всебічного літературознавчого розгляду.

Ключові слова: документальна література; документ; документалізм; публіцистика; жанр; концепт; повість.

Рассмотрен один из жанров документально-художественной прозы, в основе которого лежит «человеческий документ». На примере творчества С. Алексиевич проанализированы жанровые особенности этих произведений и сделан вывод о том, что такие повести объединяют в себе черты как документальной литературы, так и публицистики. Нон-фикшн – художественно-публицистический жанр литературы, основными особенностями которого является документально точное изображение событий и персонажей. Исповедально-публицистическая повесть, в основе которой лежит человеческий документ, зародившись как повесть-воспоминание, сегодня становится документом современных событий, и ее нынешнее состояние требует всестороннего литературоведческого рассмотрения.

Ключевые слова: документальная литература; документ; документализм; публицистика; жанр; концепт; повесть.

The article deals with one of non-fiction literary genres which is based on «human document». S. Alexievich's works are analyzed and concludes that her novels combines features of both nonfiction and journalism. Non-fiction is a literary both artistic and journalistic genre, the main features of which are dipping into the world of the characters, documentary image of events and characters. Alexievich specialized in crafting narratives based on witness testimonies. In the process, she wrote oral histories of several dramatic

events in Soviet history: the Second World War, the Afghan War, the fall of the Soviet Union, and the Chernobyl disaster. Her books trace the emotional history of the Soviet and post-Soviet individual through carefully constructed collages of interviews. Her books deal with historical crises through the voices of ordinary individuals. This is oral history stripped down to segments so raw that it can stretch both credulity and the reader's tolerance for pain. It's obvious that S. Alexievich's works are bold and experimental literary approach. Both confessional and journalistic novel which is based on human document began as a story— memory, today it is a document of current events, and its current state requires a comprehensive literary review.

Keywords: non-fiction; document; documentalism; journalism; genre; concept; novel.

Картина отечественной литературы второй половины XX – начала XXI века будет неполной без включения в ее контекст художественно-документальных произведений. Не умаляя достоинств собственно художественной прозы, стоит отметить особый эффект воздействия художественной документалистики. Подлинность изображаемого обеспечивает повышенный интерес читателя и более высокую степень эмоционального восприятия произведения.

Причины, вызвавшие активизацию в современной литературе документальности, разнообразны. Это как и огромная потребность в достоверном знании о мире, полностью удовлетворить которое невозможно за счет обычных средств информации, так и внутрилитературные творческие искания.

Актуальность исследуемой темы в значительной мере обусловлена тем, что изучение жанровой эволюции художественно-документальной прозы второй половины XX – начала XXI в. позволяет выявить и отчасти прогнозировать некоторые закономерности и направления развития современного литературного процесса. Несмотря на то, что документальная литература и документалистика в целом не обойдены вниманием исследователей (работы А. Адамовича, Л. К. Оляндер, И. Б. Роднянской, В. Кардина, Е. А. Гусевой и др.), тем не менее особенности поэтики документальной прозы, обусловленные ее жанровым определением, изучены в недостаточной мере.

С 80-х годов XX в. в документальной литературе широко используется так называемый «человеческий документ» – записанные на магнитофон и включенные в произведение свидетельства участников определенных, как правило, трагических и драматических событий. Принципиально новые формы работы с таким документом вызвал к жизни новую форму повести, в которой документализм определяет такие свойства произведения, как «жесткий» реализм, расширение понятия эстетического в литературе, углубление категории трагического. Современные критики отмечают, что становление документального начала в литературе сопровождается возникновением большого количества «гибридных жанров», по выражению М. М. Бахтина.

Подобное жанровое взаимодействие не осталось незамеченным критикой и литературоведением: в обиход уже вошли такие жанровые маркировки подобных текстов, как «магнитофонная литература», «художественный документ», «сконструированная документальная проза», «художественно-документальная стенография», «репортаж с места исторического события», «роман-свидетельство», «книга-оратория», «соборный роман», «эпически-хоровая проза», «жанр голосов». Подобная проза представлена произведениями украинских авторов Е. Гуцало «Из огня воскресли» (1976), В. Яворивского «Вечные Кортелисы» (1980), Ю. Щербака «Чернобыль» (1987), Л. Коваленко и В. Маняк «33-й: голод» (1991); белорусов А. Адамовича «Иди и смотри» (1984), циклом документальных повестей С. Алексиевич.

Именно присуждение Нобелевской премии в области литературы за 2015 г. С. Алексиевич дало импульс для разговора о новых возможностях документальной прозы, ее перспективах и жанровом своеобразии. Цель нашей статьи – определить жанровое своеобразие цикла документальных повестей писательницы.

Уже много лет автор работает в собственном, созданном ею самой, жанре, который она определяет как «роман голосов» – о реальных событиях рассказывают реальные люди, их участники.

Несмотря на популярность книг Алексиевич, вопрос о жанре, в котором работает писательница, остается одной из широко обсуждаемых тем. Это продемонстрировали и споры, разразившиеся после присуждения ей Нобелевской премии. Во многих англоязычных медиа литературная форма Алексиевич скупно определяется как «нон-фикшн». Однако эта формулировка не дает представления об уникальности ее метода. Светлана Алексиевич слагает свои повествования о жизни в условиях советского и постсоветского эксперимента, используя в качестве главного и единственно-го инструмента голоса реальных людей, записанные в сотнях интервью.

На невозможности художественного описания того «как одни люди героически убивали других, как они ненавидели» построено творчество С. Алексиевич. Ее книги «У войны не женское лицо» (1985), «Последние свидетели: сто недетских рассказов» (1985), «Цинковые мальчики» (1991), «Зачарованные смертью» (1994), «Чернобыльская молитва» (1997), «Время секунд хэнд» (2013) – это записи исповедей, рассказов, воспоминаний участников событий, художественный документ кровавый эпохи.

Первые три повести С. Алексиевич созданы на военном материале: воспоминания женщин-участниц Великой Отечественной войны; рассказы «детей войны»; боевые будни воинов-афганцев. Следует отметить, что в отечественной военной прозе выразились идейно-эстетические искания из авторов, стремившихся разрушить жесткие каноны так называемого «панорамного», лжеэпического повествования. Множество локальных войн, происходящих ежегодно на земле, всегда будут «подпитывать» этот литературный пласт, что произошло, например, с «афганской» или «чеченской» темой в русской литературе 1980–90-х годов («Цинковые мальчики» С. Алексиевич, «Кавказский пленный» В. Маканина, ранние рассказы и роман «Знак зверя» О. Ермакова), или же служить напоминанием о недопустимости забвения военных трагедий XX века («Прокляты и убиты» В. Астафьева). Событиям новейшей украинской истории посвящены книги Оксаны Забужко «Літопис самовидців: дев'ять місяців українського спротиву», О. Виноградова «Слово Майдану» и др.

По словам самой С. Алексиевич, она искала человека «потрясенного», подошедшего к пониманию собственной пограничности, уязвимости, смертности и желающего выговорится, ищущего адекватного собственной смертности Слова. Но в то же время это ее «образ времени», и автор стремится придать ему совершенную форму круга – модели мироздания. По словам самого автора: «Те книги, которые я пишу, – это своего рода проза. Это документ и в то же время мой образ времени. Я собираю подробности, чувства не только из отдельной человеческой жизни, но и из всего воздуха времени, его пространства, его голосов. Я не выдумываю, не домысливаю, а организовываю материал в самой действительности. Документ – это и те, кто мне рассказывает, документ – это и я, как человек со своим мировоззрением, ощущением» [1, с. 95]. Единство каждой документальной книги Алексиевич как отдельного произведения – это не просто высказывание о мире, и тем более не готовый раз и навсегда найденный смысл, а творческим усилием создаваемое художественное целое и заключенный в нем мир. Этот мир представляет собой внутреннее пространство постоянного поиска смысла, где реальный человек оставляет свой голос как неоспоримое доказательство этого процесса. Но внутреннее единство смысла становится возможным только благодаря внутренней динамике, постоянному разворачиванию значений документальных свидетельств, помещенных в это пространство автором. В силу особого эстетического дара, которым наделен автор, в книгу включаются только те факты, в которых субъективное ощущение подлинного смысла может выйти за пределы этого индивидуального опыта и стать фактом сознания других людей, возможно человечества в целом.

Информационная точность, открытость авторских суждений порождают сдержанную сдержанность стиливой манеры, когда слово используется в его прямом значении и фактически исключается образное, переносное его истолкование. Документальная проза лишена яркой эмоциональной окраски, но это обстоятельство не означает, что читатель совсем не испытывает эмоционального воздействия. Оно достигается определенным отбором фактов, их соотнесением, комментированием, интерпретацией. Главное в этой литературе – событие, и гибридный жанр зависит от того, как именно описывается событие в разных типах невымышленного повествования. В свою очередь, документальная литература является своеобразным индикатором социальных изменений, с одной стороны, а с другой – очевидным маркером изменения самого понятия «литература», которая все чаще принимает вид «нон-фикшн».

Нон-фикшн – художественно-публицистический жанр литературы, основными особенностями которого являются погружение в мир героев, сугубо реалистичное и документально точное изображение событий и персонажей, изложение событий сквозь призму образного и эстетического восприятия автора, использование художественных приемов раскрытия образов и композиционная организация произведения «сцена за сценой».

Краеугольным камнем документальной литературы является присущая ей публицистичность, при которой авторское мнение, оценка изображаемого выражены открыто и представляют собой развернутое суждение. Смысл документального произведения прямо доводится до читателя, исключается возможность различных версий по поводу его содержания. Публицист обладает особым взглядом на действительность – видит не единичный факт, а круговую панораму, сотканную из переплетенных между собой фактов. В умении соединить реальное и идеальное, современное и прошлое, фактическое и эмоционально-образное и состоит особый дар публициста. Побудительным импульсом публицистики служит глубочайшая озабоченность автора большой общественной проблемой, стремление найти художественные средства для того, чтобы авторская позиция соединилась с мыслями и чувствами читателя.

«Жестокий» реализм, расширение понятия эстетического в литературе, углубление категории трагического, утверждение народного, – а, следовательно, и общечеловеческого – взгляда на трагические и драматические события жизни лежат в основе ее книг. Мы определяем жанровую разновидность документально-художественной повести С.Алексиевич как исповедально-публицистическую.

Исследователь творчества писательницы Е. Гапова полагает, что книги Нобелевского лауреата являются образцом моральной философии, способом обсуждения проблемы поиска смысла страдания, осуществляемого советским, а затем постсоветским человеком [2].

Исповедально-публицистическая повесть, в основе которой лежит человеческий документ, зародившись как повесть-воспоминание, сегодня становится документом современных событий, и ее нынешнее состояние требует всестороннего литературоведческого рассмотрения.

Библиографические ссылки

1. Алексиевич С. Суд над «Цинковыми мальчиками» (история в документах) / С. Алексиевич // Цинковые мальчики. Зачарованные смертью. Чернобыльская молитва. – М. : Остожье, 1998. – 236 с.
2. Гапова Е. Страдание и поиск смысла: «моральные революции» Светланы Алексиевич / Е. Гапова // Неприкосновенный запас. – 2015. – № 1. – С. 4–11.

Поступила в редколлегию 15.03.2016 г.

ПРО НАШИХ ВЧИТЕЛІВ (ФРАГМЕНТИ ВИСТУПІВ УЧАСНИКІВ КРУГЛОГО СТОЛУ «ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ШКОЛИ ДНІПРОПЕТРОВСЬКА: ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ»)

АРТИСТИЗМ И МАГИЯ ЛИЧНОСТИ. Л. Я. ПОТЕМКИНА

Дорогие коллеги! Неумолимо приближается весна, холодная непогода отступает, ее сменяют дни небесной сини, разливов солнечного света, весенней волнующей свежести.

Недолгое время отделяет нас от дня рождения Лидии Яковлевны Потемкиной, яркого, по-ренессансному щедро одаренного человека, смелого, дерзкого исследователя, открывшего для нашего литературоведения новые темы, имена, западноевропейский роман Возрождения, красочность и мощь текстов маньеризма и барокко.

Не каждому из нас дано умение создавать вокруг себя атмосферу праздничности, легкости приобщения к порою не знающим однозначного разрешения проблемам, вовлекать студентов в лекцию-зрелище, где магия слова, остроумие, фейерверк экспромтов завораживали, несмотря на то, что все было подчинено жесткой логике академизма.

Лидия Яковлевна многих привела в профессию, по сей день задает планку высоты и весомости научного поиска. Она требовательный, глубокий филолог, противостоящий искушению выбора легкого пути, медиократии.

Для многих Лидия Яковлевна – друг, учитель, взыскующий ценитель пусть небольших, но творческих удач. Свои скромные статьи я пишу с оглядкой на Лидию Яковлевну, часто понимая, что, быть может, она их и не прочтет. Вы знаете, она трудный собеседник, резкий, но всегда неожиданный в суждениях и незабываемый. Думаю, для нас важно, чтобы диалог с нею не прерывался.

С. А. Ватченко

СЛОВО ПРО ВЧИТЕЛЯ. Л. І. СКУРАТОВСЬКА

Говорячи про Людмилу Іванівну Скуратовську, можна впевнено перефразувати слова Івана Франка: вона знає, «як много важить слово...». Все життя Людмили Іванівни пов'язано з філологією. Мені здається, що такої любові до слова, такого вміння поціновувати мовні елементи, милуватися їхньою сутністю, вміння вигранувати, відточити їх у художньому тексті, вміння захопитися та зануритися у життя будь-якого літературного твору та літературного персонажа, як це притаманно професору Скуратовській, ми більше не спостерігатимемо.

Людмила Іванівна – універсальний Учений, філолог, перекладач, літературознавець. Усе її життя пов'язано з Дніпропетровським національним університетом – від навчання на філологічному факультеті (1952–1957 рр.) до сьогодні. Понад п'ятдесят років наукова і професійна діяльність Людмили Іванівни пов'язана з кафедрою зарубіжної літератури нашого університету, на якій вже з 1965 року вона почала торувати свій шлях на освітянській ниві. Захист кандидатської дисертації у 1968 році («Проблеми дослідження творчості Чарльза Діккен-

са») у Львівському державному університеті, а згодом захист докторської дисертації у 1992 році («Основные жанры детской литературы в историко-литературном процессе Англии XIX-XX вв.») у Московському державному педагогічному університеті – ці факти не суха біографічна довідка, а наявна картина формування універсального вченого, не помилюся, найавторитетнішого фахівця з західноєвропейських літератур не лише в Україні, а й поза її межами.

Людмила Іванівна належить до тієї школи викладачів-науковців, котрі ніколи не силували студентів учитися, не залякували заліками та іспитами, вона навчає їх умінню уважно читати текст, бачити в ньому живий організм, уміти розпізнавати за текстом приховані змісти, залюблюватися у слово будь-якої мови – чи то англійської, німецької, польської, чи то української або російської. Її розум, чарівливість, доброта, душевна чуйність у поєднанні з високим рівнем ерудиції миттєво підкорюють студента, «обеззброюють» сучасний студентський загаль. Після таких занять та консультацій, на яких викладач не відбуває необхідний за регламентом час, а ділиться цікавою, вичерпною інформацією не лише з літератури, а й культури, пересипає розповідь вдало дібраними цитатами з творів європейських літератур, студент соромиться не підготуватися до занять: чогось не вивчити, не знати. Легкість викладу навчального матеріалу, відсутність на заняттях Людмили Іванівни нудного академізму, талант справжнього Вчителя до захоплення студента – усе це викликає повагу, здорове ніяковіння, тріпотіння серця. Не страх, а довірлива атмосфера панує на тих уроках.

Колишні учні Людмили Іванівни, а їх чимало, згадують її лекції із вдячністю та шанобливістю. А кожна лекція Людмили Іванівни – це не просто формальність, за кожною лекцією – титанічна, серйозна підготовча робота: пошукова, коли йдеться про нового митця або літературну добу, досліджувальна, коли йдеться про аналіз художнього тексту. В англійській мові є, на мій погляд, досить влучне дієслово *to scrutinize* – уважно розглядати, ретельно досліджувати. Саме так працює Людмила Іванівна, вона не може працювати навмання, похапцем, все, до чого торкається її рука літературознавця, набирає змістовності, фаховості, здобуває знак якості. Ми і дотепер бережемо конспекти лекцій із зарубіжної літератури, які читала Людмила Іванівна, іноді перегортаємо поживтілі сторінки чернеток, на яких рукою Вчителя запропоновано корисні поради щодо посилань, джерел, спостережень науковців. Ми з вдячністю пам'ятаємо її змістовні, вичерпні лекції, що насичені проникливістю, вдалою інтерпретацією справжнього філолога. Пам'ятаємо її великодушні зауваження у процесі написання курсових та дипломних робіт, безцінні консультації-розмови під час виконання кандидатських та докторських дисертацій, що не розчавлюють, а надихають на несподівані маленькі здобутки. І навіть, коли хворіє Людмила Іванівна, вона не полишає працювати. Слабкість здоров'я, вади зору не можуть завадити її любові до книг. Як тільки-но стан покращується, вона знову бере до рук своїх книжку. На питання, що Ви робили сьогодні, у Людмили Іванівни, відповідь завжди одна: «Я читала. Я завжди читаю, не можу без книг. Не можу уявити себе без улюбленої справи».

У квартирі Людмили Іванівни незліченна кількість книг. Вони є свідками формування особистості Вчителя, значну роль у цьому відіграла, насамперед, і її родина – Людмила Іванівна з родини лікарів – добрих, чуйних, інтелігентних людей (вона часто з тихим сумом згадує, як під час війни їх з матусею евакуювали до Тбілісі, де мама працювала лікаркою у шпиталі); а за часів студентства – це її привітні приятелі І. Нікітіна та Н. Орлик; пізніше – вчителі, а трохи згодом сподвижники в царині літературознавства – Н. Копистянська, І. Арнольд, Н. Дьяконова, Н. Демурова та інші.

Серед головних досягнень Учителя – численні наукові статті, рецензії, відгуки, монографії. Усім працям Людмили Іванівни притаманні якості, які можна

назвати найвищим рівнем інтелектуальної ерудиції. Не помилюся, коли висловлю думку щодо обізнаності Людмили Іванівни – це дослідження творчості Блейка, Вордсворта, Колріджа, Кітса, Байрона, Лема, Діккенса, Россеті, Керролла, Ліра, Стівенсона, Кіплінга, Еліота, Джойса, Лоуренса, Вулф, Гемінгвея та багатьох інших – перелік імен митців значний. Впевнена, що Людмила Іванівна заперечуватиме це. Їй – людині скромній, притаманне замовчування своїх досягнень. Це так природно для людини, яка належить до справжньої інтелегенції: простої у поведінці, шляхетної у вчинках та ставленні до людей, у намаганні виправдати людину навіть тоді, коли та винна. «Напевне, це я була у чомусь не права», – такою буває відповідь Людмили Іванівни.

Нам усім – учням професора Людмили Іванівни Скуратовської – пощастило. Пощастило навчатися у неї, слухати, абсорбувати кожне її слово, намагатися хоча б якусь часточку наслідувати, гідно копіювати, ставати кращими. Бо істинний Учитель – це не лише наставник, це цілий мікросвіт добра, гідності, душевного тепла, поваги та людського ставлення до особистості.

Не знаю я, щоб то було,
Якби не Ваша особистість.
Велику працю несете,
Зважаючи на сили крихкість.
Те слово Вченого, що Вам дано,
Хай буде міцним та тривалим.
А гідність надихає нас
На добру справу, не поталу.

*Завідувач кафедри іноземних мов
для гуманітарних спеціальностей ДНУ,
доктор філологічних наук,
професор Елла Гончаренко*

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИКИ

<...> Бывших учеников Людмилы Ивановны не бывает – бывают ученики. Это не временная честь, милостиво оказанная учителем, а твой собственный выбор. Это сложно. Ведь нужно соответствовать Людмиле Ивановне – и как ученому, и как лектору, и как человеку. Каждый из нас помнит тот момент, когда впервые заходил в студенческую аудиторию, будучи аспирантом или начинающим преподавателем, – в ту же аудиторию и к тем же студентам, которые слушают Людмилу Ивановну; и смешанные чувства: робости, смущения, уверенности (ведь Людмила Ивановна сказала, что практическое занятие или лекция пройдет замечательно, и она в этом не сомневается), желание быть похожим и соответствовать – не в манере чтения или в том, о чем ты говоришь (это невозможно), но в необъяснимом чувстве необходимости того, что мы делаем.

Глубоко почитаемый и любимый Людмилой Ивановной Сергей Сергеевич Аверинцев дал известное определение филологии – «наука понимания». Это сложнее всего – и в научном, и в этическом, личностном аспекте. Этому учит (если хочешь быть учеником) Людмила Ивановна. Всем своим примером. Она понимает и прощает человеческие слабости, находит «оправдание человеку». <...>

Литература для Людмилы Ивановны не объект исследования, а подлинная жизнь. Ее всегда огорчает, когда эту жизнь убивают – то ли схематическим упрощением, то ли «завиральными теориями», то ли просто плохим переводом. Забыть ее ироничные комментарии по поводу школьных, как она считает, ошибок

известных литературоведов, переводчиков и редакторов невозможно. Критичный ум Людмилы Ивановны не признает ложных авторитетов, сложившихся мнений, «устоявшихся» переводов, категоричных выводов и замечаний. «Чины людьми даются... – читайте классика!», – с возмущением и горечью часто повторяет она.

Людмила Ивановна – невероятно щедрый учитель: она охотно делится своими знаниями, филологическими находками, научными открытиями. Ее имя на титульной странице диссертации – лучшая защита для аспиранта. Все знают: Людмила Ивановна никогда не пропустит халтуру, плагиат, откровенную глупость – ни в работах своих учеников, ни в чужих работах, когда она выступает рецензентом, экспертом, оппонентом. И, читая и слушая ее отзывы и замечания, всегда понимаешь – это не ради самих замечаний, а ради главного – автора, его слова, нашего общего дела. Эти замечания могут быть эмоциональными, но никогда – обидными, произнесенными тоном и голосом «высшего судьи». Чувство, интонация, вложенные в замечания, невозможность не сказать – понятны всем, кто помнит слова Мандельштама о том, что филология – это «вся кровь, вся нетерпимость». И вместе с тем Людмила Ивановна не авторитарный учитель; никогда не навязывает свою точку зрения, всегда внимательна к мнению своих учеников, даже если с ним не согласна. А если нужно указать на авторитет, им никогда не будет мертвая норма учебника, словаря или энциклопедии, аршином отмеряющая «так можно – так нельзя», но всегда – образец живой мысли и слова: строка или образ из классической литературы, в секунду объясняющая то, на что нужно тратить множество лишних, неточных слов, работы, наблюдения настоящих филологов – М. Л. Гаспарова, С. С. Аверинцева, Л. Я. Гинзбург, В. В. Виноградова и многих других. И сразу урок: настоящая наука не устареет, наука не может быть беспамятной. Тем более, когда речь идет о филологии, где в каждом слове – человек.

Память, и как категория «истории науки», и как категория этическая, мера человеческого понимания, – драгоценный опыт. Все мы, студенты, аспиранты, преподаватели кафедры зарубежной литературы ДНУ, знаем от Людмилы Ивановны, что было вначале; знаем и помним о ее учителях, основателях днепропетровской школы филологов-исследователей зарубежной литературы, – Нине Самойловне Шрейдер и Леониде Дмитриевиче Иванове.

<...> Людмила Ивановна умеет указать на ученические ошибки и при этом похвалить за удачу так, что свою собственную выправленную рукопись несешь домой как сокровище, перечитывая глубокие, пространные и остроумные комментарии на полях. Вдруг осознаешь, как внимательно тебя слушают, как точно и чутко направляют твою мысль, как удивительным образом приоткрываются незнакомые отделы культуры и навсегда входят в твою жизнь. Эти советы находишь и через годы – и снова ощущаешь вдохновение и желание узнавать новое, и радость, что это новое не закончится никогда. А позже – момент, когда вдруг почувствовал себя рядом с Людмилой Ивановной по-настоящему дома, с родным тебе человеком. Когда все так же старательно и часто невпопад подбирая слова для обсуждения насущного, осознаешь, что ты уже как-то по-новому понял и заранее прощен.

Школа, созданная Людмилой Ивановной Скуратовской, – явление уникальное, ведь все ученики – разные: у каждого вырабатывается свой стиль, свой взгляд на литературу, своя манера читать лекции. И в этом заслуга Учителя, который учит главному – думать, уважать авторское Слово, искать свой путь.

Людмила Ивановна часто приводит слова своего учителя, Нины Самойловны Шрейдер: «Я не могу называть вас своими учениками. Это вы вольны признать или не признать меня учителем, себя учениками». Спасибо Вам, Людмила Ивановна, за возможность и счастье чувствовать себя Вашими учениками.

*Е. Чернокова,
Т. Пичугина,
Н. Велигина,
А. Левченко*

«ДОРОГУ ОСИЛИТ ИДУЩИЙ...». Н. П. ОРЛИК

Пожалуй, ничего лучше не описывает отношения к жизни Нинель Петровны, чем эта фраза, отпечатанная на обычном календаре, отмечавшем место закладки в книге на столе необыкновенного человека. Любому студенту и коллеге Нинель Петровны памятливы неисчерпаемая энергетика и заразительное трудолюбие, ровное рабочее настроение и неисправимый энтузиазм, наполняющие аудиторию при ее появлении. Слово, взгляд, жест – во всем этом безошибочно узнается она.

Учитель... Идущий должен быть терпелив, особенно, если его призвание – учить. Все многообразие его обязанностей – от искоренения «рецидивов школьного велеречия» в студенческих работах до научного руководства диссертациями – сфокусировалось в преподавательском таланте Нинель Петровны. Студенты разных поколений помнят, как список обязательной литературы, еще накануне ужасавший своей неподъемностью, переставал быть просто набором имен и названий, обретал кровь и плоть на семинарах по зарубежной литературе, становившихся мало с чем сравнимым удовольствием. Во время занятий на пользу шло буквально все, даже моменты искреннего возмущенного удивления – «как можно так слепо верить печатному слову?!». Так, именно с Нинель Петровны для многих из нас начинался собственный опыт критического суждения, рождались авторитеты, формировался образ и инструментарий науки. Уроки, преподаваемые ею, не забываются, не проходят даром.

Ученый... По-журналистски цепкое отношение к мелочам и чуткое внимание к последним научным веяниям, постоянная учеба и готовность экспериментировать – «...заниматься этим – чистой воды авантюризм...», меткое, броское определение, запоминающимся ярлыком прочно повисавшее на адресате, – «...все эти ...бартообразные...», и диапазон научных занятий – от мадам де Лафайет до Арагона, все это – она, Нинель Петровна.

Человек пишущий... «Вы разбираете мой почерк..?» В наш остывающий душой и беднеющий духовно компьютерный век волнительно и отрадно читать строки, написанные четким аккуратным почерком Учителя. В них – любовь к своему и уважение к чужому труду, конструктивная критика и призыв действовать, сомнение и настояние, императив и вызов на дискуссию. Комментарии и правки Нинель Петровны – отдельный метажанр, экзотической вязью обрамляющий рождающийся текст и превращающий его в эстетизированный объект, пространство общения и учебы.

Нинели Петровне, с благодарностью за однажды выбранный ею путь –

Евгений Гавриленко

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
------------------------	----------

I. ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНСУ: ДОСВІД ЦІННІСНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ	4
---	----------

<i>Привалова Л. П.</i> Авторский миф о подземном царстве Маммона в поэме Э. Спенсера «Королева фей» (Часть I)	4
<i>Беднова Ю. И.</i> Придворная поэзия «елизаветинцев» в контексте рукописной и печатной культуры поэтического текста.....	12
<i>Вельчева К. А.</i> Интерпретация мотива паломничества в поэме У. Ленгленда «Видение о Петре Пахаре»	16
<i>Власенко Н. І.</i> Топологічна естетика традиціоналізму як джерело ренесансного оновлення романічної поетики.....	20
<i>Пацан В. О.</i> (Євлогій, єпископ Новомосковський) Єлизаветинські переклади Біблії: актуальні аспекти вивчення	29

II. ЛІТЕРАТУРНІ ФОРМИ НОВОГО ЧАСУ ТА ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОСТІ	37
--	-----------

<i>Маценка С. П.</i> Барокова сатира «Вигадливі і правдиві видіння Філандера фон Зіттевальда» Й. М. Мошєроша у сучасному прочитанні.....	37
<i>Калиберда Н. В.</i> Пространство, среда, герои в романе С. Ричардсона «Памела» (линкольнширский эпизод)	44
<i>Русских И. В.</i> Поэтика повествования в романе Т. Дж. Смоллета «Родрик Рэндом»	52
<i>Гура Н. П.</i> «Іфігенія в Тавриді» Гете: гармонія змісту та форми	59

III. ПРОБЛЕМА МИСТЕЦТВА, ХУДОЖНИКА, РЕАЛЬНОСТІ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ ХІХ ст.	66
--	-----------

<i>Демко Т. В.</i> Аллегория пізнання в поемі Вільяма Блейка «Книга Тель»	66
<i>Панченко Е. И.</i> Женские образы в творчестве Чарльза Диккенса: попытка классификации.....	72
<i>Гавриленко Є. В.</i> Стендалівські «зустрічі з собою» як автометатекст.....	77
<i>Ворова Т. П.</i> Архетип війни у казкових творах О. С. Пушкіна, П. О. Катеніна, І. В. Кирєєвського	81
<i>Матвієнко О. В.</i> Українське прочитання поезії К. Дж. Россетті “When I am dead, my dearest...”: між переспівом та класичним перекладом	85
<i>Посудиевская О. Р.</i> Индийская тема в раннем творчестве Р. Киплинга («Простые рассказы с гор»)	96

IV. ЕСТЕТИКА ОНОВЛЕННЯ. АВТОР І ТЕКСТ У ЛІТЕРАТУРІ ДЕКАДАНСУ, АВАНГАРДУ, МОДЕРНІЗМУ	103
--	------------

<i>Скуратовская Л. И.</i> Троя в стихах Осипа Мандельштама: проблема лиризма	103
<i>Потничева Т. Н.</i> Генри Джеймс. «Дейзи Миллер»: американский вариант «Смерти в Венеции»	113
<i>Пичугина Т. Е.</i> Эротический дискурс венского модерна в «Хороводе» Артура Шницлера	120

<i>Романова Е. И.</i> «Русский мир» в Париже: зарисовки с натуры в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов»	128
<i>Бандровська О. Т.</i> Ідентичність Іншого в англійському модерністському романі: тіло поза нормою крізь міждисциплінарні підходи	134
<i>Тростогон В. М.</i> Критика автономного суб'єкта у творчості фіно-шведських поетів-модерністів (Е. Седергран, Г. Бйорлінг, Е. Діктоніус).....	141
<i>Костенко Г. М.</i> Культурний контекст роману Айн Ренд «Джерело»	147
<i>Ковальова Я. В.</i> Індивідуально-авторська модель концепту «Мистецтво і митець» (за автобіографічною трилогією Еліаса Канетті) ...	152
<i>Казарин В. П., Новикова Н. А.</i> Ахматова. Данте. Крым (статья 2)	156
<i>Воеводина О. А.</i> Художественная модальность поэмы А. Ахматовой «Реквием»	164

V. ГРА, МІСТИФІКАЦІЯ, СМИСЛ У ТВОРЧОСТІ ПОСТМОДЕРНІСТІВ..... 169

<i>Чернокова Е. С.</i> Память и ее «дворцы»: «Садовник» Р. Киплинга и «Навечно» Дж. Барнса.....	169
<i>Тупахіна О. В.</i> «Примарна присутність»: троп привида у неовікторіанських реінтерпретаціях повісті Генрі Джеймса «The Turn of the Screw»	178
<i>Іваненко В. А.</i> Каледонська антисизигія у романі Джеймса Робертсона <i>The Testament of Gideon Mack</i>	187
<i>Велигіна Н. Г., Левченко А. В.</i> The Sense of an Ending: семантика «новой чувствительности» в зарубежной прозе рубежа XX–XXI веков.....	194
<i>Сушко С. О.</i> Містифікація в англофонному постмодерністському романі: сюжетно-дискурсивне увиразнення та художні функції.....	199
<i>Родный О. В.</i> Исповедально-публицистическая повесть: «человеческий документ» как концепт	207

VI. ПРО НАШИХ ВЧИТЕЛІВ (ФРАГМЕНТИ ВИСТУПІВ УЧАСНИКІВ КРУГЛОГО СТОЛУ «ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ШКОЛИ ДНІПРОПЕТРОВСЬКА: ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ») 211

<i>Ватченко С. А.</i> Артистизм и магия личности. Л. Я. Потемкина.....	211
<i>Гончаренко Е. П.</i> Слово про Вчителя. Л. І. Скуратовська	211
<i>Чернокова Е. С., Пичугина Т. Е., Велигіна Н. Г., Левченко А. В.</i> Учитель и ученики.....	213
<i>Гавриленко Е. В.</i> «Дорогу осилит идущий...». Н. П. Орлик	215

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія KB № 16370-4842 Р від 21.01.2010 р.

Наукове видання

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XX

(Українською, російською та англійською мовами)

Редактори

Технічний редактор

Коректор О. М. Гордієнко

Верстка В. А. Ситник

Підписано до друку 20.09.2016. Формат 70×108¹/₁₆. Ум. друк. арк. 18,9.
Тираж 60 прим. Вид. № 1786/1. Зам. № 211.

Видавництво і друкарня «Ліра»
49050, м. Дніпропетровськ, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 188 від 19.09.2000 р.