

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

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск XXI

Дніпро
Ліра
2017

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 № 8 від 22.12.2016 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).

Черговий випуск збірника «Від бароко до постмодернізму» містить статті учасників всеукраїнської конференції «Література в дзеркалі літератури». XV Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер», в яких розглянуто проблему діалогу літератури з літературою в різноманітних форматах її існування.

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

В 42 **Від бароко до постмодернізму** : [зб. наук. пр.] / редкол. : Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Ліра, 2017. – Вип. XXI. – 202 с.

ISSN 2312-3036

e-ISSN 7232-3078

Очередной выпуск сборника «От барокко до постмодернизма» включает статьи участников Всеукраинской конференции «Литература в зеркале литературы». XV Филологические чтения памяти Н. С. Шрейдер», в которых рассматривается проблема диалога литературы с литературой в разнообразных форматах ее существования.

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

The periodical journal of literary studies “From Baroque to Postmodernism” includes the collection of papers presented on the All-Ukrainian conference “Literature in the Mirror of Literature”. XVth Philological Readings in memory of N. S. Shreider” in which the problem of dialogue of literature with literature in different formats of its existence was in the focus of scholars’ attention.

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

УДК 821 (4/8).09

ББК 83.3(4/8)-022

Збірник наукових праць «Від бароко до постмодернізму» згідно з наказом Міністерства освіти і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. включено до переліку наукових фахових видань України.

Збірник зареєстровано у міжнародних наукометрических базах даних Google Scholar, CiteFactor.

ISSN 2312-3036

e-ISSN 7232-3078

© Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2017

ПЕРЕДМОВА

Тема наступного, ХХІ випуску збірника «Від бароко до постмодернізму», як і конференції («Література у дзеркалі літератури». XV Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер), за матеріалами якої його підготовлено, обумовлена самою ситуацією, соціокультурним контекстом функціонування та існування літератури сьогодення.

При усьому домінуючому, здавалось би, нігілізмі сучасних авторів стосовно літературних канонів, іхньому відчутному часом епатажно-ігровому пафосу, який виходить з бажання оживити зацікавленість до словесної творчості, класика, традиції, літературний канон живуть і визначають багато чого у сучасному літературному процесі. Усі літературні новації у процесі їх прискіпливого аналізу виявляються часто-густо комбінацією, переформатуванням того, що береться із загальної та національної культурної пам'яти. І у цьому випадку знову визнаємо слухність і дієвість баhtінської ідеї про діалогічність у літературі (і не тільки в літературі!), про прихованій і явний в ній голос «іншого».

Завдання, яке об'єднало доповідачів на конференції і авторів пропонованої збірки, – виявити і співставити голоси літератур, що залучені до діалогу, – чи то власне література у форматі словесної творчості, чи то її образ у візуальному варіанті, чи у творчості, вірніше, співтворчості перекладачів та літературознавців.

Усі ці «дзеркала» не лише відбувають основні ознаки, характеристики оригіналу, а й пропонують свої, часом несподівані проекції, які дозволяють побачити щось нове і, безперечно, співзвучне часу.

Але серед усієї цієї різноманітності дзеркальних відображень, які представлено в статтях авторів збірки, найважливішою фігурою стає, як здається, читач – головний учасник міжлітературного процесу, який, за Ю. Лотманом, створює той семантичний простір, у часі та континуальності якого і відбувається діалог між творами, що належать до різних національних літератур, різних національних епох та статусів (елітарного або масового).

Збірку адресовано фахівцям з історії, теорії літератури, компаративістики, аспірантам та студентам, які працюють над науковими темами з історії зарубіжної літератури.

ПОЕТИКА ХУДОЖНИХ ВІДЗЕРКАЛЕЛЬ В ЕПОХУ МАНЬЄРИЗМУ ТА БАРОКО

УДК 821.111-13»15».09

Л. П. Привалова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

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

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 аллегорію, яка нагадує енігматичну картину або містерію. Ця картина складається з декількох сцен, які нагадують барокові емблеми – це Дом Богатства, Кузня, Палац Філотіми, Сад Прозерпіни. У кожній з цих точок простору Гайон стикається зі спокусами багатством, владою, забороненим знанням, гордістю. Цей сюжет дослідники розглядають як паралель біблійному мотиву спокушання Христа у пустелі.

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

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 энigmatische 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 искущении Христа в пустыне.

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

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 worldlings» 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 Philotyme, 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.

Самое сложное из трех искушений Маммона ожидало Гайона в саду Прозерпины. Это был сад, полный трав, цветов и фруктов. Они не были похожи на

те, которые земля рождала для человека. Смертельно чёрные, все эти растения более подходили для того, чтобы украсить могилу умершего. Здесь были печальный кипарис, горькая восковница, усыпляющий насмерть мак, чёрный морозник, цикута, ядовитый паслён. Это был сад Прозерпины – царицы Аида. Все, что там произрастало, находилось под влиянием Сатурна. С ним были связаны все растения чёрного цвета – опьяняющие, усыпляющие, смертоносные. Сад Персефоны, о котором Гомер пишет в «Одиссее» (Х: 491), состоял из ракит и чёрных тополей. Смертоносные растения, упоминаемые Спенсером, связывают его Прозерпину с Гекатой, владычицей ядов. В центре сада стоял серебряный трон, окружённый беседкой, в которой Прозерпина укрывалась от жары, а рядом росло удивительное дерево, покрытое золотыми яблоками.

Образ дерева с золотыми плодами, которые Плuto предлагал Прозерpine, Спенсер мог заимствовать из книги Клавдиана «De raptu Proserpina» [8, с. 154]. Ни одно живое существо, говорит Спенсер, таких плодов не видело, они никогда не росли на земле. Все те яблоки, которые фигурируют в различных мифах, вели своё происхождение именно от этого дерева в саду Прозерпины. Тут были яблоки, которые Мать-Земля подарила Гере на свадьбу. Она посадила их на склоне Атласских гор в волшебном саду, который охранял дракон Ладон и Геспериды, дочери Атласа, и которые обманом добыл Геракл. На ветвях этого дерева висел и тот золотой плод, с помощью которого Аконтий заполучил Левкиппу, Гиппомен – Аталанту, Парис – Елену. Вокруг мифологемы дерева с золотыми плодами в саду Прозерпины Спенсер объединяет различные мифы, в которых фигурирует образ яблока. Возрождение воспринимало все эти мифы как предупреждение об опасности непочтения к богам, святотатства, нарушения божественных запретов и тяги к недоступному для земного человека знанию. Мифографы Возрождения рассматривали яблоки Гесперид как метафору алчности. Иная интерпретация, на которую обратил внимание Ф. Кермоуд [9, с. 162], он видит в яблоках Гесперид эмблему тайного астрономического знания. Мифографы Возрождения считали, что Атлас научил Геркулеса астрономии, и несение Геркулесом небосвода означало вес полученных им знаний [5, с. 156]. Гиппомен получил от Венеры три яблока из сада Гесперид, с помощью которых он победил в беге деву-охотничу Аталанту. Они были превращены во львов за то, что не отблагодарили Венеру и осквернили храм Кибелы (Овидий. Метаморфозы, X: 560). Аконтий в святилище Дианы бросил перед Кидишпой яблоко с надписью «Клянусь Дианой стать женой Аконтия». Она прочитала вслух слова клятвы, услышанные Дианой, но не исполнила их (Овидий. Героиды, ХХ, XXI). Возможно, эта история показалась Спенсеру примером опасности богохульства [8, с. 157]. Парис ассоциировался с похотью, а яблоко – с раздором. Считают, что яблоко Париса было обозначением безумного презрения к божественной мудрости. Неоплатоники понимали этот миф как пример, указывающий на необходимость преодоления крайностей для обретения умеренности. Парису не следовало выбирать одну богиню, он должен был соединить мудрость, силу и красоту, как это сделал художник, изобразивший Елизавету в образе богини, принимающей яблоко от Париса. Все мифы, связанные с яблоком, акцентируют, по мнению Ф. Кермоуда, отсутствие умеренности духа [9, с. 163]. В соответствии с ренессансной типологией античные мифы указывают на ветхозаветное яблоко Адама и Евы – символ человеческой гордыни, нарушения божественных запретов и греха curiositas (искушение ума запретным знанием).

Ветви золотой яблони, нагруженной богатыми дарами, свисали в чёрный поток, который окаймлял сад. Это был Коцит – место мучений множества грешников. Среди них Гайон выделил одно ничтожное существо. Намокшее до самого подбородка, оно испытывало жажду. Фрукты, которые росли рядом, не давались ему в руки, чтобы утолить голод. Мучимый жаждой и голодом, он каждый день

умирал, но умереть не мог. Это был Тантал, укравший божественную пищу – нектар и амбрисию, чтобы поделиться єю со смертными. Тантал разрубил своего сына Пелопа на куски и предложил на пиру богам в качестве прекрасного блюда. Тантал давал ложные клятвы богам и презирал Элевсинские мистерии [1, с. 292]. Традиционно сюжет о Тантале служил иллюстрацией жадности или болтливости (N. Comes. *Mythologiae*, Whitney. *Emblemes*), но Гайон видит в Тантале пример невоздержанного ума («ensample be of mind intemperate»). Чуть поодаль Гайон заметил другого грешника, чьё тело было в воде, но обе руки, отвратительно грязные, были высоко подняты. Он тёр их друг о друга, чтобы отмыть, но от этих усилий они казались ещё грязнее. Это был Пилат, «фальшивый судья и самый несправедливый», «отдавший Лорда жизни на смерть». Здесь Спенсер вводит аллюзию на библейский текст, где сказано, что Пилат «взял воды и умыл руки перед народом, и сказал: невиновен я в крови Праведника Сего; смотрите вы» (Матф. 27: 24). Комментаторы кантихи также отмечают аллюзию на Евангелие от Иоанна, где Иисус на вопрос Пилата отвечал: «Царство Моё не от мира сего ... Я на то родился и на то пришёл в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего. Пилат сказал Ему: что есть истина?» (Иоанна 18: 36, 37). Этот ответ авторы Женевской библии истолковывали как оскорбительный и насмешливый [8, с. 157]. Брукс-Дэвис считает, что искушения Гайона в саду Прозерпины включают имплицитно (образ Париса как судьи богов) и эксплицитно (история Пилата, осудившего Христа) проблему справедливого суда. И Тантал, и Пилат представляются примерами богохульства, пренебрежения божественными запретами, самонадеянности. Если Тантал отрицает свой грех, проклиная богов, то Пилат постоянно каётся в своём грехе. Тантал не верит в божественную справедливость, а Пилат не ведает о божественном милосердии. Тантал, пытаясь утолить жажду и голод, пародирует евхаристию, а Пилат, очищая себя водой – крещение. Тантал никогда не удовлетворит свой голод, Пилат никогда не очистит свои руки, их желания никогда не будут удовлетворены. П. Куллен считает сад Прозерпины метафорой ума, раздираемого ненасытностью желаний, ума после грехопадения [10, с. 70–80]. Съев запретный плод, Адам и Ева обрекли своих потомков испытывать ненасытность желаний снова и снова. Мифологема сада Прозерпины иллюстрирует ответ Гайона на вопрос Маммона: «Почему люди жаждут золота, если оно зло?». Золото, которое хранит Маммон, никто никогда не видел и не трогал. Предлагая Гайону то, чем нельзя обладать, Маммон провоцирует желать неисполнимого, т.е. «mind intemperate», ставший причиной изгнания из рая, грех самонадеянности и гордыни [10, с. 82].

Маммон предлагает Гайону отдохнуть в тени на серебряном стуле и отведать золотое яблоко. Исследователи окружили этот эпизод разнообразными мифологическими параллелями: это миф о Персефоне, вкушившей зёрна граната, об Адаме и Еве, соблазнённых яблоком, о Христе, которому Сатана предложил обратить камни в хлеба (первое искушение Христа пуритане трактовали как искушение сомнением в слове Бога), также этот эпизод можно соотнести со сценой пиршества в поэме Мильтона «Возвращённый рай». Мильтон, следуя Кальвину, считает, что первое искушение Христа было испытанием веры и не имело ничего общего с голодом или чем-то телесным [2, с. 803]. Ф. Кермоуд связывает образ сада Прозерпины с искушением запретным знанием – *curiositas* Августина. Эта проблема волновала умы в век увлечения астрологией, магией, алхимией. Все образы и мифологемы сада Прозерпины, по мнению Ф. Кермоуда, являются примеры святотатства, пренебрежения сакральными истинами, самонадеянности как греха «старого Адама» [9, с. 165]. П. Алперс и П. Куллен считают, что предложение утолить голод ябло-

ком и усталость отдыхом на серебряном троне подразумевает искушение плоти, без которого идея Ф. Кермоуда о полной инициации Гайона в подземном мире Маммона оказывается несостоительной [10, с. 69]. В эпоху Возрождения Прозерпину традиционно изображали с веточкой граната в руках, сидящей на серебряном троне. Происхождение этой мифологемы связывают с образом Тезея, прикованного к трону Плутоном за похищение Прозерпины. Павсаний в «Описании Эллады» утверждает, что Тезей был прикован к Трону Забвения за попытку проникнуть в тайны божественного знания [9, с. 165]. Брукс-Дэвис обращает внимание на предложенную комментаторами поэмы иную версию – серебряный трон присутствовал в Элевсинских мистериях как некое запретное место или камень скорби, *agelastos petra*, на котором восседала Церера, ожидая близ Элевсина свою дочь [8, с. 155]. Мисты не имели права сидеть на запретном камне, чтобы не оскорбить память о Церере (Деметре). Отказавшись от запретного трона и запретного фрукта, Гайон избежал судьбы Прозерпины, отведавшей плод граната, и преодолел влияние Сатурна, пробуждавшего страсть к запретному знанию. Аллюзия на Элевсинские мистерии представляется важной для понимания образа сада Прозерпины как последнего и наиболее сложного испытания Гайона. Неоплатоники проводили параллели между Элевсинскими мистериями и христианским учением. Залы для посвящения в Элевсинских мистериях напоминали ужасы Гадеса, там разыгрывались мучения грешников. После прохождения жестоких испытаний кандидат получал титул Мистес, т. е. видящий сквозь туман, и был допущен к высшим истинам Великих Мистерий. Они давали ученику секреты высвобождения его духовной природы от бремени материи, восхождения души от низших миров к области света. Все ритуальные действия, которые разыгрывались в Элевсинских мистериях, позволяли инициируемым испытать ужасы Тартара и счастье Элизиума. Считалось, что душа человека принадлежит высшим мирам, она по-настоящему жива только тогда, когда освобождается от материальных уз. Телесная природа человека есть могила, ложное и временное вместилище души. Если человек не преодолел в этой жизни свои земные желания, он унесёт их в другой мир, где, неспособный удовлетворить желания, он будет в вечной агонии. Считают, что дантовский ад есть символическое описание страданий тех, кто не освободил свою духовную натуру от желаний. Позднинное рождение человека элевсинские философы связывали с рождением души, освобождающейся от своей плотской природы. Подобно Энею, получившему высшее божественное знание от своего отца Анхиза в подземном царстве Плутона, подобно Геркулесу, который был посвящён в тайны Элевсинских мистерий накануне спуска в ад и похищения Цербера (в аллегорическом плане этот подвиг воспринимали как победу над страстями), подобно Христу, искушаемому Сатаной в пустыне, Гайон, как подчёркивает Ф. Кермоуд, проходит полную инициацию накануне своего наивысшего подвига – победы над волшебницей Акразией.

Спенсер постоянно проводит параллель между элевсинским мистом Геркулесом и Гайоном. Геркулес воплощает активный героизм язычников. Добротель Гайона, искушаемого Маммоном, подобна доблести Геркулеса (Гайон стремится быть лордом тех, кто обладает богатством, его влекут подвиги, героические приключения, доспехи и оружие – всё, что необходимо для странствующего рыцаря) и не может быть совершенной с точки зрения Августина и других христианских мыслителей, говорящих о ценности самообуздания страстей, смирении и милосердии, о героизме Христа. Ф. Аквинский писал, что Христос разрушил замыслы Сатаны не своими герическими подвигами, но страданием. Совершенно справедливой представляется точка зрения П. Алперса и тех исследователей, которые связали испытания

Гайона с проблемой героической добродетели – сквозной для всей поэмы. Средневековая этическая мисль выстраивала иерархию добродетелей исходя из критерия удалённости от страстей [3, с. 37]. Три уровня добродетели назывались человеческими добродетелями, а четвёртый – существовал в Боге как идея или совершенный пример. Добродетели низшего уровня назывались «политическими»: они смягчают, обуздывают страсти. Этой степени могут достичь люди, которые занимаются достойными делами в миру. Добродетели второго уровня – очистительные, они искореняют страсти и присущи философам. Но полное забвение страстей характерно для добродетелей третьего уровня – это добродетели уже очищенной души. Такого состояния достигает дух, полностью свободный от страстей. Этому уровню соответствует определение мудреца. Гайон попадает в Berger. – New царство Маммона как человек, склонный к греху. Несовершенство его человеческой природы проявляется в подвластности страстям – это любопытство, гнев, злость, гордыня, вспыльчивость, как об этом свидетельствуют его ответы Маммону. Он должен низойти до самых глубин царства Маммона, в сад Прозерпины, чтобы понять, что он – «wicked man», нуждающийся в божественном милосердии и благодати, хотя его героическая добродетель совершенствуется и достигает той стадии совершенства, которая находится между *virtutes purgatoriae* и *virtutes jam purgati animi*, – пишет F. Kermode [9, с. 171].

Библиографические ссылки

1. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс ; пер. с англ., под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.
2. Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращённый рай. Другие поэтические произведения / Дж. Милтон ; пер. с англ. С. А. Александровский, Е. В. Витковский и др., составл., подготовка текстов, статьи, примеч. 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. 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 ПП, 2015. – 210 с.
5. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл ; пер. с англ. А. Майка-пара. – М. : Крон-Пресс, 1999. – 656 с.
6. Alpers P. The Poetry of the Faerie Queene / P. Alpers. – Princeton, N. J. : Princeton UP, 1967. – P. 235–276.
7. Berger H. The Allegorical Temper / H. Berger. – Yale UP, 1957. – P. 3–38.
8. Brooks-Davies D. Spenser's Faerie Queene. A Critical Commentary on Books I and II / D. Brooks-Davies. – Manchester UP, 1977. – 229 p.
9. Kermode F. The Cave of Mammon / F. Kermode // Elizabethan Poetry; ed. John Russel Brown and Bernard Harris. – L. : Arnold, 1960. – P. 151–173.
10. Cullen P. Infernal Triade. The Flesh, the World and the Devil in Spenser and Milton / P. Cullen. – Princeton UP, 1974. – P. 68–100.
11. Spenser E. The Works of Edmund Spenser / E. Spenser; ed. R. Morris. – L. : Macmillan and Co., 1906.
12. Well R. H. Spenser's Faerie Queene and the Cult of Elizabeth / R.H. Well. – L., 1983.

Надійшла до редколегії 19.04.2017 р.

Н. І. Власенко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**РИТОРИЧНІ ВИТОКИ ДІАЛОГІЧНОСТІ РОМАНУ:
ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЇ
В ЖАНРОВОМУ МЕТАДИСКУРСІ**

Реконструйовано трансісторичне – утворене на перетині векторів становлення теорії романного жанру і ліній формування його дисциплінарної історії – поле рефлексії риторико-дискурсивного ресурсу комунікації, основоположного для розкриття естетичного принципу роману – діалогізму – в ході реалізації рефлексивно не обмеженого потенціалу жанрових постологічних трансформацій.

На фоні виявлення історичної конфігурації співвіднесення, в жанротворчих моделях і матрицях їх теоретичного визначення, способів наративного саморозкриття автора і героя встановлено трансісторичну траєкторію руху літературно-теоретичної, а потім і історико-літературної думки, зосереджених на романному жанрі, до розуміння його діалогічності. У ході розгляду ретроспекції її оформлення в риторичному архітектурі, вихідної для концепції “слова в романі” М. М. Бахтіна, акцентовано те розходження відкритих горизонтів сприйняття загальної комунікативно-діалогічної спрямованості риторики та пробудженого нею джерела романного діалогізму, що проявляється у зведенні жанрового освоєння дискурсивно-риторичного арсеналу діалогізації мовлення і світобачення, який був заданий самою модальною домінантною красномовством, до вираження “приватного” змісту жанру в чужій для нього – “публічній” – формі, редукованій до співвіднесеності традиційно-риторичних топосів, монологізованих у риторико-поетологічному синтезі традиціоналізму. При зверненні до реконструкції формування діалогічності роману на риторичному ґрунті, здійсненої О. В. Михайловим у руслі орієнтації на бахтінську “естетику словесної творчості”, виявлено внутрішній – обумовлений дослідницькою логікою – індикатор проблематичності самої редукції риторики до монологіки, що й ініціює становлення романного жанру, і перетворюється в ньому на діалогіку, якою, власне, і визначається жанрова структура. Доведено, що обґрунтування такого способу самозаперечення риторико-дискурсивного порядку потребує виявлення трансформації самої модальності риторики в ході генезису роману, яка в цьому контексті її означення приховується таксономією “риторичне/антириторичне”, зовнішньо орієнтованою на традиційно-риторичну топіку, ствердженою як монологічна при традиціоналістському сполученні категорій рефлексії поетичної і прозової сфер художньо-словесної творчості.

Обмеженість виявлених обріїв осмислення риторико-дискурсивного інструментарію особистісного самовизначення, використаного романним жанром, пояснюється все ще сильною – не подоланою при літературознавчому новоусвідомленні його риторичного джерела – інерцією співвіднесення дискурсивної позиції ритора із його настанововою на монологічне оформлення “спільноЯ думки”, неминуче завершальне для діалогічної інтеракції, а перспектива розширення літературно-теоретичного та історико-літературного видноколу розгляду риторики пов’язується із подоланням спрощено-схематизованих уявлень про її топологію.

Ключові слова: поетика, риторика, традиціоналізм, історизм, жанр, стиль, автор, діалектика, діалог, діалогізм.

Реконструировано трансисторическое – образованное на пересечении векторов становления теории романного жанра и линий формирования его академической истории – поле рефлексии риторико-дискурсивного ресурса коммуникации, основополагающего для раскрытия эстетического принципа романа – диалогизма – в ходе реализации рефлексивно не ограниченного потенциала жанровых трансформаций.

На фоне выявления исторической конфигурации соотнесения, в жанрообразующих моделях и матрицах их теоретического определения, способов

нarrативного самораскрытия автора и героя установлена трансисторическая траектория движения литературно-теоретической, а затем и историко-литературной мысли, сосредоточенных на романном жанре, к пониманию его диалогичности. В ходе рассмотрения ретроспекции ее оформления в риторическом архитектоне, исходной для концепции “слова в романе” М. М. Бахтина, акцентировано то расхождение открытых горизонтов восприятия общей коммуникативно-диалогической направленности риторики и пробужденного ею источника романного диалогизма, которое проявляется в сведении жанрового освоения дискурсивно-риторического – заданного самой модальной доминантой красноречия – арсенала диалогизации языка и мировоззрения к выражению «частного» содержания жанра в чужой для него – «публичной» – форме, редуцированной до соотнесения традиционно-риторических топосов, монологизированных в риторико-поэтическом синтезе традиционализма. При обращении к реконструкции формирования диалогичности романа, осуществленной А. В. Михайловым в русле ориентации на бахтинскую “эстетику словесного творчества”, выявляется внутренний – обусловленный исследовательской логикой – индикатор проблематичности самой редукции риторики к монологике, которая и инициирует становление романного жанра, и преобразуется в нем в диалогику, определяющую, собственно, жанровую структуру. Доказано, что обоснование такого способа самоотрицания риторико-дискурсивного порядка предполагает выявление трансформации самой модальности риторики в ходе генезиса романа, которая в этом контексте ее обозначения скрывается таксономией «риторическое/антириторическое», внешне ориентированной на традиционно-риторическую топику, утвержденную как монологическая при традиционалистском сополагании категорий рефлексии поэтической и прозаической сфер художественно-словесного творчества.

Ограниченнность выявленных горизонтов осмыслиения риторико-дискурсивного инструментария личностного самоопределения, использованного романским жанром, объясняется все еще сильной – не преодоленной при литературоведческом новоосознании его риторического начала – инерцией соотнесения дискурсивной позиции ритора с его установкой на монологическое оформление «общего мнения», неизбежно завершающее диалогическую интеракцию, а перспектива расширения литературно-теоретического и историко-литературного «поля обзора» риторики связывается с преодолением упрощенно-схематизированных представлений о ее топологии.

Ключевые слова: поэтика, риторика, традиционализм, историзм, жанр, стиль, автор, диалектика, диалог, диалогизм.

The article reconstructs the trans-historical field of reflecting the rhetorical-discursive resource of communication formed by the interaction of the vectors of the theoretical definition of the novel and the lines of the literary-historical description of the genre and revealing the rhetorical origins of the novel dialogism manifesting itself as the genre aesthetic principle in the course of realizing the unlimited potential of the genre poetological transformations. At the background of disclosing the historical configuration of correlating the ways of author's and heroes' self-manifestation defined in both creative genre models and its theoretical matrix the study clarifies the trans-historical trajectory of the movement of both literary-theoretical thought and literary-historical reflection focusing on the novel towards the comprehension of its dialogicity. Revising the retrospection of its rhetorical arch-textual foundations initial for the conception of the novel word elaborated by M. M. Bakhtin, the research points out the divergence of the opened horizons of perceiving the communicative-dialogic intentionality of the rhetoric and the source of the novel dialogism aroused by it; the investigation connects the denoted delimitation with the reduction of the discursive-rhetorical arsenal of dialogizing of both speech and mentality predetermined by the rhetorical modal dominant and accepted by the novel to the expression of the “private” genre meaning in the “public” form radically strange for it and reflectively restricted to the correlation of the traditional rhetorical *topoi* monologized in the rhetorical-poetological synthesis of traditionalism. Analyzing the reconstruction of the rhetorical basis of the novel dialogicity performed by A. V. Mikhailov and inspired by Bakhtin's aesthetics of the literary creativity the author exposes the contradiction of Mikhailov's logic

marking the inner indicator of problematizing the restrictive definition of the rhetoric as the monologic initiating the rise of the novel and transforming in it into the dialogic defining the genre structure. The revision of the reconstructed way of the self-refutation of the rhetorical-discursive order proves that the substantiation of such a form of the self-deconstruction of the rhetoric presupposes the disclosure of the transformation of the rhetorical modality in the course of the novel genesis which does not manifest itself in this context of revealing the roots of the genre dialogism being concealed by the taxonomy *rhetorical/anti-rhetorical* reduced to the traditional rhetorical topics affirmed as monologic by the traditionalist correlation of the categories of reflecting poetic and prose spheres of the literary creative activity.

The exploration defines the limitation of the established horizons of comprehending the rhetorical-discursive tools of the personal self-definition used by the novel as a result of the impact of the inertia of reducing the rhetorician's discursive position to the intention of shaping "the common opinion" as the monologic utterance finalizing the dialogic interaction; accordingly, the perspective of widening the literary-theoretical and historical-literary field of view of the rhetoric is connected with overcoming the restrictive vision of its topology.

Keywords: poetics, rhetoric, traditionalism, historicism, genre, style, author/, dialectics, dialog, dialogism.

На «комунікативному повороті культури» (М. О. Можайко), що відбувається наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., ініціюючись нововідкриттям смислотворного ресурсу комунікації, здійсненим посттрадиціоналістською свідомістю при зверненні до гранично-комунікативного досвіду, оновлюються і літературознавчі горизонти сприйняття діалогічності роману, яка означилася в епоху Відродження – на старті теоретизування щодо нього (Дж. Джиральді Чинціо, Дж.-Б. Пінья), коли *romanzi* стверджився як поетикальне втілення риторичного концепту *varietà* ("єдність у розмаїтті"), естетизованого й узагальненого до принципу світобудови при ренесансній діалогізації традиціоналістського світогляду, але опинилася в епіцентрі проблематизації "універсального і парадоксального жанру" (О. В. Михайлов) лише у другій половині минулого століття – завдяки включенню в науковий простір "постформалістичної" [14] концепції романного слова, розробленої М. М. Бахтіним у 1930-х рр.

Зрушивши те зрівняння – їй у тематичній реальності, і в дійсності оповіді – "Я" та "Іншого" на вирізних ними шляхах возз'єднання реального й ідеального, що стало висхідним для теорії роману – закладеним нею в руслі орієнтації на діалогіку Ренесансу – етико-естетичним підґрунтам діалогічної взаємодії, барокове (П.-Д. Юе) та просвітницькі (Г. Філдінг, Ф. Бланкенбург) літературно-теоретичні доведення автономності жанру [28; 18] ствердили авторське "всевідання", засноване на долученні до вертикалі міжособистісних комунікативно-діалогічних відносин, як формотворне начало їх горизонталі, встановленої при саморозкритті дійових осіб, а відтак – виключили усвідомлення, в означенному інтердискурсивному середовищі романного діалогу, його оформленості як проблемності.

У філософсько-естетичних обґрунтуваннях універсальності роману, які означували і самоусвідомлення, і самоспростування романтизму (А. Шлегель, Новаліс, Ф. Аст, Г. Гегель) [8; 18; 20; 27], художньо-естетичне охоплення реальності суб'єктного становлення в її повноті, покладене в основу жанру, було вичерпане утворенням – при сполученні вимірів його художньої дійсності, виокремлених як плани наративного самовизначення автора і герой, – простору поетикального самовираження суб'єктивності в її формуванні, де логіка самоототожнення суб'єкта зводиться до діалектики його "боротьби і єднання" із власною "інаковістю", а світоглядний діалогізм і його романне і романотворне розкриття, відповідно, виявляються діалектично "знятими". Надання жанровій організації роману вичерпно-діалектичного характеру засвідчило переростання романтичного індивідуалізму,

що у своїх універсалістських орієнтаціях інспірувався естетичним ствердженням антропоцентризму Відродження, доведеним маньєризмом до проголошення самого розуму митця деміургічним началом культури, в раціонентричний – відзначений намаганням об'ективувати, а відтак, – знеособити і “Я” та “Іншого”, і саме буттєве Першоначало – суб'ективізм, основоположний для реалізму й естетично обґрунтований ним. Так було створено ґрунт для оформлення кумулятивно-поступальної – телеологічної за своєю суттю – моделі генезису цього жанру, яка означилася у позитивістському руслі розбудови новочасного літературознавства, прокладеному культурно-історичною школою, де в ході рецепції гегелівського визначення романної форми I. Тен сформулював ідею про домінування “моменту” як прояву “духу епохи” над “расою” та “середовищем” у тріаді факторів літературної еволюції, встановленої ним.

Саме концептом “діалектично-суперечного” жанрового становлення, що ствердив його націленість на художньо-естетичне “зняття” діалогічної розбіжності наративно проявлених світоглядних позицій, першопочаткової для романної структури, в її доконечній поетологічній оформленості, означеній поновленням, на засадах раціонентризму, “істинно-цілісного” [8] – неминуче монологічного – світобачення, визначився ракурс ретроспекції “шляху роману”, первинний для його академічної історії і відповідальний за проблемні вузли створеної нею наприкінці XIX – впродовж ХХ ст. картини формування жанру, які залишаються нерозв’язаними до нашого часу.

У ході пошуку недовершених прообразів “фінальної” романної форми, що ініціювався розглядом генезису жанру крізь її призму, означилася і проблематизувалася об’ємність жанрового простору роману, обмеженого його ренесансно-барокою теоретичною рефлексією до теренів заснування “високих” тематичних модифікацій жанру періоду традиціоналізму, а романною теорією Просвітництва відстороненого від них і вичерпаного, натомість, полем жанротворення, де з’явилися перші – датовані XVIII ст. – різновиди роману, які подолали традиціоналістську поетико-риторичну таксономію “високе/низове”, переорієнтувавшись із зображення випробувань героя, покликаних довести його відповідність ідеалу, на змалювання його особистісного зростання. У первинному наближенні до траєкторії становлення романного жанру досвіди реконструкції його як руху від відкриття до подолання, в літературній творчості, розрізnenості “Я” й “Іншого” долучилися до осягнення міжособистісної наративно-діалогічної взаємодії, формотворної для роману, як конститутивної для літератури в цілому. Однак через невизначеність, на обрії розуміння “універсального” жанру як “втіленої діалектики” [8; 24], і того ступеня його усталеності, що засвідчив би перетворення, в літературно-творчому “запереченні заперечення”, жанрових форм, виділених як “передроманні”, на власне романну, і граней естетико-поетикальних трансформацій, які задаються ствердженою діалектичністю жанротворення, спроби обґрунтування ”діалектичного” оформлення роману як кінцевої мети історико-літературного поступу не досягли панорамного бачення процесу проявлення романної універсальності, поставивши під сумнів означену генетичну логіку і рефлективними зміщеннями старту цього жанру, і протиставленнями магістралі його формування та її маргінальних путівців на фоні прирошення жанрової генеалогії. Тож визнання роману “головним героєм” історії літератури, що забезпечило набуття жанром центрової позиції в її метанаративах Нового і Новітнього часів, супроводжувалося зведеннями самовираження романної діалогічності до її абстрактно-діалектичного самоподолання, які інспірувалися класичною версією історизму і, ствердивши визначальну для її естетичного усталення – здійснену на переході від нормативно-канонічної поетики до індивідуально-авторської – зміну ключового жанрового індикатора із тематики на проблематику, вичерпали проблемно-тематичну домінанту роману імперсонально-раціонентричною матрицею становлення

суб'ективності, радикально чужою для рефлективно-традиціоналістської свідомості і навіть не передвішеною традиціоналістськими модифікаціями романного жанру, заснованими на мотиві випробовування людського “Я” на особистісну, проявлену в етичному ставленні до “Іншого”, відповідність ідеалу, відкритому у фідестичній комунікації [13]. Такою монологізацією змістового критерію “жанрової ідентичності” (Ж.-М. Шеффер) обумовилося відхилення літературознавчої думки, зосередженої на романі, від того виднокола “перед-розуміння” (Г.-Г. Гадамер) романного генезису, де усвідомлюється діалогічна співвіднесеність модальних і тематичних параметрів жанру, що у трансісторичному контексті його формування задається комунікативно-діалогічною спрямованістю авторського самовизначення, основоположною для багатоскладної художньо-естетичної єдності роману, і втілюється у множині способів жанротворення, які забезпечують діалогічно орієнтоване оформлення виміру самоздійснення герой, виявляючись конститутивними для різних історичних різновидів романного жанру.

Новоусвідомленням діалогізму як естетичного принципу роману новітнє літературознавство завдячує, насамперед, бахтінському розмежуванню діалогічного і монологічного типів світогляду, що ініціювалося прагненням віднайти і витоки раціоналістичної деперсоналізації суб'єкта, ї етико-естетичні орієнтири доведення його особистісності і при безсумнівній неокантіанській інспірації, за свідченій осмисленням діалогу як шляху подолання “онтологічної суперечності” двох світів – індивідуального й історико-культурного, та антиформалістичній налаштованості, заданий ствердженням нередукованості персонального висловлювання як “події буття”, розгорнулося у філософсько-естетичне визначення міжособистісних відносин, яке радикально відрізняється від обґрунтuvань особистісного буттєвого першопринципу, здійснених при персоналізації онтології. Сполучивши відсторонення від “трансцендентального методу” пізнання, універсалізованого неокантіанством, із намаганням віднайти дoreфлективне джерело персоніфікації слова, приховане безособово-формалістичним підходом до мови, М. М. Бахтін обґрунтував діалогіку, що при встановленні етико-онтологічних підвалин інтерперсональної комунікації опосередкувала гранично-комунікативний досвід інтерсуб'єктними взаєминами, звівши діалогічне спілкування до комунікативної взаємодії “Я” й “Іншого”, визначеної як “розмова про Бога … в Його присутності” [4], а первинно-безпосереднє проявлення комунікативно-діалогічної інтенціональності в історії культури пов’язала із вивільненням мовленневого потенціалу смыслотворення при прокладанні горизонталі міжособистісних стосунків, яке відбувається в ході сміхового зрушення їх вертикалі. Так означилося поле рефлексії діалогу, де виокремлення його романної і романотворної сфери скеровується орієнтацією на віднайдення слідів карнавально-сміхового “переінакшення” монологічно усталених буттєвих смыслів у співвіднесені “різних правд про світ”, що оформлює художню реальність, у якій життєва реальність зображується як “потенційний текст” саморозкриття “Я” у переживанні особистої причетності до інших “мов-світоглядів”, проявленій у безнастаниності виказувань – відповідей особистісно-істинного, націлених на досягнення взаємопорозуміння.

Задана спрямованість бахтінської думки, зверненої до роману, обумовила її зосередження на генетичних зв’язках жанру із сміховою культурою при лише абристому означенні його укоріненості в архітектурі риторики, що звелося до характеристики її конструктів, які в епоху традиціоналізму були задіяні у царині романотворення для розкриття приватного смыслу існування людини, як чинників його “публічно-риторичного” вираження [3]. Стверджившись на фоні усвідомлення того, що “в риторичних формах, при правильному і неупередженному підході до них, розкриваються з великою виразністю також сторони всякого слова (внутрішня діалогічність слова та супутні її явища), які не були до цих пір достатньо враховані і зрозумілі у їх величезній питомій вазі в житті мови” [3,

с. 82], таке бачення ролі риторики у формуванні романного жанру первинно визначилося при встановленні зовнішньо-формального – генетично пов’язаного із “вишуканою казуїстикою другої софістики” [3] – характеру “ідеї випробування”, конструктивної для античного любовно-авантюрного роману. Подальшої ж концептуалізації цей погляд М. М. Бахтіна набув у ході з’ясування особливостей її рецепції в наступних “високих” модифікаціях жанру, відзначених діяльнісною домінантою саморозкриття героїв, – середньовічному і ренесансному лицарському романі та бароковому галантно-героїчному романі, де апологет романного діалогізму виявив відтворення софістичної за походженням – втіленої на старті жанрового становлення – “нерухомої єдності” особистості, події та вчинку, а подолання риторично обмеженої матриці особистісного саморозкриття, висхідної для романного жанру, пов’язав із його “низовим” різновидом – крутійським романом, що, відповідно до визначення, наданого фундатором “естетики словесної творчості”, характеризується “атмосферою веселої брехні”, в якій і відбувається “радикальна переакцентуація” традиційно-риторичного ототожнення сутності та явищ у людському житті [3, с. 68].

Зведенням романного і романотворного виявлення діалогічності риторично-го слова до такого освоєння радикально “чужої” форми висловлення жанрового змісту, що переростає в її карнавально-сміхове руйнування, обумовлюються і бахтінська реконструкція простору співіснування «пародійно-травестійних» жанрів, оформленого в добу античності, як особливого міжжанрового світу, де визначається прообраз роману як «багатолікого та багатостильного» утворення, не розкритий сповна в античних варіантах романного жанру, і вичерпування – в ретроспекції його формування, здійсненій М. М. Бахтіним, – континуальності цього процесу розгортання “другої” – “двоголосої і двомовної” – стилістичної лінії роману на фоні переривання його “першої” – відміченої і “монологічною витриманістю стилю”, і “діалогічним зв’язком” із власним соціокультурним контекстом – стилістичної лінії, яке відбулося на переході від традиціоналізму до історизму [3].

Оформившись у тому розходженні горизонтів сприйняття загальної комунікативно-діалогічної настанови риторики та відкритого нею початку власне романного діалогізму, що означилося при бахтінському встановленні етико-естетичного виміру міжособистісного спілкування як неминучий наслідок обмежень поля рефлексії риторичності традиціоналістського смислотворення, спричинених інерцією впливу раціоналістичної відстороненості самопізнання людини від граничної комунікативної ситуації, розуміння жанрової діалогіки, досягнуте М. М. Бахтіним, ініціювало продовження, наприкінці ХХ ст., п’ятисотлітнього “діалогу про роман” у руслі виявлення генетично-функціонального для жанру риторико-дискурсивного арсеналу вираження холістичного бачення особистісності.

Цей вектор осмислення жанрового генезису озnamенувався визначенням його історичної логіки як перетворення слова риторичного на антириторичне – діалогічне слово. Покладене в основу концепції романного стилю, розробленої О. В. Михайловим, таке узагальнення багатогранної генетичної співвіднесеності традиційно-романного із традиційно-риторичним інспірувалося, безумовно, визначальним для посттрадиціоналістської герменевтики – висловленим Г.-Г. Гадамером – усвідомленням історії як “абсолютно іншого джерела істини, ніж теоретичний розум” [19], про що свідчить, насамперед, “дометодологічна” [19] орієнтація дослідника на те, щоб у ході вивчення різних “мов культури” “перетворити нашу власну свідомість на свідомість інших епох” [19, с. 499]. Передбачаючи освоєння “чужого” у ствердженному як безумовне – відсторонене від “свого” піз-навального і гранично-комунікативного досвіду – розумінні висловлювань “Іншого”, яке покликане подолати “історично-відносну” позицію “Я”, але неминуче скеровується нею і тяжіє до того, щоб монологічно завершити інтерсуб’єктний

діалог, виявлена реконструктивна інтенція наукового пошуку втілюється, при розгляді взаємодії романного жанру і риторики, в універсалізацію, в історичних межах традиціоналізму, дискурсивно-риторичного способу творчого мислення як культуротворчого начала, проявленого в понад-особовій, а значить – імперсональній монологічній визначеності і впорядкованості смислів і форм традиціоналістської культури і подоланого при перетворенні роману із риторичного жанру на антириторичний, обумовленому й озnamенованому пробудженням його діалогіки. Таким долученням романного жанру до “міфориторичної системи” – історико-теоретичного конструкту, що зводить структуру рефлексивно-традиціоналістської художньої свідомості до співвіднесення узагальнено-формалізованих, а відтак і проблематизованих – як маркери її холістичності – риторичних топосів, стверджується не лише виражальна, але і смислотворна функціональність риторико-дискурсивних засобів, включених у процес жанрового становлення. Відповідно роман доби традиціоналізму постає невизначеним у власній топіці і тим самим відстороненим від ствердженого у традиціоналістському риторико-поетологічному синтезі – тематичного – критерію жанробудови, риторика взагалі по-збавляється ресурсу діалогізації мовлення і світогляду, а проявлення її романного потенціалу пов’язується, при замовчуванні шляху його формування, із жанровою переорієнтацією із “морального ведення” на “розкриття конкретного людського буття в картильному образі” [18, с. 152] – оновленням самої модальності романного жанру, яке розглядається як підстава для визначення його діалогічності як антириторичності.

Означившись в інтердискурсивному просторі співвіднесення наративних – розімкнених в особистісне висловлення – та метанаративних – замкнених на понад-особовому слові – моделей персонально-суб’єктного самовизначення, що утворився історико-поетологічними, формалістичними, структуралістськими і постструктуралістськими встановленнями семіотичних полюсів літератури і став активним фоном для постмодерністської критики деперсоналізованих раціоцентричних матриць суб’єктивності, виявлені траєкторія проблематизації риторичних витоків діалогізму, притаманного роману, сприймається як свідчення потреби прояснення інструментарію дискурсивно-риторичного саморозкриття особистості в контексті сучасних філософсько-гуманітарних пошуків індикатора “справжності суб’єктного”, який радикально відрізняється б від “істинності об’єктного”, визначальної для раціоцентризму. Така інтенціональність самооновлення філософського і гуманітарно-наукового дискурсів сучасності задається де-конструктивістським (Ж. Дерріда) та етико-комунікативним (Е. Левінас) визначеннями анти-форми “онтологічного аргументу” існування Бога [30; 33], що задумувалися як доводи відстороненості людини від безумовно-абсолютного критерію істини, але переросли в докази недостатності ресурсу раціоналістичного мислення для проявлення персональної ідентичності, які спонукають до рефлексивного возз’єднання розмежованих ним горизонтального і вертикального планів міжособистісної комунікації в ході наближення до обріїв холістичного бачення особистісності. Так забезпечується розширення видноколу осмислення риторики, необхідне для подолання обмеженості тих уявлень про відкриті нею “умови можливості” (М. Фуко) романної діалогічності, що надихалися концептом “готового слова” (О. М. Веселовський) традиційної культури і, відсторонивши його від комунікативно-діалогічної спрямованості літературно-творчого висловлювання, сформували “риторизований” історико-літературний метанаратив, який “приховав” риторичну модальність, основоположну для роману, за формалізованими топосами, перекодованими в його наративі в період традиціоналізму.

Усвідомлена як цілком очевидна при середньовічному – здійсненому на фоні єднання поетики і риторики при універсалізації “теорії трьох стилів” – виокремленні лінгвістично маркованого – оформленого у стихії романської (старофран-

цузької) мови – типу спочатку поетичної, потім і прозової оповіді, – en roman, висхідна для романного жанру – означена при його заснуванні в добу античності – співвіднесеність жанротворних інтенцій із риторичним концептом текстового “породження” (“генезису”) на ренесансному етапі становлення роману була відмежована від тих варіантів жанрової організації, що втілилися в його тематичних модифікаціях, в яких зовнішній пріоритет жанрово закріпленої топіки, усталеної як домінанта жанротворення у традиціоналістському риторико-поетологічному синтезі, постає знаком внутрішнього зрівняння її із модальною детермінантою жанробудови. Утворивши епіцентр пізньотрадиціоналістського оновлення літературно-творчої інтенціональності, що ініціювалося зрушеннем стильової ієрархії, надбудованої над змістовою жанровою типологією традиціоналістської літератури [11] і призвело до ствердження індивідуалізації її форм як способу проявлення авторства, романотворні новації епохи Відродження і теоретична рефлексія романного жанру, інспірована у власному започаткуванні ними, спрямували рефлексивно не обмежений потенціал поетикальних трансформацій роману, який визначається основоположним для нього – уможливленням домінуванням модального архітекстуального виміру в риторичному висловлюванні і встановленим при його перетворенні – діалогічним співвіднесенням модальності і тематики, на гранічне художньо-естетичне розкриття діалогіки Ренесансу, означене й означенням – при самовираженні авторського “Я” – ресурсу переінакшення “готового слова” риторики, наділеного монологічною смысловою усталеністю при формалізації її топосів.

Тож ренесансна траекторія переходу романного жанру від його “першої” до “другої епохи” (П. О. Грінцер) визначилася спрямуванням жанрового арсеналу діалогізації, пов’язаного із свідомою комунікативно-діалогічною налаштованістю мовлення, первинною для риторичного архітексту, на перегляд самих принципів поетичного творення (“пойєссису”), покликаний подолати обмеженість співвідношення життєвої реальності і художньої дійсності, спричинену “монологізованим” інструментарієм її вербально-тематичного оформлення, сприйнятим поетикою традиціоналізму від риторики. І на лініях переосмислення романічної традиції, прокладених на континентально-європейських теренах Відродження, і на векторах відходу від неї, означених при формуванні англо-ренесансної романістики, очуднення тематичних – стверджених “високими” різновидами традиціоналістського роману – детермінант жанротворення, що супроводжувалося зміною його стильового виміру, відбулося при такому локально-історичному виявленні трансісторичної романотворної співвіднесеності модальності і тематики, яке забезпечувалося діалогічним розгортанням – до встановлення цього відношення – комунікативної настанови красномовства, заданої його архітекстуальною модальною домінантою. Наснажившись ренесансно-гуманістичною рецепцією античного риторично-го вчення, що не лише виявила основоположну для нього топологію – логіку одиничного, але й узагальнила її як спосіб художньо-естетичного самовизначення “універсального індивіда” (Л. М. Баткін), націлений на возз’єднання реального й ідеального в людському житті, ренесансні експерименти у сфері романотворення, здійснені на Європейському континенті (Л. Пульчі, М. Боярдо, Л. Аріосто, Я. Саннадзаро, Ч. Мотемайор, Ф. Рабле, М. Сервантес), поновили в її межах дискурсивну позицію ритора в її опосередкованій – інспірованій сприйняттям жанрово закріпленої топіки, заданим “пам’яттю жанру” (М. М. Бахтін), – реактуалізації, а жанротворні ініціативи, виявлені і реалізовані в епоху Ренесансу на Британському архіпелазі (Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Грін, Т. Лодж, Т. Делоні, Т. Неш), безпосередньо – через освоєння дискурсивно-риторичних форм – відтворили на шляху становлення роману модальність, основоположну для риторики.

Таке проявлення риторичних витоків романної діалогічності в художньо-словесній практиці Відродження ініціювало відсторонення теорії жанру, заснованої в ту саму історико-культурну добу (“Роздуми про створення романів” (1554) Дж. Джиральді Чинціо, «Романи» (1554) Дж.-Б. Пінья) й орієнтованої на модальну домінанту процесу текстотворення, виділену риторикою, від його структуризації. У ході ренесансного усвідомлення модальності роману як настанови на поетикальне втілення світоглядно-естетичного принципу “єдності в розмаїтті”, що встановився при ренесансно-гуманістичному діалогічному узагальненні риторичного концепту *varieta*, запровадженого в епоху античності для визначення критерію побудови аргументації, стала теоретично сприйнятною ідея формування наративу, змістова універсальність якого не вичерpuється гранично формалізованою триетапною послідовністю творення тексту – “*inventio – dispositio – elocutio*”, стверджуваною риторикою впродовж усього її історичного руху. Тим самим інспірувався відхід ранньої теоретичної рефлексії романного жанру, насаженої естетизованими і діалогізованими законами дискурсивно-риторичного мислення, від самого “риторичного канону”, обґрунтованого при античному теоретизуванні щодо красномовства – насамперед, в “Риториці” (бл. 355 р. до н. е.) Аристотеля, покладеного літературно-теоретичною думкою середньовіччя в основу започаткованого нею – зокрема, в “Паризькій поетиці” (бл. 1220–1235) Іоанна Гарландського – риторико-поетологічного синтезу, відзначеного монологізацією риторично усталених топосів при зведенні їх до об’єктно орієнтованих схем митецького висловлювання, і відтвореного в нормативних поетологічних трактатах XVI ст., інспірованих гораціанством, перш за все – в “Поетичному мистецтві” (1527) М.-Дж. Віді вже як “формула” досягнення індивідуально-творчої довершеності словесного вираження, неминуче протиставленої в її одинично-неповторному персонально-суб’єктивному характері знеособленій досконалості “готового слова” традиціоналізму.

Здійснившись у руслі переорієнтації пізньотрадиціоналістської художньої свідомості, при обґрунтуванні форми маніфестації авторства, із самобутнього індивідуального стилю на індивідуалізовану жанробудову, дистанціювання теорії роману від канонічної метадискурсивної впорядкованості риторичного архітексту поглибилося на ґрунті бароко – при ствердженні, у листі-трактаті П.-Д. Юе “Про походження романів” (1670), сюжетно-оповідної організації, архітекстуально не визначеної риторикою, як основного жанрового індикатора, що означує поетикальний шлях втілення етико-естетичної настанови, якою забезпечується романне охоплення граней особистісного саморозкриття людини, – “показати добро переможним, а порок покараним” [28].

У добу Просвітництва теоретична рефлексія роману переорієнтувалася, у ході визначення жанротворної моделі самодійснення людської особистості, із концепту “випробування” на ідею “становлення”, фактично виключивши із жанрового арсеналу засобів наративного розкриття особистісності ті його матриці, що задаються монологізованою риторичною топологією і спонукають автора до зосередження на статичних характеристиках героя та їх схематизованого відтворення.

Відбувшись на фоні “саморозладу” риторики, спричиненого оформленням у XVIII ст. її “афективної” доктрини, відмежованої від раціоналістично вивіреного інструментарію красномовства і протиставленої, насамперед, ораторському мистецтву античності [6], така зміна інтенціональної спрямованості теоретизування щодо романного жанру передвістила замовчування його традиційно-риторичних витоків у посттрадиціоналістському жанровому метадискурсі, яке тривало до кінця XIX – початку XX ст. Воно було перерване появою, насамперед, діалогічно співвіднесених досліджень генезису античного роману, що

при розбіжності висхідних настанов їх авторів – Е. Роде, О. М. Веселовського, О. І. Кирпичникова – означувалися зближенням їх підсумкових позицій, висловлених у визнаннях жанру продуктом “нової софістики” [34; 12; 7], а потім – і “Теорії роману” (1927) Б. О. Грифцова, де перше із чотирьох “народжень жанру”, стверджених дослідником, – те, яке припало на епоху античності, – було пов’язане із творчою рецепцією принципу “контроверси” – нездоланної суперечності, сприйнятого як визначальний для дискурсивно-риторичного мислення.

Цей погляд на риторичне джерело романного жанру оформився при спрямуванні його теоретичного осмислення на генетично орієнтоване визначення жанрового структурного стрижня – наукове завдання, постановка і доведення потреби виконання якого були здійснені теоретиком у контексті ревізії класичних версій історико-генетичного (О. М. Веселовський) та формального (В. Б. Шкловський, Ю. М. Тинянов) методів літературознавства, що діалогічно сполучаються на горизонті “перед-розуміння” співвіднесеності формотворних початків літератури як власне літературної “прамови”, але розходяться на обріях їх виявлення, де беззастанності історико-поетологічного пошуку трансісторичних “мотивних формул” і “сюжетних схем” протиставляється формалістична фіксація “прийомів” у історії їх інтенціональних та “автоматичних” застосувань і “конструктивних принципів” у конкретно-історичній змінності їх функцій. Націлившись на подолання й екстенсивності історичної поетики, позбавленої, принаймні на етапі її становлення, надійних орієнтирів історико-типологічних зіставлень, і предметної обмеженості формальної школи, обумовленої її зверненням переважно до поетичних жанрів у час новоусвідомлення спорідненості роману і риторики, Б. О. Грифцов відкрив такий виднокіл її розгляду, на якому виявляються і домінування, у сфері красномовства, модальних жанрових параметрів над тематичними, і перетворення цього їх співвідношення на зрівняння модальності і топіки, основоположне для романного жанру.

Для того щоб виявити жанротворний потенціал риторичного “складного казусу”, визначеного як конститутивний принцип роману, ініціатор оновлення логіко-формального і генетичного підходів при їх поєднанні, покликаному розкрити генетично-функціональну – щодо цього жанру – роль риторики, розглянув його античні різновиди у світлі коментаря казуїстики “теоретизованого” – відстороненого від суспільних практик – пізньоантичного красномовства, що був наданий Марком Аннеєм Сенекою в його книзі спогадів про роки навчання ораторському мистецтву, названій “Контроверси”. У цьому контексті виділилася, насамперед, модальна домінанта риторичного дискурсу, яка проявилася при стверджені пріоритету аргументування істинності тієї позиції в казуїстичному протистоянні, що була обрана оратором як вірна, над топосами-визначеннями і підтриманої, і відкинутих ним сторін конфлікту, не наділеними ресурсом його однозначно-вірного розв’язання. При зіставленні реалізації принципу контроверси у жанрах класичної риторики із його втіленнями в історично перших романних модифікаціях означилася і трансформація підпорядковування тематичних жанрових параметрів модальним, яке ствердилося в архітектурі красномовства, в їх сурядне відношення, що стало конструктивним для роману: ця зміна диспозиції жанротворення була засвідчена встановленням нездоланності колізії “складного казусу” в його художній дійсності, де розкривається співвіднесеність протилежностей, в особистісній реальності усвідомлювана, відповідно до визначення Б. О. Грифцова, як “до кінця проблематичний душевний стан” [9], а в міжсо-бистісному вимірі осмислена в подальшому М. М. Бахтіним як “діалогічна безвихід” [3].

Таким чином, літературознавче нововідкриття риторичного коріння романного жанру не розгорнулося у виявлення архітектурального зв’язку його діалогічності із комунікативно-діалогічною спрямованістю риторики. В історико-те-

оретичній концепції роману, розробленій Б. О. Грифцовим, залишилася неподоланою та інерція співвіднесення контроверсивності із радикально недіалогічною налаштованістю сторін протистояння, яка була задана настановою оратора на запевнення слухачів у відповідності істині саме його власної позиції – вербальну дію, націлену на монологічне оформлення “спільної думки”, неминуче завершальне для діалогічної інтеракції.

Однак і при рефлективному долученні риторики до формування романного діалогізму в його теорії, обґрутованій М. М. Бахтіним, потенціал комунікативно-діалогічної взаємодії, що визначає риторичне висловлювання і втілюється в ньому, виявився зведенім, при осмисленні дискурсивно-риторичного арсеналу саморозкриття особистості, використаного романом, до надання “приватному” жанровому змісту чужої для нього – “публічної” – форми вираження. Вона ж постала редукованою до співвіднесеності риторичних топосів, які були замовчані у внутрішній незавершеності заданих ними моделей виказування особистісного, нездійснених без їх суб’єктивно-модального – заснованого на діалогізації – включення в ситуацію спілкування, очевидного для традиційної риторики, а означилися лише у зовнішній націленості цих мовленнєвих матриць на забезпечення завершено-повного розкриття одиничностей через вичерпування його інструментарію набором узагальнених як об’єктивно-істинні, а відтак – і монологізованих смыслоформ, встановленим при ствердженні, у контексті риторико-поетологічного синтезу традиціоналізму, “готового слова” як формотворного начала літературної творчості.

У ході концептуалізації риторичного та антириторичного полюсів романного жанру, здійсненої О. В. Михайловим, діалогічність роману була визначена як його історична, а не трансісторична ознака, набута при самоспростуванні логіки дискурсивно-риторичного творчого мислення, ствердженої як монологічна, в руслі жанрового становлення. Інспіроване розумінням етико-естетичної впорядкованості рефлективно-традиціоналістської художньої свідомості як “морально-риторичної системи”, а історико-культурної місії романного жанру як подолання обумовленої нею, як і будь-якої іншої, обмеженості слова, таке зведення риторики до монологіки, що й ініціює формування роману, і перетворюється в ньому на діалогіку, передбачає, при усій схематичній спрощеності, виявлення трансформації самої риторичної модальності в ході жанрового генезису. Однак ця пізнавальна перспектива в контексті її означення лише намітилася – при спробі зафіксувати пізньотрадиціоналістське зрушення модального плану жанротворення як зміну його зображенально-дидактичної настанови на власне зображенальну, – але так і не була реалізована через співвіднесення таксономії “риторичне/антириторичне”, виявленої в дискурсивному полі романного жанру, насамперед, із прокладеними ним лініями освоєння і векторами очуднення традиційної топіки, монологізованої при возз’єднанні, на теренах традиціоналізму, концептосфер риторики і поетики.

Переакцентуація, на теренах історико-теоретичної рефлексії роману, висхідного для нього – риторичного – співвідношення модальності і тематики означила проблемний епіцентр осмислення риторики в новочасному і новітньому літературознавстві, що і засвідчив його причетність до встановлення, у філософсько-гуманітарному просторі посттрадиціоналістської доби, лінгвоцентричної домінанти критичної ревізії когнітивних першоформ суб’єктивності, об’єктивованих раціоцентризмом, і викрив обмеженість того ракурсу розгляду риторико-дискурсивного ресурсу самовизначення особистості та його використання при поетичному творенні, який оформився у контексті ствердження раціоналістично-імперсонального лінгвоцентризму й у руслі його інерційного впливу.

Передвіщені оформленням, в історичній поетиці О. М. Веселовського, концепту “готового слова”, націленого на розкриття формотворного начала риторичного висловлювання, і задані формалістичною ідеєю “іманентної активності”

літературних прийомів, визначальної для здійснення творчих інтенцій (Ю. М. Тинянов, Б. Г. Томашевський [25]), настанови на осмислення риторики як узагальнено-деперсоналізованої топології особистісного, покликаної забезпечити його монологічну маніфестацію, втілилися на переході від структурализму до постструктуралізму (Ж. Женетт [10], Р. Барт [5], М. Фуко [26]). Йдеться про усвідмлення «зовнішньої» погодженості способів побудови літературно-творчого висловлювання, визначених традиційними риторичними топосами, із принципами її структуралістської та постструктуралістської об'єктивації, спрямованої на «відчуження» самого слова від суб'ективності та доведення хибності ствердженого науковою про літературу “стереотипу пасивності” її “мовної матерії”. Здійснене на засадах раціоналістичного відсторонення горизонталі інтерперсональної комунікації від її вертикалі і протиставлене “постформалістичній” – бахтінській – концептуалізації становлення персональної “мовної свідомості”, таке означення самої мови як радикальної “інаковості” ініціювало вихід філософсько-літературної думки, спрямованої на обґрунтування її активного статусу, за межі когнітивної – визначені діалектикою відносин “Я” й “Іншого” – самототожності суб'єкта, давши старт пошукам “логіки смыслу” (Ж. Дельоз), основоположної для особистісного саморозкриття, за гранню раціоналізовано-знеособленого суб'ективного. Вони розгорнулися на “траекторії переміщення, а не відмови” (Р. Барт) від трансцендентальних законів мови, постульованих структуралізмом при ствердженні її “самоврядності”, до автохтонної процесуальності мовлення, відкритої постструктуралізмом у “мовленнєвій стихії”. Поміж цими берегами безсуб'єктного і було прокладене річище ототожнення першооснов смислопородження із формотворними відношеннями “означування” (Ю. Крістєва). Однак саме тоді, коли структуралістська концентрація на різності семіотичних інстанцій змінилася постструктуралістською зосередженістю на їх розрізенні, проявилася подібність суб'єктної позиції у вербально-дискурсивному середовищі, виголошеної її значеннєво-смисловими чинниками, та самоідентифікації суб'єкта у просторі раціонального пізнання, установчої для темпоральності раціонально-когнітивного впорядковування рефлективної свідомості. І при наближенні до “гри структури” (Ж. Дерріда), і при віддаленні від “порядку дискурсу” (М. Фуко) заперечення “остаточної істинності” знання, прирівняної до соціокультурної противаги безнастанності смислопородження, супроводжувалося виказуванням – в якості основного аргументу її доведення “від зворотного” – “волі до істини” (концептуалізованої в її фукольдіанському формулюванні) як суб'єктної цілеспрямованості на оформлення “фінальних” смислів, розкритої в історії культури шляхом атрибуції когнітивної фінітності певним (відповідним одному з історичних типів раціональності) висловлюванням. У контексті надання ефекту пізnavальної завершеності словам – “речникам” історико-культурного поступу “голоси” його дійсності постали монологічними складниками полілогу, основоположного для “текстуалізованого” світу. Тим самим означилося русло перекодування риторики, відхилене від “умов можливості” діалогізації світосприйняття, “прихованих” нею. Така дезорієнтація щодо формування прози традиціоналізму проявилася і в першому – крістевському – досвіді дослідження текстуальності роману, обмеженому – у ракурсі розгляду його взаємодії з риторичними кодами – “перечитуванням” утвореного нею фрагменту інтертексту як охоплення романним діалогом “шифрів” монологічності світогляду, задіяних традиційним красномовством [15; 22]. Саме так на теренах текстологічного вивчення риторичних доробків поновилися їх “стереотипні” коментарі, зберігши власну закритість для “переписувань”, налаштованих на з'ясування міри “внутрішньої” співвідносності зasad смислопородження, опанованих риторикою, і з його неояжним потенціалом, трансісторично притаманним самій дискурсивності, і з переростанням її “турботи про істину” (М. Фуко) в інтенціо-

нальність суб'єктивності при виокремленні “сучасності” культури постмодерну як “постісторії”.

У новітніх – здійснених наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. – досвідах рефлексії концептосфери традиціоналістської культури, націлених на виявлення форм особистісного самоусвідомлення, запроваджених її наративами, співвіднесення «Я» з «Іншим», покликане осягнути їх причетність до Першоначала буття, вичерпується – у вимірах і автора, і реципієнтів – відтворенням риторичного слова як носія буттевого смислу (С. С. Аверинцев, М. Л. Андреєв, М. Л. Гаспаров, П. О. Грінцер, О. В. Михайлова [4]). При такій редукції множини способів наративного самовизначення особистості, відкритих рефлексивно-традиціоналістською свідомістю, до моделі міжособистісної комунікації, що зводить її до персонального прийняття понад-особової істини, традиційна риторика постає, принаймні на заданому нею ж горизонті розуміння, єдиною сферою смислотворення, де розкривається тотожність буття і мислення, не осягнута жодним іншим з-поміж дискурсів традиціоналізму, звернених до буттєвої Першооснови – ані богословським, відзначеним встановленням обмеженості людського розуму, ані філософським, спрямованим на пошук розумоosoсяжного критерію істинності, відокремленого від віри, ані поетичним, зоріентованим на співвіднесення реальності й ідеалу.

Означуючи історико-культурні межі сприйняття художньої словесності як вираження метафізичних смислів, ототожнення традиціоналістської «місії» риторичного архітексту із вербальною об'єктивзацією когнітивної першоформи суб'єктивності знаменує логічне завершення тієї естетизації основоположного принципу метафізики, яка відбулася між «двома народженнями європейського раціоналізму» (С. С. Аверинцев) – від Платона до Гегеля. Водночас надання риториці такого епістемологічного статусу інспірує осмислення її як основного «мета-наративу» (Ж.-Ф. Ліотар) традиціоналізму, що, однак, виявився виключеним із поля реконструкції магістралі історичного становлення раціоцентризму і деконструкцій його побудов, здійснених постнекласичною філософією [16; 30; 31; 32; 33]. Декларуючись і втілюючись як ініціатива літературознавства Новітнього часу, яке намагається довести, що філософська думка у своєму русі наснажується “енергією слова” [1], обґрунтування універсально-риторичного характеру традиціоналістського художнього мислення спонукало до оновлення власне літературознавчого інструментарію історизму, ствердживши перетворення риторичного слова на антириторичне як ключовий момент історико-літературного процесу [11; 18]. Але наданий доказ метанаративної природи риторичного дискурсу, визначальний для характеристики літератури традиціоналізму як «усвідомленої поетико-риторичної єдності» [11], так і не змінив тієї траєкторії розкриття особистісної наративної ідентичності, яка була прокладена в постметафізичному просторі пізнання П. Рікером – фундатором цього концепту і через «недовіру до метанарацій» [16], породжену нововідкриттям сучасності як “Кінця Історії” (Ф. Фукуяма), спрямувала усвідомлення раціоналістично орієнтованою особистістю власної самотожності, що відбувається в «оповіданальній діяльності» [23], на шляхи, визначені Аристотелем у «Поетиці» (335 р. до н. е.) [2].

Обумовлена розходженням обріїв історизованої та пост-історичної рецепції риторики, проблематизація, у сучасному філософсько-гуманітарному контексті, смислотворної ролі, відіграної нею при оформленні традиціоналістських наративів, ініціює перегляд пан-риторичної матриці інтерперсональних відносин, обґрунтованої як їх архіформа, у світлі реконструкції становлення риторичного дискурсивного поля в культурній традиції. Такий підхід дозволить не лише уточнити способи проявлення наративної ідентичності, запроваджені риторикою в період традиціоналізму, але і встановити співвіднесеність самовизначення постмета-

фізики як “агностичної позиції” [32], яким вона перетворюється на каталізатор “кризи ідентифікації” (Дж. Уард) у сучасному світі, із метафізично обмеженим ракурсом розгляду риторичного архітексту.

І у хронологічно не визначеній історичній далечі започаткування риторики як “мистецства говорити”, покликаного забезпечити комунікативну взаємодію у просторі архаїчної культури, і при заснуванні – у V ст. до н. е. – риторичної “науки”, націленої на встановлення, на теренах класичної античності, принципів побудови промови, стверджується ораторська орієнтація не на наближення до об’єктивної істини, а на доведення істинності суб’єктивної авторської думки.

Первинного теоретичного формулювання висхідна інтенція красномовства набула на засадах того визнання відносності й антропомірності пізнання (“Людина – міра усіх речей” – Протагор), що було здійснене софістикою і визначило саморозкриття її як учення про способи аргументації, які задають сприйняття будь-якого висловлювання як істинного (Коракс, Гorgій, Протагор, Тісій, Ісократ). Софістичне протиставлення істинності та імовірності у межах визначення творчої настанови риторики було подолане в ході аристотелівського обґрунтування логіки співвіднесення суб’єктивно-імовірного та об’єктивно-істинного, що стала очевидною для Стагіриста тоді, коли він усвідомив неможливість осмислення в імперсональних метафізичних категоріях самих міжособистісних стосунків, якими, власне, і формується дійсність існування людини.

Сприймаючи інтерперсональне спілкування як безнастанний пошук істини і зводячи її до сукупності понад-особових закономірностей буття, встановлених безособовим розумом, Аристотель довів, що у своєму житті людська особа більшою мірою керується не гранично узагальненими достовірностями, позбавленими будь-якої конкретики “матеріального” змісту, а правдоподібними припущеннями, які можуть або наблизятися до абсолютно-істинного (й імперсонального в розумінні філософа), або віддалятися від нього. Відтак мислитель розрізнив філософську і риторичну сфери смислотворення і відповідні їм типи логіки – аподиктичну, що спирається на абсолютно-достовірні (і тому незмінні) умовиводи, і діалектично-імовірну, яка визначається конкретно-ситуативним (а значить, динамічним) співвідношенням життєвих фактів і суджень про них [2]. Для визначення форми такого узагальнення цих одиничностей існування і мислення людини, що не відволікається від її особистісності, Стагіріт застосував термін “топос” (*topos* – букв. “місце” – в житті і тексті) [2], утворивши концепт, який став осьовим не тільки для його риторики, але і для пізньоантичної риторичної теорії та риторико-поетологічного синтезу середньовіччя, а в епоху Відродження набув багатозначності, знаменної для переходу художньої свідомості від традиціоналізму до історизму, супроводжуваного “саморозладом” [3] традиційного красномовства.

Саме термінологічне означення, запропоноване Аристотелем для пре-конструкта риторичного наративу, надало підстави О. Ф. Лосєву для того, щоб охарактеризувати аристотелівську концепцію риторики як топологічну естетику – теорію вираження, “далеку від розсудкових пут формальної силогістики” [17]. На думку видатного інтерпретатора творчості Стагіриста, висловлену у другій половині ХХ ст., “той, хто вважає логіку Аристотеля лише логікою абсолютноного розуму, або той, хто вважає топіку Аристотеля лише зовнішнім і необов’язковим доповненням до абсолютної силогістики, необхідним тільки ораторам або різного роду риторам, – той знаходиться в ланцюгах цієї неймовірної, цієї вікової і страшної омані, відбираючи в Аристотеля найбільш живу, найбільш життєву, найбільш людську частину його логіки, і навіть не просто частину, а її завершення, її кульмінацію, її непереможне життєве торжество” [17].

Засвідчивши вихід аристотелівської думки за межі абстракцій онтології і проблематизуючи саму метафізику Стагіриста, побудовану на стверджені зн-

особленого розуму як буттєвого Першоначала, встановлення топологічного принципу смислотворення, що не є ні трансформацією, ні модифікацією аподиктичного силогізму, виявилося передвістям відкриття для раціональної свідомості особистісного принципу буття, яке здійснили в IV ст. Великі Каппадокійці – Святитель Василій Великий, Святитель Григорій Богослов і Святитель Григорій Нисський, переосмисливши при викладі вчення про Святу Трійцю надбання античної філософії [21], в тому числі – і відому формулу Аристотеля “не має природи без іпостасі”.

Аристотелівська ініціатива щодо визначення топологічної логіки смислотворення набула продовження і в системі статусів і топосів, розробленій Гермагором у III ст. до н. е., і в теорії “трьох стилів”, створеній на зламі античності (вперше системно викладений, імовірно, в анонімній “Риториці для Гереніння”) й обґрутований як універсальна концепція літературної творчості в Середні віки (зокрема, в “Паризькій поетиці” Іоанна Гарландського). Усі ці доробки ствердили розуміння топосу як узагальненої моделі вираження одиничного, що скеровує особистісне самовизначення автора у процесі оповіді, в якому розкривається особистість героя. Однак через фактичну відсутність у філософсько-гуманітарному просторі сучасності спроб осмислення топологічної естетики Стагірита (чи не єдиним винятком залишається лосевське звернення до його “Топіки”) в ньому все ще панує те визначення риторичної системи топосів, що було надане Є. Курціусом у 1948 р. – при постановці проблеми їх функціонування в літературі. Проігнорувавши інтерперсональний характер формування і рецепції топосу та його спрямованість на особистісний спосіб існування людини, ініціатор включення топіки традиціоналістської культури у проблемне поле сучасної гуманістики звів топологічний принцип смислотворення, визначальний для риторики, до “позаособового стильового елемента”, який, реактуалізуючись через авторський вибір одного із складників набору загальнозваживаних універсальних кліше, проявляє притаманну йому “часову і просторову всеприсутність” [29]. При переорієнтації рефлексії риторичних топосів, інспірованої таким їх баченням, із функціональності цих пре-конструктів наративу традиційної риторики на їх семантику, і сформувалась пан-риторична – заснована на зведенні її до номотетичних змістів – матриця мета-наративу традиціоналізму, що, як засвідчив попередній аналіз шляхів розкриття персональної наративної ідентичності, виявлених ним, не відповідає історико-культурній реальності і потребує подальшого поглибленаого критичного переосмислення, в якому і визначиться епістемологічне підґрунтя для встановлення ролі традиційно-риторичної топології смислотворення у розкритті діалогізму як естетичного принципу романного жанру.

Бібліографічні посилання

1. Аверинцев С. С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М., 1979. – С. 41–81.
2. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; [пер. с франц., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
6. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики / Н. А. Безменова. – М. : Наука, 1991. – 138 с.

7. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 2-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – СПб. : Слово, 1999. – Т. 2. – 603 с. – (Наука. Серия „Слово о сущем“).
9. Грифцов Б. А. Теория романа / Б. А. Грифцов. – М. : Главлит, 1927. – 151 с.
10. 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.
11. 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.
12. Кирпичников А. И. Греческие романы в новой литературе. Повесть о Варлааме и Иоасафе / А. И. Кирпичников. – Х.: Университетская типография, 1876. – 286 с.
13. Косиков Г. К. К теории романа (Роман средневековый и роман Нового времени) / Г. К. Косиков // Проблема жанра в литературе Средневековья. – М. : Наследие, 1994. – С. 45–87.
14. Косиков Г. К. Текст/Интертекст/Интертекстология // Пьеге–Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности ; [пер. с франц., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – С. 8–42.
15. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с.
16. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
17. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития / А. Ф. Лосев [Худож. офор. Б. Ф. Бублик]. – Х. : Фолио; М. : ООО «Изд-во АСТ», 2000. – Кн. 1: 832 с. Кн. 2: 688 с.
18. 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.
19. Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / А. В. Михайлов. – СПб. : Изд.-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. – 560 с.
20. Новалис. О романе / Новалис ; [пер. с нем. А. С. Дмитриева] // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. С. Дмитриева]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
21. Пацан В. О. (Євлогій, єпископ Новомосковський) Формування метаонтологічного виміру особистості у святоотецькій тріадології / В. О. Пацан (Євлогій, єпископ Новомосковський) // Філософія і політологія в контексті сучасної культури : Науковий журнал / [ред. колегія: О. С. Токовенко (гол. редактор) та ін.]. – Дніпропетровськ – Ніжин : Вид-во НДУ імені Миколи Гоголя, 2015. – Вип. 1(9). – С. 140–159.
22. Пьєге–Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьєге–Гро; [пер. с франц., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
23. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер ; [пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова]. – К. : Дух і Літера, 2002. – 324 с.
24. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы : в 3-х т. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Т. 3. – 2003. – С. 81–98.
25. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 255–270.
26. Фуко М. Археология знания / М. Фуко ; [пер. с франц. С. Митина, Д. Стасова]. – К. : Ніка–центр, 1996. – 208 с.
27. Шлегель Ф. Письмо о романе / Ф. Шлегель [пер.] // История эстетики. Памятники мировой и эстетической мысли : в 3-х т. – М. : Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 190–191 / (Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871).
28. Юэ П.-Д. Трактат о возникновении романов / П.-Д. Юэ // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / [под ред. Н. П. Козловой]. – М. : Издательство МГУ, 1980. – С. 412–418.
29. Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages / E. R. Curtius. – Princeton University Press, 2013. – 752 p.
30. Derrida J. Writing and Difference / J. Derrida. – London : Routledge, 2001. – 472 p.

31. *Foucault M. The Subject and Power / M. Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics [ed. by H. L. Dreyfus and P. Rabinow]. – Brighton : Harvester Press, 1982.* – P. 208–227.

32. *Habermas J. Religion and Rationality : Essays on Reason, God and Modernity / J. Habermas. – Cambridge, MA : MIT Press, 2002.* – 384 p.

33. *Levinas E. Entre Nous. Essays on Thinking-of-the-Other / E. Levinas. – Columbia University Press, 2000.* – 256 p.

34. *Rohde E. Der Griechische Roman und seine Vorlaufer / E. Rohde. – Leipzig Breitkopf und Hartel, 1914.* – 636 s.

Надійшла до редколегії 17.04.2017 р.

УДК 811.111'25 :27 – 23

V. O. Patsan (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk)

Oles Honchar Dnipropetrovsk National University

THE ELIZABETHAN BIBLE VERSIONS AT THE BACKGROUND OF THE TRADITIONALIST THEORY OF TRANSLATION

Визначено епістемологічні передумови сприйняття англомовних викладів Священного Писання доби Єлизавети I як переходних ланок на шляху від Біблії У. Тінделя – першого англійського перекладу Богодухновенної Книги з мов оригінального тексту – до авторизованої версії короля Джеймса, визнаної вершиною перекладацької майстерності в історії евангелізації Англії. Недооценка Женевської Біблії і Єпископської Біблії і як віх у долученні англійців до Слова Божого, і як літературних досягнень англійського Відродження пов’язується із виключенням із їх «поля огляду», оформленого сучасною гуманітарно-науковою рефлексією, і ренесансно-гуманістичних інспирацій елизаветинців – перекладачів Священного Писання, і відкритих ними горизонтів сприйняття традиціоналістської теорії перекладу. Значущість граничного комунікативного досвіду, втіленого в елизаветинських англомовних викладах Богодухновенної Книги, для міжособистісних відносин людини і Творця, розкривається на основі виявлення тієї діалогічної співвіднесеності критеріїв змістової і формальної відповідності перекладу, що встановлюється перекладачами доби Єлизавети I, націленими на “передання Слова Божого людськими мовами” (Ю. Найда), і спрямовує їх на відкриття, на злеті Ренесансу в Англії, способів забезпечення особистого доступу до Одкровення, які уможливили оформлення духовного виміру особистого самовизначення в англомовному культурному контексті.

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

Определены эпистемологические предпосылки восприятия англоязычных изложений Священного Писания эпохи Елизаветы I 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. Недооценка Женевской Библии и Епископской Библии и как вех приобщения англичан к Слову Божьему, и как литературных достижений английского Возрождения связывается с исключением из их «поля обзора», оформленного современной гуманитарно-научной рефлексией, и ренессансно-гуманистических инспираций елизаветинцев – переводчиков Священного Писания, и открытых ими горизонтов восприятия традиционалистской теории перевода. Значимость предельного коммуникативного опыта, воплощенного в елизаветинских англоязычных изложениях Богодухновенной

Книги, для межличностных отношений человека и Творца, раскрывается на основе выявления той диалогической соотнесенности критерииев семантического и формального соответствия перевода, которая устанавливается переводчиками эпохи Елизаветы I, нацеленными на «передачу Слова Божьего человеческими языками» (Ю. Найда), и направляет их на открытие, на взлете Ренессанса в Англии, способов обеспечения личного доступа к Откровению, сделавших возможным оформление духовного измерения личностного самоопределения в англоязычном культурном контексте.

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

The article is aimed at defining the horizons of perceiving the traditionalist theoretical matrix of translation established by the Elizabethan translators of the Scripture and predetermined the models of translating God Breathed Book substantiated in their creative activity.

The author proves that the activity of Elizabethan Bible translators was inspired by two main branches of the literary reflection of traditionalism focused on rendering creative works from one language to another. There were commentary of translating the Scripture initiated by Hellenistic judaism and reception of the ancient Greek literature by Romans.

Realizing the translation as a means of disseminating the Word of God, 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 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).

Both versions of God Breathed Book appeared in the era of Elizabeth dialogically correlated “word-by-word” model of translation with its “sense-by-sense” matrix in the course of rendering into English the *τοποι ὑπόστασις* and *προσωπον* defining the personal being in the Greek original of the *New Testament*.

Simultaneously The Geneva Bible and the Bishops’ Bible differed in transforming the Scripture textual organization. The former of these versions didn’t exhaust its innovation by introducing the first modern verse divisions, but included “the bracketed” commentaries forming the deliberate perception of the Biblical testimonies. The latter of Elizabethan translations of God Breathed Book was intended to unite two opposite principles of structuring the text: priority of edification presupposing the tendentiousness of interpreting the Scripture evidences and “diversity of translations and readings” demonstrated by combining the different versions of Psalms and attaching the initials of translators to the parts of the Bible rendering produced by them.

Reinforcing the rational aspect of perceiving the Biblical text all these means of providing the personal access to the living God’s Word predicted the rationalistic restrictions of the scope of comprehending the supernatural Revelation and formed the premises for reducing the spiritual source of personality to the personalized *ratio* and supporting in such a way the scholastic double-truth theory realized nowadays as the source of “the

immanent frame” of the secularized mind and revised in the post-secular space of the person’s self-definition.

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

The English renderings of the Bible performed in the era of Elizabeth I (1558–1603) are considered to be the greatest milestones of “the golden age” in the history of England marked with the blossom of the national culture leading the Renaissance in that country to the apogee and followed by the core transformation of English mentality.

Depicting the cultural situation form in England in the last third of the sixteenth century A. N. Wilson, an English master-historian of nowadays, known by his formula of painting “a portrait of the age”, in his book “The Elizabethans” (2011) characterizes the reign of the Virgin Queen as «a time of exceptional creativity, wealth creation and political expansion... There was a Renaissance during this period in the world of words, which included the all-round hero and literary genius, Sir Philip Sidney, playwright-spy Christopher Marlowe and that myriad-minded man, William Shakespeare... this was the age when modern Britain was born, and established independence from mainland Europe... English was destined to become the language of the great globe itself...» [28, p. 7].

Designating the boarder between traditionalism and historicism in the national-cultural consciousness of Englishmen, the fascinating epoch became a period of establishing the dialogic structure of personal self-definition [2; 6; 15; 3; 1; 7; 8; 23]¹. It was inspired by the humanistic comprehension of the Christian anthropology and confirmed the priority of interpersonal communication in the self-fulfillment of the subject transformed by the post-Renaissance types of rationality into the problematic epicenter of the modern humanitarian reflection.

At the social-cultural background of Elizabethan England the assertion of the human dignity as a unity of “*virtus atque doctrina*” performed by the *studia humanitatis* in the European continent was extended beyond the secular dimension of the person’s creativity set by the Roman Renaissance. In this field of view the creative activity of the human personality was emphasized as a way to imitate Creator by completing the individual manner, formed in the movement from the imitation of the canonical examples of “liberal arts” to the competition with them. And it should be taken into consideration that the Renaissance humanism as Pan-European intellectual movement asserted the human mind as a basis of personal creativity. The “ratio” was defined by the humanists as a gift of God that aimed at the fulfillment of the free self-definition of the created person at achieving the likeness of Creator predetermined by Him to form a core of the human personality. Perhaps, the most precise formulation of this idea belongs to Leone Battista Alberti: "...talent, ability to study, mind are divine attributes by which he [*a man*] can explore, distinguish and comprehend what should be avoided and what should be accepted to protect himself" [5, p. 235–236].

Following the way paved by the humanists of the continental Europe, the initiators of the late flowering of the English Renaissance perceived their insight of the dialogue,

¹ The point of view on Elizabethan versions as a prologue to the triumph of King Jame’s translators is shared by the majority of modern scholars focused on the problems of perceiving the biblical texts in England. See, for example: Bruce F. F. History of the Bible in English / F. F. Bruce. – Oxford : Oxford University Press, 1978. – P. 92–108; Comfort Ph. W. Essential Guide to Bible Versions / Ph. W. Comfort. – Wheaton, Illinois : Tyndale House Publishers, 2000. – 320 p. – P. 146; Ewert D. From Ancient Tablets to Modern Translations: A General Introduction to The Bible / D. Ewert. – Grand Rapids : Zondervan, 1983. – 284 p. – P. 203–204; 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. – 464 p. – P. 311.

realized in its horizontal and vertical, empirical and transcendent orientations, as an authentic form of person's self-manifestation. But in clarifying the personal communicative positions distinguished as "the self" and "the other" appealing to God the Elizabethans actualized the creative intentions that exceeded the ethical-aesthetic criteria of human personality established by the founders of the Roman Renaissance in the process of secularization of anthropological concepts of the Catholic doctrine.

Confirming the literary dominant of the Renaissance ideal of "*uomo completo*" English men of letters of the late sixteenth century 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 rendering 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 overcoming the restrictions of secularism in this way 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 Book, included in the history of rendering It into English as the Geneva Bible (1560) and the Bishops' Bible (1568).

In spite of the 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 the Geneva Bible and the Bishops' Bible are represented as the reductions of W. Tindale's Bible which marked the beginning of a new era in England as the first rendering of God's Breathed Book from the original languages (Hebrew for the Old Testament and Greek for the New Testament) into English. Accordingly the historical mission of Elizabethans in providing the access of Englishmen to the Biblical text was reduced to paving the way for King James authorized version that was generally recognized "the clearest, most fluent translation, with poetic rhythm and dignity based on the watershed of ... previous translations of Scripture [18, p. 146; 11; 12; 13; 26]"².

Springing forth from the soil broken by W. F. Moulton in his famous work "The History of The English Bible" (1878) [20] and consolidated by the authoritative authors of "The Cambridge History of The Bible" (1975–1980) [17], such vision of renderings of the Scripture made during the reign of Elizabeth I was formed in the studies of F. F. Bruce ("History of the Bible in English", 1978) [11], J. Brawn ("A Short History of Our

² The point of view on Elizabethan versions as a prologue to the triumph of King Jame's translators is shared by the majority of modern scholars focused on the problems of perceiving the biblical texts in England. See, for example: Bruce F. F. History of the Bible in English / F. F. Bruce. – Oxford : Oxford University Press, 1978. – P. 92–108; Comfort Ph. W. Essential Guide to Bible Versions / Ph. W. Comfort. – Wheaton, Illinois : Tyndale House Publishers, 2000. – 320 p. – P. 146; Ewert D. From Ancient Tablets to Modern Translations: A General Introduction to The Bible / D. Ewert. – Grand Rapids : Zondervan, 1983. – 284 p. – P. 203–204; 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. – 464 p. – P. 311.

English Bible”, 2003) [11] Ph. W. Comfort (“Essential Guide to Bible Versions”, 2000) [12], D. Ewert (“From Ancient Tablets to Modern Translations: A General Introduction to The Bible”, 1983) [13], J. C. Greider (“The English Bible Translations and History”, 2007) [11], B. M. Metzger (“The Bible in Translation: Ancient and English Versions”, 2012) [19], I. M. Price [24], D. V. Wallace (“The History of the English Bible”, 2009) [27], P. D. Wegner (“The Journey from Texts to Translations: The Origin and Development of The Bible”, 2000) [26] and others.

Predetermined by excluding from the field of view both the Renaissance-Humanistic inspirations of the Scripture translators of the era of Elizabeth I and the horizons of perceiving the traditionalist theoretical matrix of translation established by the Elizabethan translators of the Scripture and predetermined the models of rendering the Bible substantiated in their creative activity the statement of the transitional character of their works factually denies their original impact in the communion of English-speaking people with the living Word of God. Thus to reveal the significance of the Elizabeth versions of God’s Breathed Book for realizing the interpersonal relationship of man and Creator the study should focus on defining the ways of providing the personal access to the Revelation in these English renderings of the Bible, taking into consideration the horizons of perceiving the traditionalist theory of translation opened by the Elizabethan men of letters.

The activity of Elizabethan Bible translators was inspired by two main branches of the literary reflection of traditionalism focused on rendering creative works from one language to another. There were commentary of translating the Scripture initiated by Hellenistic judaism and reception of the ancient Greek literature by Romans.

The starting point from which the theoretical thought began to focus attention on the role and status of translation for the Romans was the creative activity of Cicero and Horace. Their views on translation were to have great influence on successive generations of translators, and both discuss translation within the wider context of the two main functions of the poet: the universal human duty of acquiring and disseminating wisdom and the special art of making and shaping a poem. The significance of translation in Roman literature has often been used to accuse the Romans of being unable to create imaginative literature in their own right, at least until the first century BC. Stress has been laid on the creative imagination of the Greeks as opposed to the more practical Roman mind, and the Roman exaltation of their Greek models has been seen as evidence of their lack of originality. But the implied value judgement in such a generalization is quite wrong. The Romans perceived themselves as a continuation of their Greek models and Roman literary critics discussed Greek texts without seeing the language of those texts as being in any way an inhibiting factor. The Roman literary system sets up a hierarchy of texts and authors that overrides linguistic boundaries and that system in turn reflects the Roman ideal of the hierarchical yet caring central state based on the true law of Reason. Cicero points out that mind dominates the body as a king rules over his subjects or a father controls his children, but warns that where Reason dominates as a master ruling his slaves, «it keeps them down and crushes them» [9]. With translation, the ideal source language (hereinafter – SL) text is there to be imitated and not to be crushed by the too rigid application of Reason. Cicero nicely expresses this distinction: «If I render word for word, the result will sound uncouth, and if compelled by necessity I alter any thing in the order or wording, I shall seem to have departed from the function of a translator» [9]. Both Horace and Cicero, in their remarks on translation, make an important distinction between word for word translation and sense for sense (or figure for figure) translation. The underlying principle of enriching their native language and literature through translation leads to a stress on the aesthetic criteria of the target language (hereinafter – TL) product rather than on more rigid notions of «fidelity». Horace, in his «Art of Poetry», warns against overcautious imitation of the source model: «A theme that is familiar can be made your own property so long as you do not

waste your time on a hackneyed treatment; nor should you try to render your original word for word like a slavish translator, or in imitating another writer plunge yourself into difficulties from which shame, or the rules you have laid down for yourself, prevent you from extricating yourself» [9].

Since the process of the enrichment of the literary system is an integral part of the Roman concept of translation, it is not surprising to find a concern with the question of language enrichment also. So prevalent was the habit of borrowing or coining words, that Horace, whilst advising the would-be writer to avoid the pitfalls that be set «the slavish translator», also advised the sparing use of new words. He compared the process of the addition of new words and the decline of other words to the changing of the leaves in spring and autumn, seeing this process of enrichment through translation as both natural and desirable, provided the writer exercised moderation. The art of the translator, for Horace and Cicero, then, consisted in judicious interpretation of the SL text so as to produce a TL version based on the principle *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu* (of expressing not word for word, but sense for sense), and his responsibility was to the TL readers. But there is also an additional dimension to the Roman concept of enrichment through translation, i.e., the preeminence of Greek as the language of culture and the ability of educated Romans to read texts in the SL. When these factors are taken into account, then the position both of translator and reader alters. The Roman reader was generally able to consider the translation as a metatext in relation to the original. The translated text was read through the source text, in contrast to the way in which a monolingual reader can only approach the SL text through the TL version. For the Roman translators, the task of transferring a text from language to language could be perceived as an exercise in comparative stylistics, since they were freed from the exigencies of having to «make known» either the form or the content *per se*, and consequently did not need to subordinate themselves to the frame of the original. The good translator, therefore, presupposed the reader's acquaintance with the SL text and was bound by that knowledge, for any assessment of his skill as translator would be based on the creative use he was able to make of his model. Longinus, in his «Essay On the Sublime», cites «imitation and emulation of the great historians and poets of the past» as one of the paths towards the sublime and translation is one aspect of imitation in the Roman concept of literary production [9]. The Roman translation may therefore be perceived as unique in that it arises from a vision of literary production that follows an established canon of excellence across linguistic boundaries. Moreover, it should not be forgotten that with the extension of the Roman Empire, bilingualism and trilingualism became increasingly commonplace, and the gulf between oral and literary Latin widened. The apparent licence of the Roman translators, much quoted in the seventeenth and eighteenth centuries, must therefore be seen in the context of the overall system in which that approach to translation was applied.

With the spread of Christianity, translation came to acquire another role, that of disseminating the Word of God. A religion as text-based as Christianity presented the translator with a mission that encompassed both aesthetic and evangelistic criteria. The history of Bible translation is accordingly a history of western culture in microcosm. The translations of the New Testament were made very early, and St Jerome's famous contentious version that was to have such influence on succeeding generations of translators was commissioned by Pope Damasus in 384 AD. Following Cicero, St Jerome declared he had translated sense for sense rather than word for word, but the problem of the fine line between what constituted stylistic licence and what constituted heretical interpretation was to remain a major stumbling block for centuries.

The Bible translation remained a key issue well into the seventeenth century, and the problems intensified with the growth of concepts of national cultures and with the coming of the Reformation. The translation came to be used as a weapon in both dogmatic and political conflicts as nation states began to emerge and the centralization

of the church started to weaken, evidenced in linguistic terms by the decline of Latin as a universal language. The first translation of the complete Bible into English was the Wycliffe Bible produced between 1380 and 1384, which marked the start of a great flowering of English Bible translations linked to changing attitudes to the role of the written text in the church, that formed part of the developing Reformation. John Wycliffe (c. 1330–1384), the noted Oxford theologian, put forward the theory of «dominion by grace» according to which man was immediately responsible to God and God's law (by which Wycliffe intended not canon law but the guidance of the Bible). Since Wycliffe's theory meant that the Bible was applicable to all human life it followed that each man should be granted access to that crucial text in a language that he could understand, i.e., in the vernacular. Wycliffe's views, which attracted a circle of followers, were attacked as heretical and he and his group were denounced as «Lollards», but the work he began continued to flourish after his death and his disciple John Purvey revised the first edition some time before 1408 (the first dated manuscript). The second Wycliffe Bible contains a general Prologue, composed between 1395–1396 and the fifteenth chapter of the Prologue describes the four stages of the translation process: (1) a collaborative effort of collecting old Bibles and glosses and establishing an authentic Latin source text; (2) a comparison of the versions; (3) counseling «with old grammarians and old divines» about hard words and complex meanings; and (4) translating as clearly as possible the sentence»(i. e., meaning), with the translation corrected by a group of collaborators. Since the political function of the translation was to make the complete text of the Bible accessible, this led to a definite stance on priorities by the translator: Purvey's Preface states clearly that the translator shall translate «after the sentence» (meaning) and not only after the words, «so that the sentence be as open [plain] or opener, in English as in Latin and go not far from the letter» [22]. What is aimed at is an intelligible, idiomatic version: a text that could be utilized by the layman.

The extent of its importance may be measured by the fact that the bulk of the 150 copies of Purvey's revised Bible were written even after the prohibition, on pain of excommunication, of translations circulated without the approval of diocesan or provincial councils in July 1408. Knyghton the Chronicler's lament that “the Gospel pearl is cast abroad, and trodden under feet of swine» was certainly contradicted by the wide spread interest in the Wycliffe versions. In the sixteenth century the history of Bible translation acquired new dimensions with the advent of printing.

After the Wycliffe versions, the next great English translation was William Tyndale's (1494–1536) New Testament printed in 1525. Tyndale's proclaimed intention in translating was also to offer as clear a version as possible to the layman, and by the time he was burned at the stake in 1536 he had translated the New Testament from the Greek and parts of the Old Testament from the Hebrew.

The sixteenth century saw the translation of the Bible into a large number of European languages, in both Protestant and Roman Catholic versions. In 1482, the Hebrew Pentateuch had been printed at Bologna and the complete Hebrew Bible appeared in 1488, while Erasmus, the Dutch Humanist, published the first Greek New Testament in Basle in 1516. This version was to serve as the basis for Martin Luther's 1522 German version. The translations of the New Testament appeared in Danish in 1529 and again in 1550, in Swedish in 1526–1541, and the Czech Bible appeared between 1579–1593. Translations and revised versions of existing translations continued to appear in English, Dutch, German and French.

Erasmus perhaps summed up the evangelizing spirit of Bible translating when he declared: «I would desire that all women should reade the gospell and Paules epistles and I wold to God they were translated in to the tonges of all men so that they might not only be read and knowne of the scotes and yrishmen, but also of the Turkes and the Sarracenes...I wold to God the plowman wold singe a texte of the scripture at his plow-beme. And that the never at his lowme with this wold drive away the tediousnes

of tyme. I wold the wayfaringeman with this pastyme wold expelle the weriness of his iorney. And to be shorte I wold that all the communication of the christen shuld be of the scripture for in a manner such are we oure selves as our daylye tales are» [9].

William Tyndale, echoing Erasmus, attacked the hypocrisy of church authorities who forbade the lay people to read the Bible in their native tongue for the good of their souls, but nevertheless accepted the use of the vernacular for «histories and fables of love and wantoness and of ribaudry as filthy as heart can think, to corrupt the minds of youth» [9].

The history of Bible translation in the sixteenth century is intimately tied up with the rise of Protestantism in Europe. The public burning of Tyndale's New Testament in 1526 was followed in quick succession by the appearance of Coverdale's Bible in 1535, the Great Bible in 1539 and the Geneva Bible in 1560. Coverdale's Bible was also banned but the tide of Bible translation could not be stemmed, and each successive version drew on the work of previous translators, borrowing, amending, revising and correcting.

It would not perhaps be too gross a generalization to suggest that the aims of the sixteenth-century Bible translators may be collocated in three categories: (1) To clarify errors arising from previous versions, due to inadequate SL manuscripts or to linguistic incompetence. (2) To produce an accessible and aesthetically satisfying vernacular style. (3) To clarify points of dogma and reduce the extent to which the scriptures were interpreted and represented to the laypeople as a metatext. In his Circular Letter on Translation of 1530 Martin Luther lays such emphasis on the significance of (2) that he uses the verbs *übersetzen* (to translate) and *verdeutschen* (to Germanize) almost indiscriminately. And Luther also stresses the importance of the relationship between style and meaning: «Grammar is necessary for declension, conjugation and construction of sentences, but in speech the meaning and subject matter must be considered, not the grammar, for the grammar shall not rule over the meaning» [9]. The Renaissance Bible translators perceived both fluidity and intelligibility in the TL text as important criteria, but were equally concerned with the transmission of a literally accurate message. In an age when the choice of a pronoun could mean the difference between life or condemnation to death as a heretic, precision was of central importance. Yet because Bible translation was an integral part of the upward shift in the status of the vernacular, the question of style was also vital. Luther advised the translators to use a vernacular proverb or expression if it fitted in with the New Testament, in other words to add to the wealth of imagery in the SL text by drawing on the vernacular tradition too. And since the Bible is in itself a text that each individual reader must reinterpret in the reading, each successive translation attempts to allay doubts in the wording and offer readers a text in which they may put their trust. In the Preface to the King James Bible of 1611, entitled The Translators to the Reader, the question is asked «is the kingdom of God words or syllables?» The task of the translator went beyond the linguistic, and became evangelistic in its own right, for the (often anonymous) translator of the Bible in the sixteenth century was a radical leader in the struggle to further man's spiritual progress. The collaborative aspect of Bible translation represented yet another significant aspect of that struggle.

Following the invention of printing techniques in the fifteenth century, the role of translation underwent significant changes, not least due to the great increase in the volume of translations undertaken. At the same time, serious attempts to formulate a theory of translation were also made. The function of translation, together with the function of learning itself changed. For as the great voyages of discovery opened up a world outside Europe, increasingly sophisticated clocks and instruments for measuring time and space developed and these, together with the theory of the Copernican universe, affected concepts of culture and society and radically altered perspectives. One of the first writers to formulate a theory of translation was the French humanist

Etienne Dolet (1509–1546) who was tried and executed for heresy after «mistranslating» one of Plato's dialogues in such a way as to imply disbelief in immortality. In 1540 Dolet published a short outline of translation principles, entitled «*La maniere de bien traduire d'une langue en autre*» («How to Translate Well from one Language into Another») and established five principles for the translator: (1) The translator must fully understand the sense and meaning of the original author, although he is at liberty to clarify obscurities. (2) The translator should have a perfect knowledge of both SL and TL. (3) The translator should avoid word-for-word renderings. (4) The translator should use forms of speech in common use. (5) The translator should choose and order words appropriately to produce the correct tone. Dolet's principles, ranked as they are in a precise order, stress the importance of understanding the SL text as a primary requisite. The translator is far more than a competent linguist, and translation involves both a scholarly and sensitive appraisal of the SL text and an awareness of the place the translation is intended to occupy in the TL system. Dolet's views were reiterated by George Chapman (1559–1634), the great translator of Homer. In his dedication of the Seven Books 1598) Chapman declares that the work of a skillful and worthy translator is to observe the sentences, figures and forms of speech proposed in his author, his true sense and height, and to adorn them with figures and forms of oration fitted to the original in the same tongue to which they are translated. He repeats his theory more fully in the Epistle to the Reader of his translation of The Iliad. In the Epistle Chapman states that a translator must: (1) avoid word for word renderings; (2) attempt to reach the «spirit» of the original; (3) avoid overloose translations, by basing the translation on a sound scholarly investigation of other versions and glosses. The Platonic doctrine of the divine inspiration of poetry clearly had repercussions for the translator, in that it was deemed possible for the «spirit» or «tone» of the original to be recreated in another cultural context. The translator, therefore, is seeking to bring about a «transmigration» of the original text, which he approaches on both a technical and metaphysical level, as a skilled equal with duties and responsibilities both to the original author and the audience.

Edmond Cary, discussing Dolet in his study of the great French translators, stresses the importance of translation in the sixteenth century: “The translation battle raged throughout Dolet's age” [9]. The Reformation, after all, was primarily a dispute between translators. Translation became an affair of State and a matter of Religion. The Sorbonne and the king were equally concerned with it. Poets and prose writers debated the matter, Joachim du Bellay's «*Defense et Illustration de la Langue française*» is organized around problems relating to translation. In such an atmosphere, where a translator could be executed as a result of a particular rendering of a sentence or phrase in text, it is hardly surprising that battle lines were drawn with vehemence. The quality of aggressive assertiveness that can be discerned in Chapman's Epistle or Dolet's pamphlet can be seen through the work and statements of a number of translators of the time. One major characteristic of the period (reflected also in the number of translations of the Bible that updated the language of preceding versions without necessarily making major interpretative changes) is an affirmation of the present through the use of contemporary idiom and style. Matthiesson's study of Elizabethan translators gives a number of examples of the way in which the affirmation of the individual in his own time manifests itself. He notes, for example, the frequent replacement of indirect discourse by direct discourse in North's translation of Plutarch (1579), a device that adds immediacy and vitality to the text, and quotes examples of North's use of lively contemporary idiom. So in North's version it is said of Pompey that «he did lay all the irons in the fire he could, to bring it to pass that he might be chosen dictator» (V, p. 30–1) and of Anthony that he decided Caesar's body should «be honourably buried and not in hugger mugger» [9]. The updating of texts through translation by means either of additions, omissions or conscious alterations can be very clearly seen in the work of Philemon Holland (1552–

1637) the «translator general». In translating Livy he declared that his aim was to ensure that Livy should «deliver his mind in English, if not so eloquently by many degrees, yet as truly as in Latine, «and claimed that he used not «any affected phrase, but...a meane and popular style». It is his attempt at such a style that led to such alterations as the use of contemporary terminology for certain key Roman terms, so, for example *patres et plebs* becomes Lords or Nobles and Commons; *comitium* can be common hall, High court, Parliament; *praetor* becomes Lord Chief Justice or Lord Governour of the City. At other times, in his attempt to clarify obscure passages and references he inserts explanatory hrases or sentences and above all his confident nationalism shows through. In the Preface to the Reader of his translation of Pliny, Holland attacks those critics who protest at the vulgarization of Latin classics and comments that they «think not so honourably of their native country and mother tongue as they ought», claiming that if they did they would be eager to «triumph over the Romans in subduing their literature under the dent of the English pen» in revenge for the Roman conquest of Britain effected in earlier times by the sword. Translation in the Renaissance Europe came to play a role of central importance. At a time of explosive innovation, and amid a real threat of surfeit and disorder, translation absorbed, shaped, oriented the necessary raw material. It was, in a full sense of the term, the matiere premiere of the imagination. Moreover, it established a logic of relation between past and present, and between different tongues and traditions which were splitting apart under stress of nationalism and religious conflict. Translation was by no means a secondary activity, but a primary one, exerting a shaping force on the intellectual life of the age, and at times the figure of the translator appears almost as a revolutionary activist rather than the servant of an original author or text.

The Elizabethan Scripture translation known as the Geneva Bible was made by the Reformers who had to flee from England to Geneva after Mary Tudor's Accession to the English throne taken place in 1553 and giving the start of Catholic reaction in the country. One of these Genevan refugees, William Whittingham, completed his rendering of the New Testament in 1557 which was printed by Conrad Badius [22] in the same year. Two years later the group of Marian exiles including such Protestant scholars as Christopher Goodman, John Pullain, Thomas Sampson, Miles Coverdale and William Whittingham himself finished their version of the Old Testament.

Thus the early years of Elizabeth's reign were marked by the publication of the English Scripture translation performed in Geneva in 1560 and accepted as the "Bible for Puritans" in Elizabethan England. Produced originally in continental Europe and only in quarto size this rendering of the Scripture was shipped in the whole issue to the British Isles where it became known as the Geneva Bible.

In 1561 this version was printed in England; a patent of monopoly was given to James Bodleigh and in 1576 it was transferred to Christopher Barker, in whose family the right of printing this Scripture translation remained for upwards of a century [22]. According to the figures given by D. V. Wallace and E. H. Plumptre, the experts on the history of rendering the Bible into English, during the almost semi-centennial reign of Queen Elizabeth I nearly 100 [27] (not less than 80 [22]) editions of Genevan translators' work were published. Even such approximate rating data of Elizabethan publications of the Geneva version proves that it was the most popular rendering of the Scripture in England in the late sixteenth – early seventeenth centuries. This popularity is affirmed by the facts of common knowledge that (1) the Geneva Bible was the first English translation of God Breathed Book to be brought to America and (2) it was used by William Shakespeare.

The prevalence of this rendering of the Scripture in the age of Elizabeth I might be defined by the following factors:

- the size of its volume (a small quarto) was appropriate for every-day home usage;
- it was the first English version of the Bible "which laid aside the obsolescent black letter, and appeared in Roman type" in the majority of its editions; [22]

– this translation of the Scripture introduced the standard (generally accepted nowadays) division into verses following both the tradition of ancient origin revealed in Masoretic versions of the Old Testament and the innovation performed by the famous French printer and classical scholar of the sixteenth century Robert Estienne (known as Robertus Stephanus) in his fourth edition of the New Testament (in the Latin translation of Erasmus) made in 1551.

But the acceptance of the Geneva Bible in the Elizabethan era had the limits determined by the confessional divergences between the translators involved in the work over it and their contemporaries concerned with the Reformation in England. As E. H. Plumptre underlines, this rendering of the Scripture “was accordingly the version specially adopted by the great Puritan party through the whole reign of Elizabeth, and far into that of James” [22]. The Puritan’s character of the Bible translation made by the exiled English Reformers was revealed in the extensive margin notes which added about one third the length of the Scripture text itself (approximately 300 000 words). Inspired by John Calvin, the leader of the Swiss Reformation (and by coincidence William Whittingham’s brother-in-law) these commentaries reflected the process of the authors’ adoption of the Calvinistic ideas which reinforced the foundations of Puritanism. But the radical requirement for purifying the Church of England was not shared by all the Reformed Protestants of the Elizabethan age. Accordingly the metatext of the Geneva Bible formed by the translators became the main obstacle for its general recognition by the Englishmen in the late sixteenth – early seventeenth centuries. Moreover, as F. G. Kenyon points out in his analytical review of rendering the Scripture into English, this version “could hardly be expected to find favor, namely, among the leaders of the Church of England. Elizabeth herself was not too well disposed towards the Puritans, and the bishops in general belonged to the less extreme party in the church” [16, p. 441].

Thus, the archbishop of Canterbury, Matthew Parker, took on the task of coming up with an alternative to the Geneva Bible. He proposed to revive “the old project of a translation to be produced by the bishops” [16, p. 441]. E. H. Plumptre describes the process of its realization in such a way: “Great preparations were made...The bishops..., eight in number, together with some deans and professors, brought out the fruit of their labors in a magnificent folio” [22]. It appeared in 1568 and was called the Bishops’ Bible. The second edition of this Scripture version was published in 1569 and included a considerable number of alterations which “were made, partly, it appears, as the result of the criticisms of Giles Laurence, professor of Greek at Oxford” [16, p. 442]. In 1572 the third (and the last) edition of the Bishops’ Bible appeared, “of importance chiefly in the New Testament, and in some cases reverting to the first edition of 1568” [16, p. 442].

The Elizabethan Scripture translation performed by the Bishops was introduced in official use; according to the characteristic given by F. F. Bruce, one of the most respected biblical scholars of the twentieth century, during the reign of the Virgin Queen “the Bible of the liturgy would be the Bishops’ Bible which was utilized in the Common Book of Prayer” [11, p. 92]. But this rendering of the Scripture could not attain the popularity and influence of the Geneva Bible. E. H. Plumptre has a reason to state: “Of all the English versions, the Bishops’ Bible had probably the least success. It did not command the respect of scholars, and its size and cost were far from meeting the wants of the people. Its circulation appears to have been practically limited to the churches which were ordered to be supplied with it” [22].

Thus the intention “to have diversity of translations and readings” (Matthew Parker, the archbishop of Canterbury) did not express the motives of creative activity realized in renderings of the Scripture performed at the climax of the Renaissance in England. The coexistence of The Geneva Bible and the Bishops’ Bible in “the golden age” of the national history denoted the tension between the groups of the English Protestants formed in that period. Characterizing the historical context of these versions

Jr. Brown reasonably sums up: "The low church Separatists championed the Geneva Bible. Conversely, the high church Anglicans promoted the Bishop's Bible" [10, p. 17].

Both versions of God Breathed Book appeared in the era of Elizabeth dialogically correlated "word-by-word" model of translation with its "sense-by-sense" matrix in the course of rendering into English the *τόποι ὑπόστασις* and *προσωπον* defining the personal being in the Greek original of the *New Testament*.

Simultaneously The Geneva Bible and the Bishops' Bible differed in transforming the Scripture textual organization. The former of these versions didn't exhaust its innovation by introducing the first modern verse divisions, but included "the bracketed" commentaries forming the deliberate perception of the Biblical testimonies. The latter of Elizabethan translations of God Breathed Book was intended to unite two opposite principles of structuring the text: priority of edification presupposing the tendentiousness of interpreting the Scripture evidences and "diversity of translations and readings" demonstrated by combining the different versions of Psalms and attaching the initials of translators to the parts of the Bible rendering produced by them.

Reinforcing the rational aspect of perceiving the Biblical text all these means of providing the personal access to the living God's Word predicted the rationalistic restrictions of the scope of comprehending the supernatural Revelation and formed the premises for reducing the spiritual source of personality to the personalized *ratio* and supporting in such a way the scholastic double-truth theory realized nowadays as the source of "the immanent frame" [25] of the secularized mind and revised in the post-secular space.» [21] of the person's self-definition.

References

1. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди / Л. М. Баткин. – М. : РГГУ, 1995. – 448 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Эксмо, 2015. – 640 с.
3. Бибихин В. В. Новый Ренессанс / В. В. Бибихин. – М. : МАИК «Наука»; Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с.
4. Библер В. С. Мысление как творчество (Введение в логику мыслительного диалога) / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1975. – 399 с.
5. Корелин М. С. Очерки итальянского Возрождения / М. С. Корелин. – М., 1896. – С. 235–236.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 626 с.
7. Родный О. В. Ренессансная философия человека и смеховая культура Возрождения: грани диалога / О. В. Родный. – Днепропетровск : Новая идеология, 2012. – 332 с.
8. 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.
9. Bassnett S. Translation, History and Culture / S. Bassnett, A. Lefevere. – London : Pinter., 1990. – 254 p.
10. Brown Jr. A Short History of Our English Bible / J. Brown // WRS Journal. – 2003. – №10(2). – P. 17–26.
11. Bruce F. F. History of the Bible in English / F. F. Bruce. – Oxford : Oxford University Press, 1978. – 288 p.
12. Comfort Ph. W. Essential Guide to Bible Versions / Ph. W. Comfort. – Wheaton, Illinois : Tyndale House Publishers, 2000. – 320 p.
13. Ewert D. From Ancient Tablets to Modern Translations: A General Introduction to The Bible / D. Ewert. – Grand Rapids : Zondervan, 1983. – 284 p.
14. Greider J. C. The English Bible Translations and History / J. C. Greider. – Xlibris Corporation, 2007. – 344 p.
15. Holquist M. Dialogism. Bakhtin and His World / M. Holquist. – London; New York : Routledge, 2002. – 238 p.

16. 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.
17. 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.
18. Lewis J. P. The English Bible from KJV to NIV: A History and Evaluation / J. P. Lewis. – Grand Rapids : Baker, 1981. – 451 p.
19. Metzger B. M. The Bible in Translation: Ancient and English Versions / B. M. Metzger. – Baker Academic, 2012. – 208 p.
20. Moulton W. F. The History of The English Bible / W. F. Moulton. – London : Charles H. Kelly, new and revised edition, 1911. – 232 p.
21. Patsan V. O. (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk) Spirituality and Rationality: the Ways of Reuniting in the Post-Secular Space of the Personal Self-Knowledge / V. O. Patsan (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk) // International Scientific Review. – Boston: Scieuro, 2017. – № 1 (32). – P. 57–60.
22. Plumptre E. H. English Translations of the Bible [The Electronic Resource] / E. H. Plumptre. – The Regime on Access to the Source: <http://www.bible-researcher.com/plumptre1.html>
23. Poetry and Dialogism. Hearing Over / ed.: Scanlon, M., Engbers, C. Palgrave. – Macmillan UK, 2014. – 216 p.
24. Price I. M. The Ancestry of Our English Bible / I. M. Price. – New York : Harper and Brothers, Publishers, 2nd rev. ed., 1934. – 456 p.
25. Taylor Ch. A Secular Age / Ch. Taylor. – Cambridge, L. : Belknap press of Harvard University Press, 2007. – 874 p.
26. 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. – 464 p.
27. Wallace D. V. The History of the English Bible [The Electronic Resource] / D. V. Wallace. – The Regime on Access to the Source: <https://bible.org/seriespage/1>
28. Wilson A. N. The Elizabethans / A. N. Wilson. – Hutchinson Paperback, 2011. – 448 p.

Надійшла до редколегії 17.04.2017 р.

УДК 821.111-31.09. «15»

А. В. Гоменюк

Дніпропетровська державна медична академія

ФУНКЦІЇ ТРАВЕСТІЇ В «АРКАДІЯХ» Ф. СІДНІ

На основі виявлення основних векторів сучасного літературознавчого перегляду амбівалентного жанрового статусу романістики ренесансної Англії, наданого її понад століття тому при накладанні на перший історичний варіант англійського роману критеріїв романності, вироблених у руслі орієнтації на його усталені різновиди, встановлено потребу визначення жанротворного ресурсу комічного літературного модусу, реалізованого при формуванні англо-ренесансної лінії романного жанру. Означений напрям осмислення великої оповідної форми елизаветинської доби передбачає і з'ясування способів співвіднесення комічного з іншими літературними модальностями у її зразках, відзначених поетикальною багатоскладністю, зокрема, у двох авторських версіях роману Ф. Сідні, включених в академічну історію літератури як «Стара Аркадія» та «Нова Аркадія». Художнє розкриття сміхової стихії, що не меншою мірою, ніж «серйозні» нарративи, обумовлює естетичне оновлення романного жанру у Сіднієвій творчості, пов'язується, насамперед, із функціональністю травестії, яка стає важливим складником реалізації

в аркадійському світі принципу “випробовування”, переосмисленого автором у контексті сприйняття пізньоренесансної розмежованості ідеалів діяльнісного і споглядального життя людини як ствердження антиномічності людської природи, усвідомленої маньєризмом. Доведено, що, ініціюючи виникнення маньєристичної опозиції “бути – здаватися” у пасторальній дійсності, травестійно-рольове перевтілення в першій версії сіднієвського роману стверджує можливість збереження хиткої гармонії внутрішнього і зовнішнього, духовного і тілесного, новоусвідомленої Ренесансом як етико-естетичний імператив людського існування. У другій версії “Аркадії” травестія оформлює поетикальні абриси того перетворення комічного модусу художності на трагікомічний, а потім і на трагічний, яке, виявляючи усвідомлення Ф. Сідні хиткості позиції людини у світобудові, засвідчує естетичну переорієнтацію митця на бароко у власному віході від романічної традиції.

Ключові слова: елизаветинський роман, жанр, стиль, автор, комічний модус, пастораль, травестійне приховування власного “Я”, маньєризм, бароко.

На основе выявления основных векторов современного литературоведческого пересмотра амбивалентного жанрового статуса английской романистики Возрождения, атрибутированного ей более ста лет назад при наложении на первый исторический вариант романа Англии критерии романности, выработанных в русле ориентации на его устоявшиеся разновидности, обоснована необходимость определения жанрообразующего ресурса комического литературного модуса, реализованного в ходе формирования англо-ренессансной линии романного жанра. Обозначенное направление осмысления большой повествовательной формы елизаветинской эпохи предполагает и выяснение способов соотнесения комического с другими литературными модальностями в ее образцах, отмеченных поэтологической многосоставностью, в частности, в двух авторских версиях романа Ф. Сидни, включенных в академическую историю литературы как «Старая Аркадия» и «Новая Аркадия». Художественное раскрытие смеховой стихии, не в меньшей степени, чем «серые» нарративы, обуславливающей эстетическое обновление романного жанра в сидниевском творчестве, связывается, прежде всего, с функциональностью травестии, становящейся важным слагаемым реализации в аркадийском мире принципа «испытания», переосмысленного автором в контексте восприятия позднеренессансного разграничения идеалов деятельностной и созерцательной жизни человека как утверждения антиномичности человеческой природы, осознанной маньєризмом.

Доказано, что, инициируя возникновение маньєристической оппозиции «быть — казаться» в пасторальной действительности, травестийно-рольевое перевоплощение героев в первой версии сидниевского романа утверждает возможность сохранения хрупкой гармонии внутреннего и внешнего, духовного и телесного, новоосознанной Ренессансом как этико-естетический императив человеческого существования. Во второй версии «Аркадии» травестия оформляет поэтологические очертания того преобразования комического модуса художественности в трагикомический, а затем и в трагический, которое, выявляя осознание Ф. Сидни неустойчивости позиции человека в мироздании, свидетельствует об эстетической переориентации писателя на барокко в собственном отходе от романической традиции.

Ключевые слова: елизаветинский роман, жанр, стиль, автор, комический модус, пастораль, травестийное сокрытие «Я», маньєризм, барокко.

The article defines the main vectors of the contemporary literary critical revision of the ambivalent genre status of the English Renaissance Novel assigned to the first historical variant of the genre formed in England a hundred years ago on the base of applying to it the criteria of novelty elaborated in the course of reflecting the stable genre modifications; in such a way the study reveals a need for establishing the genre-forming resource of the comic literary mode realized in the process of forming the English Renaissance line of the novel. The indicated direction of treating the long narrative form of the Elizabethan era presupposes revealing the ways of correlating the comical with other literary modes in its samples marked by the poetical multiplicity, in particular, in the two author's versions of Ph. Sidney's novel involved in the academic history of literature as *Old Arcadia* and *New Arcadia*. The research connects the manifestation of the laughter stream determining the

artist's creative renewal of the genre along with the "serious" narratives with the functionality of the travesty which becomes the significant element of realizing the principle of testing as a cornerstone of constructing the Arcadian world rethought by the author at the background of perceiving the late Renaissance delimitation of the ideals of active and contemplative life as the statement of the antinomic character of the human nature comprehended by Mannerism. The investigation proves that in the first version of Ph. Sidney's novel the travesty-role reincarnation introducing the manneristic opposition "to be – to seem" in the pastoral reality affirms the possibility of restoring the fragile harmony of the external and the internal, the spiritual and the material defined by the Renaissance as the ethic-aesthetic imperative of the human existence. In the second version of *Arcadia* the travesty forms the poetical shape of the transformation of the comical mode into the both tragical-comical and tragical modes which reveals Ph. Sidney's realization of the unstable position of the human person in the world and manifests the artist's aesthetic reorientation on the Baroque in the departure from the romance tradition.

Keywords: Elizabethan romance/novel, genre, style, author, comic mode, pastoral, travesty concealment of the Self, Mannerism, Baroque.

На межі ХХ–ХХІ ст. “все ще незавершений науковий диспут навколо романних експериментів епохи Єлизавети I” [4, с. 9], що ствердив амбівалентний жанровий статус англо-ренесансної романістики, означений опозицією характеристик її як “старту” (Ж. Жюссеран) та “фальстарту” (Дж. Найт) роману в Англії, набуває продовження, при якому очевидною стає і потреба визначення жанрово-генетичної функціональності комічного модусу у становленні великої оповіданої форми в англійській літературі Відродження.

Понадстолітній пошук відповіді на “питання про елизаветинський роман”, інспіроване наприкінці XIX ст. Ж. Жюссераном і поставлене на початку ХХ ст. Е. Бейкером [16], ознаменувався усвідомленням обмеженості літературознавчого поля огляду цієї національно-історичної модифікації романного жанру, що обумовлюється сприйняттям динаміки її генезису крізь “призму” сталих жанрових структур. Невідповідність методологічного інструментарію, розробленого в руслі орієнтації на “довготривали” періоди усталення романного жанру, логіці його “перехідних” етапів [6; 7] була засвідчена і безплідністю спроб ретроспективного накладання на романістику Англії останньої третини XVI ст., при розгляді її в діахронії формування жанру, ознак англійського роману Просвітництва [15; 16; 18], і марністю намагань розкрити жанротворні принципи англо-ренесансного романного різновиду в понад-жанровому синхронічному контексті становлення нараторів Відродження [17; 20]. Тим самим інспірувалася спрямованість вивчення великої нараторивної форми ери Єлизавети I на встановлення її “жанрової ідентичності” (Ж.-М. Шеффер) на засадах історичної поетики. Ініційований у 1990-х рр. літературознавцями-“зарубіжниками” Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара, такий підхід до дослідження романістики “століття Шекспіра” відкрив її для українського літературознавства, означивши перспективу наближення до розуміння тих естетичних принципів та поетологічних орієнтирів літературно-творчої діяльності, які уможливили укорінення романного жанру в Англії саме на теренах її ренесансної культури. Просуваючись цим шляхом, професор кафедри зарубіжної літератури ДНУ Л. Я. Потьомкіна та її учні – Л. П. Привалова, Т. І. Власова, Л. Р. Никифорова, О. М. Склярова, Н. М. Торкут та Н. І. Власенко – пов’язали відхід від романічної поетики, здійснений фундаторами англо-ренесансної романістики, із переглядом – при їх творчому самовизначенні – способу співвіднесення авторського, стилевого та жанрового начал літератури, що втілився у традиціоналістських модифікаціях романного жанру.

Оформлене в ході розгляду окремих авторських варіантів англійського роману Відродження (Т. Делоні – Т. І. Власова [5]; Р. Грін – О. М. Склярова [12]; Ф. Сідні – Л. Р. Никифорова [9]; Т. Лодж – Н. М. Торкут) [13], окреслення “ескізу” його внутрішньожанрової типології (Л. П. Привалова [11]) та означення траєкто-

рії взаємодії маньєризму і бароко в новаціях романістів-елізаветинців (Л. Я. Потьомкіна [10]), таке бачення процесу формування елизаветинського роману обумовило сприйняття “мистецтва манери” як стилювого фактора заснування цього національно-історичного жанрового різновиду.

Осмислення генезису романістики шекспірівської доби в контексті виявленого зв’язку художнього мислення її засновників з маньєризмом було здійснене в кандидатській дисертації та статтях Н. І. Власенко [2; 3; 4], в яких розкрився жанротворний ресурс “мистецтва манери”, задіяний при започаткуванні романного жанру в літературі ренесансної Англії. Переглянувши попередні літературознавчі “версії” цієї історико-літературної “події”, дослідниця пов’язала формування англійського роману останньої третини XVI ст. із маньєристичною ревізією традиційних засад поетичного творення («пойесису»), що керувалася ренесансно-гуманістичним зверненням до античних витоків риторичного “породження” (“генезису”). На думку Н. І. Власенко, в означеному полі возз’єднання традиційно-риторичної та традиційно-поетологічної концептосфера відбулась така трансформація жанрів риторики, в якій “підпорядковування тематичних жанрових параметрів модальним, задані її архітектом, перетворилось на їх зрівняння, визначальне для розбудови романної естетики поза межами романічної поетики” [4, с. 9]. Як доводить авторка першого в Україні комплексного – історико-теоретичного та історико-літературного – дослідження процесу становлення роману шекспірівської Англії, саме так “заснувалася велика оповідна форма доби Єлизавети I, естетично співвіднесена і з модифікаціями романного жанру, усталеними на зламі античності й у Середні віки, і з досвідами оновлення романічного, здійсненими в континентальній Європі в добу Ренесансу, але поетикально віддалена від них” [4, с. 9].

Подальше вивчення генезису елизаветинської романістики в означеному руслі передбачає і з’ясування способів співвіднесення комічного з іншими літературними модальностями у її зразках, відзначених поетикальною багатоскладністю, зокрема, у двох авторських версіях роману Ф. Сідні, що були наділені митцем однією і тією самою назвою – “The Countess of Pembroke’s Arcadia”, але в академічну історію літератури увійшли, відповідно, як “Стара Аркадія” (“The Countess of Pembroke’s Arcadia Being the Original Version”, бл. 1580 р.) [21] та “Нова Аркадія” (“The Countess of Pembroke’s Arcadia”, бл. 1586 р.) [22]. Більшість дослідників сіднієвської романної новації зосереджувалися на компонентах жанрової поетики “Аркадій”, пов’язаних із “високою” лінією роману, а виявлені в них вектори художнього розкриття сміхової стихії, яким не меншою мірою, ніж “серйозними” наративами, обумовлюється естетичне оновлення жанру у творчості Ф. Сідні, залишаються все ще не охопленими літературознавчою рефлексією, що і задає сприйняття двохетапного жанротворного експерименту митця як досвіду співвіднесення лицарського і пасторального романів [9; 17; 19; 20; 23].

Визначення функцій травестії в сіднієвських “Аркадіях” – мета пропонованої статті, досягнення якої потребує поєднання **історико-генетичного та історико-типовологічного підходів**.

І в довільній – орієнтованій на нерегламентованість романічної оповіді – побудові магістрального сюжету у “Старій Аркадії”, і в його упорядкованому – спрямованому на епічний наратив з його початком *in medias res* – розгортанні в “Новій Аркадії” мотив перевдягання, здійснюваного для того щоб приховати за зміною зовнішності героя його сутність, виступає важливим складником реалізації принципу “випробовування”, переосмисленого автором у контексті сприйняття пізньоренесансної розмежованості ідеалів діяльнісного і спогляdalного життя людини як виявлення антиномічності людської природи, усвідомленої маньєризмом. Радикально переакцентувавши співвіднесеність кохання та обов’язку, визначальну для традиційно-романного саморозкриття лицарства, Ф. Сідні відмовився і від протиставлення цих особистісних модусів, виявленого на магістралі

формування лицарського роману (чи не найяскравіше – в усіх варіантах “Трістана та Ізольди”, створених різними авторами), і від іх гармонійного поєднання, досягнутого на маргінесі жанрового становлення (насамперед, в осібності “Ерека та Еніди” Кретьена де Труа) [8]. Натомість творець англійських “Аркадій” зрушив саму героїчно-діяльнісну домінанту доведення і справжності любовного почуття героя-лицаря, і його вірності власному обов’язку, змалювавши в обох версіях свого роману закоханість принців Мусідора і Пірокла в дочок аркадійського герцога Базилія як першопричину відмови цих доблесних воїнів від героїчного життя, що супроводжувалася прихованням кожним із них власного “Я” через прийняття зовнішнього вигляду “Іншого”, необхідне для того, щоб спілкуватися з коханими.

При розбіжності хронотопу “Старої Аркадії”, який вичерпується синхронічним оформленням *locus amoenus* та авантюрного простору, і часопросторової організації “Нової Аркадії”, де синхронія розмежування пасторального і непасторального просторів, розгорнута в теперішньому часі художньої дійсності, переривається діахронічними екскурсами в реальність лицарського минулого, обидва етапи сіднієвського оновлення романного жанру сполучаються самою логікою формування і розкриття любовної інтриги.

Почуття мандрівних принців до аркадійських принцес виникають раптово: після того як юнаки випадково побачили красунь, Пірокл закохується у Філоклею, а Мусідор – у Памелу. Через те, що родина Базилія усамітнилася в пасторальному оазисі, намагаючись уникнути здійснення пророцтва Дельфійського оракула, відповідно до якого сім’ю герцога Аркадії очікує низка нещастя – від викрадення старшої доночки, протиприродного кохання молодшої дочки і подружньої зради до втрати влади у власній країні, лицарі не можуть зустрітися зі своїми коханими, зберігаючи властивий їм зовнішній вигляд: вони сприймаються як чужинці, позбавлені права перебування у “благодатному місці”. Тож єдиною можливістю відкрити свої почуття стає зміна зовнішності: Пірокл перевдягається в амazonку, а Мусідор – у пастуха, у такому вигляді вони потрапляють у пасторальне середовище, де зізнаються коханим у своїх почуттях і підкорюють їх серця. Таким чином, травестія первинно означується у художній реальності “Аркадій” як форма зміни способу життя героїв, що не супроводжується їх самовідчуженням: перевдягнувшись у персонажів, позбавлених високого соціального статусу, і тим самим відмовившись, принаймні тимчасово, від героїчних діянь, якими підтверджується їх особистісна відповідність ідеалу, принци втрачають зовнішню самототожність, але внутрішньо залишаються самими собою і тому, відкриваючись власним обраницям, пробуджують у них взаємні почуття. Тож, ініціюючи виникнення мањєристичної опозиції “бути – здаватися” у пасторальній дійсності, реалізація мотиву перевдягання у руслі розвитку любовних сюжетних ліній роману Ф. Сідні стверджує можливість збереження хиткої гармонії внутрішнього і зовнішнього, духовного і тілесного, новоусвідомленої Ренесансом як етико-естетичний імператив людського існування.

У сіднієвському жанровому експерименті відтворюється і традиційний комічний компонент травестійного перевтілення, що обумовлює сміхове очуднення високих почуттів, призводячи до розгалуження любовної інтриги: Базилій, впавши в оману, спалахує пристрастю до Пірокла, перевдягнутого в амazonку; здогадавшись про обман, за допомогою якого принцу, закоханому у Філоклею, вдалося освідчитися і здобути взаємність, у вдавану войовницю закохується і дружина герцога Аркадії Гінецея. Розгортаючись у низці сцен – освідчень у коханні, ситуація непорозуміння, заснована на травестії, втрачає комічну забарвленість у подальшому сюжетному розвитку, коли закохані юнаки намагаються діяльнісно захищати свої почуття від суперництва. Власне, саме переглядом умов розгортання любовного конфлікту визначається етапність романної новації Ф. Сідні.

Маньєристично забарвлена інтенсивність розвитку любовної інтриги, що за- безпечується у “Старій Аркадії” розмаїттям проявів сутнісної антиномічності людини, спровокованих її травестійно-рольовим перевтіленням, змінюється у “Нової Аркадії” бароковою екстенсивністю перебігу колізії почуттів, ускладненою і взаємодією, і протидією її внутрішніх – психологічних – каталізаторів та зовнішніх факторів, пов’язаних із політичним протистоянням.

У першій версії сіднієвського роману основним рушієм розвитку сюжету стає вибір закоханими парами єдино можливого, з їх погляду, виходу із низки непорозумінь, обумовлених травестійною зміною зовнішності принців, – втечі із пасторального локусу, що, однак, виявляється невдалою і, до того ж, ускладнюється кульмінацією його трагікомічного ігрового спотворення – вдаваною смертю Базилія, відповідальність за яку судя – король Македонії і, як з’ясовується, батько Пірокла, покладає на власного сина і Мусідора – свого небожа, спочатку невпізнаних ним, і засуджує їх до страти, не змінивши вироку навіть після того, як вілзнає засуджених. Лише пробудження аркадійського герцога після сну, що був сприйнятий оточуючими як смерть, а насправді виявився результатом вживання снодійного напою, рятує приречених на загибель і, засвідчуєчи як правдивість, так і вичерпаність пророцтва Дельфійського оракула, уможливлює загальне примирення, яке і забезпечує щасливу розв’язку любовної колізії. Засноване на переосмисленні мотивів судового розгляду і впізнавання – важливих складників поетики “Ефіопської повісті” Геліодора, визнаної Ф. Сідні довершеним зразком геройчної поеми, таке подолання руйнівних наслідків травестії стверджує і панування ренесансних уявлень про мінливість Фортуни, “ліки” від якої намагається знайти людина в романному світі “Старої Аркадії”, і відхід, при його побудові, від романічного – сформованого в руслі становлення “геліодорівського” роману – стереотипу “вимушених перевдягань”, зруйнованого проявами, в полі авторської ре інтерпретації, мотиву травестійно-рольових перевтілень, маньєристичного волюнтаризму, спрямованого на зображення їх як форм протидії героїв обставинам.

У другому варіанті Сіднієвої “Аркадії” розгортання магістрального сюжетного вектора, де відбувається “випробування” ідеальних героїв-лицарів коханням, ускладнюється змінами і внутрішньої конфігурації розвитку любовного конфлікту, і зовнішньої траекторії його перебігу.

Відтворюючи “раптовість” виникнення любовних почуттів мандрівних принців до аркадійських принцес, що була зображена у першому варіанті його роману, Ф. Сідні надає варіативності самій формі зародження їх кохання: Мусідор закохується у Памелу, випадково зустрівши її, а Пірокл спалахує любов’ю до Філоклеї, побачивши, “за волею випадку”, в картинній галереї Каландра її портрет, який привернув увагу юного лицаря дивною схожістю зображенії дівчини на Зельману – померлу доньку тирана Пафлагонії Плексирта, шановану принцами за щирість і безмірну доброту, направлені і на її жорстокого батька – винуватця вимушених мандрів героїв Балканським півостровом, куди вони потрапили після кораблекрушіння. Засвідчуючи розширення сіднієвського горизонту рецепції романічної традиції, забезпечене зверненням до мотиву “закоханості за портретом”, запровадженого середньовічним лицарським романом (насамперед, “Амадісом Гальським”), означена розбіжність способів проявлення любовного почуття обумовлює відмінність травестійних образів, обраних закоханими лицарями. Так, Мусідор перевдягається у пастуха, керуючись лише прагненням знайти можливість спілкуватися із Памелою, а Пірокл надягає костюм амазонки і називає себе Зельманою, перевуваючи під владою складної гами емоцій та навіяннях ними бажань – від відчуття незбагненного повернення вже пережитих, але все ще дорогих серцю міжособистісних стосунків, що були безнадійно втрачені в минулому, до намагання навіть травестійно-рольове віддалення від свого “справжнього” – відповідного його власній сутності – зовнішнього вигляду спрямувати на вираження

усвідомленої ним внутрішньої близькості до коханої, яку юнак зустрів “тут і зараз”.

Виявлений при розкритті ускладнено-варіабельного – щодо означеного у первинному варіанті англійської “Аркадії” – співвідношення власне психологічних чинників любовної колізії, увиразненому вибором різних травестійних “ролей”, здійсненому принцами, зв’язок діахронічного і синхронічного планів сюжету, визначальний для його розбудови у другій версії сіднієвського роману, поглиблюється при включені в його центральне конфліктне поле, утворене взаєминами закоханих, політичних факторів, загрозливих не лише для їх почуттів, але і для їх життя і виражених засобами травестії, переосмисленими в їх функціональноті при перетворенні комічного модусу багатоскладної художньої цілісності “Нової Аркадії” у трагікомічний, а потім і у трагічний. Згадане у ситуації травестійно-рольового перевтілення Пірокла, свавілля лиховісної особистості, що стало рушійною силою авантюр, пережитих принцами в минулому часі героїчної подорожі, ініційованої злою волею Плексирта, виявляється і двигуном їх небезпечних пригод, які відбуваються у теперішньому часі пасторального усамітнено-спогляданого життя, розпочинаючись тоді, коли в розвиток любовної інтриги втручається Цекропія – мати племінника Базилія Амфіала, націлена на те, щоб захопити владу в Аркадії, використовуючи з метою обману і перевдягання.

Втягування колізії почуттів у політичне протистояння суттєво ускладнює реалізацію у відредагованому варіанті “Аркадії” Ф. Сідні тієї моделі “випробування”, що була запроваджена у первинній версії роману як опозиційна його романічно-лицарській матриці. Залишаючись у стані травестійного відчуження від власної зовнішності, обумовленого відмовою від лицарських подвигів заряди кохання, Мусідор і Пірокл змушені по-лицарськи захищати своїх коханих і себе самих від проявів підступності Цекропії, які варіюються від спровокованого нею нападу ведмедиці і лева на аркадійських принцес до підбуреного нею бунту еніспеанців проти герцога Аркадії і, нарешті, до викрадення служницями матері Амфіала, перевдягненими німфами, Памели, Філоклеї та Зельмани/Пірокла і їх ув’язнення у замку змовниці, де вони не зможуть протидіяти племіннику Базилія у здійсненні підступних намірів щодо захоплення трону власного дядька. Щоб звільнити членів своєї родини із полону, аркадійський правитель починає осаду “твердині жорстокості”, що переростає в громадянську війну, в якій і Мусідор, змінившись одяг “низького” пастуха на облаштунки Чорного Лицаря, і Пірокл, все ще під виглядом амazonки Зельмани, своїми героїчними вчинками підтверджують невідбутність внутрішнього – незалежного від зовнішності – спрямування на єдність кохання і доблесті як на орієнтир особистісного самоздійснення в хаотичному дисонансно-контрастному світі, де і звеличення людського розуму, ініційоване Ренесансом, і культ творчого індивідуалізму, відкритого мистецтвом манери як спосіб подолання, принаймні, в художній реальності, антиномій природи людини, змінюються усвідомленням хиткості її позиції у світобудові, основоположним для бароко.

Не переходячи через незавершеність творчого експерименту Філіпа Сідні, що була спричинена загибеллю його самого у війні з іспанцями, в поновлення “справжнього” – відповідного внутрішній сутності – зовнішнього вигляду геройів, травестія у романній новації митця оформлює поетикальні абриси того перетворення комічного модусу художності на трагікомічний, а потім і на трагічний, яким визначається сіднієвський шлях відходу від романічної традиції, потребуючи подальшого осмислення його естетичного підґрунтя.

Бібліографічні посилання

1. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения / М. Л. Андреев. – М. : Гностис, 1993. – 397 с.

2. Власенко Н. І. Проблема генези англійського роману Відродження: особливості формування наративу // Н. І. Власенко // Література в контексті культури : зб. наук. праць / [ред. колегія : В. А. Гусєв (відп. редактор) та ін.]. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2000. – Вип. 6. – С. 16–25.
3. Власенко Н. І. Проблема генези англійського роману Відродження: трансісторичні та локальні аспекти жанроутворення / 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, 2000. – Вип. IV. – С. 18–25.
4. Власенко Н. І. Проблема генези англійського роману Відродження : дис. канд. філол. наук : 10.01.05 / Н. І. Власенко – Дніпропетровськ, 2015. – 242 с.
5. Власова Т. І. О своеобразии поэтики социального романа Т. Делони / Т. І. Власова // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1986. – С. 15–20.
6. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.
7. 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.
8. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1976. – 352 с.
9. Никифорова Л. Р. «Новая Аркадия» Ф. Сидни как предтеча барочного галантно-героического романа / Л. Р. Никифорова // Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1986. – С. 20–25.
10. Потьомкіна Л. Я. Про одну з тенденцій у вивченні англійського роману доби Відродження / Л. Я. Потьомкина // Ренесансні Студії. – Запоріжжя, 1997. – Вип. 1. – С. 4–7.
11. Привалова Л. П. Английский роман последней трети XVI века как художественная система (к постановке проблемы) / Л. П. Привалова // Системность литературного процесса. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1987. – С. 107–110.
12. Склярова Е. М. Особенности художественной структуры романа Р. Грина «Грош мудрости, купленный за миллион раскаяния» (1592) / Е. М. Склярова // Проблемы становления и развития зарубежного романа. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1986. – С. 36–40.
13. Торкут Н. Н. Особенности поэтики романов Т. Лоджа : дис. канд. филол. наук : 10.01.05 / Н. Н. Торкут – М., 1991. – 244 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. Baker E. The History of the English Novel: In 10 vol. / E. Baker. – L., Witherly, 1927. – Vol. 2. – 1942. – 478 p.
17. Davis W. Idea and Act in the Elizabethan Fiction / W. Davis. – N.Y., 1969. – 301 p.
18. Kettle A. Introduction to the English Novel / A. Kettle. – L. : Hutchinson, 1972. – 524 p.
19. Salzman P. English Prose Fiction, 1558–1700; a critical history / P. Salzman. – Oxford, 1989. – 568 p.
20. Schlauch M. Antecedents of the English novel, 1450–1600 (from Chaucer to Deloney) / M. Schlauch. – Warszawa; L. : Polish Scientific publ., 1963. – 568 p.
21. Sidney Sir Ph. The Countess of Pembroke's Arcadia Being the Original Version / Sir Ph. Sidney. – Cambridge, 1912 (The Complete Works: in 4 vol. [ed. By A. Feuillerat] / Sir Ph. Sidney; v. 4). – 576 p.
22. Sidney Sir Ph. The Countess of Pembroke's Arcadia / Sir Ph. Sidney. – Cambridge, 1912 (The Complete Works: in 4 vol. [ed. by A. Feuillerat] / Sir Ph. Sidney; v. 1). – 912 p.
23. Stevenson L. The English Novel (to 1600). A panorama / L. Stevenson. – Duke University : Constable and Company Ltd. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 267 p.

Надійшла до редколегії 17.04.2017 р.

ПОВСЯКДЕННІСТЬ ТА УЯВА У ДЗЕРКАЛІ СВІДОМОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО АВТОРА XVIII ст.

УДК 821.111 «17»

Н. В. Калиберда

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ «ПАМЕЛА, ИЛИ ВОЗНАГРАЖДЁННАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ» РИЧАРДСОНА (I–IV КНИГИ)

Проаналізовано багатоскладний образ художнього простору в циклі романів про Памелу, який означає сюжет через концепти шляху, садиби, будинку, інтер'єрних реалій, природного топосу, їхніх меж. Акцентовано опозицію «house-home», тему дистанції між героями різного соціального статусу, алегоричний мотив межі: замкнених дверей / відкритого вікна. Розглянуто семантику локусу сходин, коридору, міжкомнатних переходів, що руйнують стійкість соціальної ієрархії персонажів. Підкреслено, що романний сюжет про соціальне піднесення головної героїні обумовлює і перетворення просторових образів, які втрачають ворожість, набувають рис впізнаваності, буденності, маркуються звичними реаліями провінційного садибного життя. Метаморфози долі Памели Ендрюс, її перетворення зі служниці в леді супроводжуються досвідом осягнення героїнєю соціального, географічного та духовного простору в романі.

Ключевые слова: художественный пространство, его замкнутость и открытость, образы усадьбы, сада, интерьерные реалии, оппозиция «house-home», тема социальной вдальности, публичный, камерный пространство, супспильная иерархия.

Проанализирован многосоставный образ художественного пространства в цикле романов о Памеле, означающий сюжет через концепты пути, усадьбы, дома, интерьерных реалий, природного топоса, их пределов. Акцентированы оппозиция «house-home», тема дистанции между героями различного социального статуса, иносказательный мотив границы: запертой двери / открытого окна. Рассмотрена семантика локуса лестницы, коридора, межкомнатных переходов, разрушающих устойчивость социальной иерархии персонажей. Подчёркнуто, что романний сюжет о социальном возвышении главной героини обуславливает и преобразование пространственных образов, которые теряют враждебность, приобретают черты узнаваемости, обыденности, маркируются привычными реалиями провинциальной усадебной жизни. Метаморфозы судьбы Памелы Эндрюс, её превращение из служанки в леди сопровождаются опытом постижения героиней социального, географического и духовного пространства в романе.

Ключевые слова: художественное пространство, его замкнутость и открытость, образы усадьбы, сада, интерьерные реалии, оппозиция «house-home», тема дистанции, публичное, камерное пространство, сословная иерархия.

The complex image of artistic space in the cycle of novels about Pamela, defining the plot through the concepts of road, estate, house, interior realities, natural topos, their limits, is analyzed in the article. The opposition «house-home», the theme of the distance between the heroes of different social status, the allegorical motive of the boundary: a locked door / an open window, are accentuated. The semantics of the locus of the stairs, the hallway, interior passages, destroying the stability of the social hierarchy of characters, is considered. It is emphasized that the novel story about the social elevation of the main heroine causes the transformation of spatial images that lose hostility, acquire the features of rec-

ognizability, everydayness, are marked with the usual realities of the provincial manor life. Metamorphoses of the fate of Pamela Andrews, her transformation from a maid into a lady are accompanied by an experience of comprehending the social, geographical and spiritual space in the novel by the heroine. Previously slightly outlined themes of gender relations in the family, the regulation of manners in London and province, the issues of motherhood, woman's rights, freedom, and the possibility of self-realization are being actualized. It is argued that while Volume I allows for mobility within the social structure for Pamela as long as she is virtuous, Volume II is about redirecting that power back in the domestic sphere of a socially controlled male ordered society.

Keywords: artistic space, its openness and closeness, the images of manor, garden, details of interior, «house-home» opposition, the theme of the distance, public and inner space, social hierarchy.

Образ дома в цикле романов Ричардсона о Памеле находится в центре внимания писателя. Усадьбы Бэдфордшир и Линкольншир – пространство, которое каждый раз внове конструируется автором, исходя из позиционирования заглавной героини: Памела существует в границах усадеб то в роли бесправной служанки, то – молодой хозяйки, выстраивающей по-новому отношения с родственниками, соседями, слугами, стремясь внести благожелательность и сердечность в процесс общения¹. В первых книгах романа Памела Эндрюс – служанка, девушка из семьи образованных родителей (John and Elizabeth Andrews), оказавшихся в трудных обстоятельствах². В прошлом отец Памелы, Джон Эндрюс, обучал детей в небольшой деревенской школе, но, разорившись, впал в нужду (*«...my father... was forced to go to such hard labour»*) [14, p. 48]. Памела изначально предрасположена к духовной деятельности, она воспитана в любви к чтению, книгам, проявляет определённые интеллектуальные запросы. Природа наделила её многими талантами, она не только привлекательна внешне, но и одарена внутренне, Памела – душевный, глубокий человек.

Юная Памела легко обучается всему, чем так щедро делится с ней хозяйка усадьбы Бэдфордшир. Манеры Памелы изменяются, как и облагораживается её поведение, речь. Она становится любимицей, почти дочерью леди Б., находится на особом положении. Памела вхожа в комнаты господ и других обитателей имениния сквайра Б. Бэдфордшир³ и окружающие его природные уголья оказываются не только декорацией к событиям романа, но и заключают в себе ценностные характеристики действия, разворачивающегося в поместье. Поначалу Бэдфордшир для Памелы – убежище, тёплый кров, и хотя изначально она здесь чужая, всё же драматизм одиночества и сиротства смягчается из-за любви к ней госпожи (*«...I am ready...to think that I am at home with you»* [14, p. 49]).

Однако юной Памеле Эндрюс суждено пройти через испытания: после болезни уходит из жизни леди Б. Тревожная атмосфера, царящая в усадьбе, всё же

¹ Интерес к специфике воссоздания домашнего пространства («domestic space») в английском романе XVIII в., вариативности его семантики, открытости символизации, акцентирующих эволюцию характеров героев, давно присущ исследователям [1–13; 16; 17]. Полагают, что писатели эпохи: Ричардсон, Филдинг, Смоллет – красочно передают, как процесс урбанизации, появления обеспеченного среднего класса меняет быт не только элиты, провинциальных джентри, но и зажиточных буржуа.

² Читатели познакомились с первым и вторым выпусками «Памелы, или Вознаграждённой добродетели» в 1740 году.

³ Ричардсон намеренно не забывает фиксировать передвижение героини по дому – встречи, расставания, преследования происходят в лабиринте коридоров, залов, кабинетов, гардеробных, летних павильонах. Памела свободно перемещается из одной комнаты в другую, ей позволено бывать как в господских покоях, так и в комнатах служ: *«I went up stairs to my chamber»* [14, p. 99], *«I seldom go down into the kitchen»* [14, p. 75], *«...up stairs I went, and locked myself into my little room»* [14, p. 87], *«I went down to look for Mrs Jervis»*, *«I was upon the stairs»* [14, p. 88], *«...hurrying down stairs...into the parlour...»* [14, p. 80].

рассеивается, так как молодой вельможа, сын хозяйки, обещает всем покровительство и сохранность повседневного уклада в Бэдфордшире (*«I will take care of you all...»* [14, p. 43]. Ричардсон «разметит» пространство Бэдфордшира, обозначит фон сцен, где проявят себя каждый из персонажей книги. Напоминание об устройстве поместья появляется исподволь, непреднамеренно, лишь тогда, когда рассказывается о движении сюжета в романе.

Если сравнить описание Бэдфордшира с узнаваемыми чертами других усадеб, принадлежащих семейству Б., – с Линкольнширом и фермерским домом в Кенте, – то очевидно, что представление о родовом доме выписано бегло и неразвёрнуто. Всё же читатель Ричардсона заметит, что поместье воссоздано, скорее, как топос интерьера, где закреплена функциональная упорядоченность помещений⁴. Ричардсон «перечислит» парадные (*«the lobby»*, *«the hall»*), повседневные апартаменты для встречи с друзьями, соседями, родственниками (*«the great parlour»*, *«the dining-parlour»*) и камерные, связанные с территорией личного существования героев (*«chambers»*, *«dressing-rooms»*, *«closets»*). Женская прислуга в Бэдфордшире размещается на верхних этажах (*«the maids' room»*), слуги-мужчины живут в надворных строениях (*«the out-houses»*), прилегающих к центральному зданию. Называет автор и помещения, где собирается челядь (*«the kitchen»*), и где наёмные работники обслуживают господ (*«the stud»*, *«the kennel»*). Счастливыми обладателями собственных комнат является экономка Джервис (*«Mrs Jervis's apartments»*), управляющий Лонгман (*«Mr Longman's office»*) и Памела (*«Pamela's chamber»*)⁵.

Не забудет автор и о коридорах (*«the passages»*), лестницах (*«the stairs»*), соединяющих между собою жилые комнаты, своего рода «закулисье», где иногда, разрушая установленный этикет, сталкиваются персонажи, а также об ухоженном саде, где располагается уютный летний павильон (*«the summer-house in the little garden»*) [14, p. 54]. Служебное пространство, соединяющее между собой апартаменты, комнаты в центральной постройке усадьбы, станут как бы «жизненными артериями», где изо дня в день герои романов Ричардсона встречаются, иногда общаются, часто не придают значения протекающим здесь событиям (*«...the passage leading to the garden»* [14, p. 72], *«...the entry leading to the hall»* [14, p. 79], *«...the lobby leading to the great hall»* [14, p. 107], *«... the passage to the gate»* [14, p. 132]). Однако обыденность происходящего не ускользает от внимания автора, и мотив незначительного происшествия, который становится значительным, – один из сюжетных ходов автора, которым он пользуется, в особенности в первой и второй книге романа. Для Ричардсона также важно выделить мотивы ограниченности пространства, его открытости и закрытости возникающих преград, закоулков дома⁶.

⁴ На расположение комнат в домах англичан воздействовали складывающиеся нравы, демократизация культуры, образования, востребованность воспитания (*«politeness»*) и умение вести себя в обществе – социабельность (*«sociability»*) [12, p. 4].

⁵ В течение XVIII ст. в домах зажиточных англичан несколько изменяется назначение помещений. Увеличиваются гостиные (*«the great parlour»*), столовые (*«the dining-parlour»*), залы для приёма гостей (*«the hall»*, *«the lobby»*, *«the entry»*), что способствует общению людей друг с другом [5; 8; 12]. Леди и джентльмены испытывают необходимость в личном пространстве – *«a room of one's own»*, соотнесённом, прежде всего, с идеей кабинета (*«closet»*), но иногда уголок для чтения, написания писем располагается в комнатах для переодевания (*«dressing-rooms»*) либо спальнях (*«bedchambers»*). Собственная комната дает возможность оставаться наедине со своими мыслями, предполагает право на свободу, глубокую внутреннюю жизнь, активно вовлекает человека в процесс осознания собственной идентичности [12, p. 10].

⁶ Поэтому так внимателен автор к мотивам-символам порога, закрытой двери, поискам ключа, ассоциирующимся с темой препятствия, которое необходимо преодолеть (*«I took the opportunity to open the door...»* [14, p. 56], *«I went, and locked myself into my little room»* [14, p. 87], *«...the key was on the inside...»* [14, p. 64], *«...he has got me the key...»* [14, p. 181], *«...I...shut myself in the closet»* [14, p. 232]).

Спустя год надежды Памелы на будущее не оправдаются, посулы молодого хозяина оказываются мнимыми, оборачиваются ловушкой, западнёй, о чём догадываются миссис Джервис, родители, читатель. Но Памела всё ещё не ощущает опасности. Молодой хозяин от скуки затевает легкомысленный флирт с хорошенькой белошвейкой, что приводит к порушенности обыденного существования Памелы, перерастает в испытание её воли, характера, веры в людей. Интересно, что в речи героев акцентируется оппозиция ***«house-home»***⁷, и если Памела, находясь в Бэдфордшире, отваживается назвать усадьбу ***«our house»***, то для сквайра его родовое гнездо – ***«home»***, предмет привязанности, тёплых чувств и атмосферы, по которой он тоскует (*«You don't tell me I am welcome home, after my journey to Lincolnshire»*) [14, p. 61]. В письмах к родителям Памела щепетильно называет хозяина либо хозяйку апартаментов, её письма пестрят упоминаниями о ***«my late lady's dressing room»***, ***«Mr Longman's office»***, ***«Mrs Jervis's office (chamber and closet)»***, ***«the Maids' room»***, ***«his (Mr B's) closet, which is his library»***. Лишь после состоявшегося союза Памела опустит слово ***«house»*** в своей речевой практике и отныне будет называть пространство обитания семьи ***«my home»***. Теперь для неё и Бэдфордшир, и Линкольншир, а также дом в Лондоне занесены в разряд ***«home»***, окрашены привязанностью и светом служения семье (*«We expected him home to dinner»* [14, p. 359], *«We came home again»* [14, p. 377], *«We came not home till ten in the evening»* [15, p. 156], *«When at home, he is seldom out of my company»* [15, p. 222]).

Изначально девочка сознаёт своё положение в хозяйственном доме, знает, что семья её благодетелей – недосягаема для неё, она не забывает о социальной пропасти, которая разделяет служанку и сквайра, и потому тема ***«distance»*** – одна из сквозных в её любовной истории. О ней Памела не забывает, зато легко пренебрегает устоявшимися границами поведения молодой вельможи, когда проявит неравнодушие к красоте и уму юной служанки⁸. Понимание дистанции и принятие её, признание социальной разъединённости персонажей заложено в мироощущении героини, особенно внимательно она относится к этому, исходя из сложившихся в обществе этических правил, почитая их и не желая их разрушать. Тема удалённости героини от мира вельмож акцентируется автором в первых книгах романа (*«I kept all the fellows at a distance»* [14, p. 49], *«the great distance between such a gentleman, and so poor a girl»* [14, p. 53], *«it is not a jest that becomes the distance between a master and a servant»* [14, p. 63]), а затем возникнет в третьей и четвёртой, но несколько иначе, когда сквайр и леди Б. рассуждают о месте женщины в социуме английской культуры XVIII века, и, в особенности, об обязанностях мужчины и женщины в семье (*«I have seen married ladies, both in England and France, who have kept a husband at a greater distance than they have exacted from some of his sex, who have been more entitled to his resentment, than to his wife's intimacies»*) [15, p. 226].

Сюжет в первых книгах романа следует модели любовной истории, приобретает авантюрный оттенок, развёртывается в координатах скандального происшествия, от которого наследник Бэдфордшира не может удержаться, и в то же время, отдавая себе отчёт о нежелательном общественном резонансе, скрывает. Эпизоды встреч, бесед молодых людей – сквайра Б. и шестнадцатилетней Памелы – ссор, перепалок, демонстрация негодования мистера Б. из-за несговорчивости Памелы и лицемерной, по его мнению, дерзости девушки протекают во внутренних пред-

⁷ В истории культуры понятие «domesticity» толкуют неоднозначно. Традиционно под «domesticity» подразумевают пространство дома как очага (***«home»***), обыденность течения событий, бытовые обстоятельства (***«household»***), а также взаимоотношения в семье (***«family affairs»***). Разъединить «domesticity» на составляющие трудно [12, p. 16].

⁸ Проявлением легковесности нрава мистера Б., по мнению Памелы, являются несоблюдение им приличий, фамильярное отношение джентльмена к служанкам и служанкам. Унижает вельможу и флирт с безродной белошвейкой. Памела упрекает сквайра: *«...You... have lessen'd the Distance that fortune has made between us»* [14, p. 55].

елях хозяйского дома. Как бы случайно сквайр оказывается в комнате, а это комната для переодевания его матери («*my late lady's dressing-room*»)⁹, где у Памелы есть укромный уголок для уединения, работы швеи или сочинительства писем, отправляемых родным. Эти первые дерзкие попытки ухаживания за Памелой протекают на женской половине усадьбы, которую, не церемонясь, посещает сквайр, и пугающие Памелу домогательства происходят либо в летнем павильоне в саду («*the summer-house*»), либо в комнате миссис Джервис («*the housekeeper's parlour*»), чьей защиты теперь ищет Памела. Когда поведение сквайра приобретает оскорбительный характер, объяснение между молодым вельможей и Памелой происходит уже в его апартаментах («*this parlour*», «...*his closet, which is his library*...») [14, р. 115], откуда Памела бежит и спасается, запервшись на ключ. Иногда появляются свидетели общения мистера Б. и прежде любимицы его матери: друзья-слуги сопротивляются и поддерживают Памелу (экономка миссис Джервис, управляющий Лонгмэн, дворецкий Джонатан). Локус поместья усиливает смысловые акценты в интриге¹⁰. Запертая дверь оказывается препятствием, усложняет отношения молодых людей; сквайр после ссоры с Памелой в саду, боясь огласки, пытается запереть девушку с тем, чтобы она успокоилась и пришла в себя («...*he held me back, and shut the door*») [14, р. 55].

Памеле также дано право распоряжаться своим временем и пространством, поэтому, надевая наряд простолюдинки с тем, чтобы явно отдалиться от сквайра, она закрывает двери на ключ, прихорашивается, привыкает к своему новому облику, который будет непривычен окружающим («...*what, Pamela, thus metamorphosed!*...») [14, р. 88]. Любовный флирт, молодость и тривиальное любопытство толкают мистера Б. к неблаговидным поступкам, забавляясь, он часто подглядывает за девушкой, смущая её и провоцируя скандал («...*he... looking the key-hole, spied me upon the floor*...») [14, р. 64]. Мотив подглядывания в замочную скважину превращает драматизм отношений между героями в комические перипетии,очные происшествия и альковные сцены разрушают мелодраматичность атмосферы, сообщая ей черты низового зрелища. Памелу не радует особая роль, отведённая ей сквайром, приближённость к нему её ранит, и прежняя привязанность к дому, который она прежде воспринимала как спасительное пристанище, уходит («...*this house, so late my comfort and delight, but now my terror and anguish*») [14, р. 56]. Теперь Памелой движет единственное желание покинуть Бэдфордшир и вернуться к родным.

Дорога домой завершится неожиданно¹¹, девушка окажется в заточении, как ей представится, в мрачной усадьбе Линкольншир, где изменится её статус. Памела отрешится, на первый взгляд, от ежедневных забот, а с другой стороны, по-

⁹ В первой половине XVIII в. гардеробные («*dressing-rooms*») обычно располагались вне опочивальни («*the bedchamber*»), предназначались как для мужчин, так и для женщин и, в основном, обустраивались в домах дворян. Лишь после 1750-х гг. они стали появляться в домах провинциальных джентри. Наряду с кабинетами («*closets*») их использовали не только для переодевания, но и для религиозных молитв, уроков образования [5; 12; 17].

¹⁰ После званого обеда скучающие гости сквайра Б. приходят в комнату миссис Джервис, чтобы посмотреть на красавицу-служанку, персона которой никого не оставляет равнодушным: «...*you have a servant-maid, who is the greatest beauty in the county*...» [14, р. 82].

¹¹ Метафора пути подразумевает углубление социального опыта героини. Поначалу этот опыт тревожит: первое путешествие Памелы приводит её в «поместье-темницу» Линкольншир, где её восприятие реальности изменяется, становится более взвешенным и рассудительным. Когда трудности отступают, поездки с избранником, будущим супругом, введут Памелу в другой мир, который она с восхищением назовёт, вслед шекспировской Миранде, «*a new world*». Это мир высшего света, друзей сквайра Б., его знакомых, которые затем составят «круг» единомышленников леди Памелы. Каждый раз, когда Памела отправляется в дорогу, кругозор её расширяется, она изучает языки, совершенствует

лучит время на размышления по поводу своей судьбы. Она обретёт опыт, быстро повзрослеет, уйдут прежние заблуждения, которые сменятся растущим чувством негодования, самоуважения, упорством в обретении свободы. Состояние одиночества Памелы и возможности осознать смысл собственного существования подчёркиваются мотивом «закрытости» Линкольншира: Памела обитает как внутри центрального дома поместья, так и много времени проводит в саду, красота которого так контрастирует с её печалью. Линкольнширский особняк сквайра Б. поначалу покажется ей враждебной обителью: « ... *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* » [14, p. 146]. Памела с трудом осваивается в Линкольншире, пытается защитить себя. Её пребывание в неволе по-своему оттенит расположение покоев в усадьбе, где двойственный статус героини, гости сквайра, несколько изменит авторскую концепцию пространства: здесь будут ощущены и переклички с Бэдфордширом, в то же время появятся новые аспекты его восприятия¹².

Сложную драматическую атмосферу, возникающую в Линкольншире, Ричардсон усугубляет, обращаясь к мотиву предела, границы, как бы разделяющего целостность усадьбы. Памела часто упоминает в дневнике о запертой двери. Именно она отгораживает пленницу от мира: закрытая дверь, замок являются знаками, сигнализирующими читателю об утрате свободы героиней («*Shut the door, Pamela, and come to me in my closet*») [14, p.114]. Тяга к преодолению препятствий усиливается в душе Памелы, навязчивой мыслью для неё станет возможность бегства из поместья, желание оторвать потайную калитку линкольнширского сада, покинуть темницу («...*I will go into the garden, and resolve afterwards*») [14, p. 191]. Мотивы печали, тоски, меланхолического настроения автор исподволь соотносит с символическим образом окна, у которого в одиночестве коротает время обескураженная Памела. Ласкающая взор природная картина, открывающаяся девушке, напоминает ей о том огромном мире, который лежит за стенами поместья («*I pretended to sit by the window, which looks into the spacious gardens*») [14, p. 149].

В Линкольншире произойдут поворотные события в жизни Памелы. Она расширит круг знакомства. Среди тех, кто окружает её, будут персоны приятные (партор Уильямс), а также не вызывающая чувства восхищения, подозрительная, маловоспитанная, слепо повинуясь хозяину миссис Джукс. Больше месяца пробудет Памела в Линкольншире. Многое случится в её жизни. Спланированный побег не состоится, в усадьбе появится новый персонаж – Колбрант, похожий на неуклюжего медведя великан-швейцарец, который поначалу доставит девушке много переживаний и забот. Именно в Линкольншире произойдёт унизительная для Памелы сцена выяснения отношений со сквайром, когда он предложит ей стать его сдержанкой. Мистер Б., желая воздействовать на здравый смысл Памелы, оговорит все возможные обстоятельства их жизни, размер вознаграждения, что будет с негодованием отвергнуто Памелой. Исполненная чувства негом

знания. Длительное пребывание за границей – это своего рода «Grand Tour» для Памелы, когда она впитывает новые впечатления, развивает вкус, совершенствует себя [7, p. 55]

¹² Расположение комнат в Линкольншире сходно с Бэдфордширом. В центральном здании усадьбы несколько этажей, на них располагаются слуги, семья, есть просторные помещения для гостей. Апартаменты сквайра включают в себя гостиную («*the parlour*»), кабинет («*the closet*»), спальню («*the chamber*»), библиотеку («*master's library*»). За Памелой в Линкольншире закрепят кабинет («*my closet*»), спальню («*the chamber*»). Девушка пользуется определёнными правами, она требует, чтобы её комнаты принадлежали ей безраздельно («...*may I not have to myself the closet in the room where we lie, with the key to lock up my things?*») [14, p. 150]. Обладающая строптивым характером миссис Джукс тем не менее позволяет Памеле иметь собственные ключи от покоев («...*she let me hold the two keys; for there are two locks , there being a double door...*») [14, p. 234].

дования девушка напишет гневное письмо, обличающее бесправие и недостойное поведение вельможи («*Perchance, some sham-marriage may be designed, on purpose to ruin me; But can a husband sell his wife against her own consent?*») [14, p. 219]¹³.

После раскаяния сквайра и решения Памелы его простить атмосфера враждебности Линкольншира рассеяется, накануне предстоящей свадьбы с мистером Б. образ усадьбы приобретёт иные черты («*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!*») [14, p. 378]. Восстанавливается часовня («**own little chapel**»), Памела знакомится с друзьями сквайра, узнаёт его тайну. Молодой человек расскажет о своих любовных отношениях с юной Салли Годфри (Sally Godfrey), появлении на свет дочери, которую несколько позже представит Памеле. Памела чувствует, как меняется её настроение, и теперь она даже отважится назвать Линкольншир не столько постройкой – «**house**», сколько родным очагом – «**home**». Однако не сразу союз сквайра и Памелы воспримут доброжелательно¹⁴.

Будучи уже в статусе леди Б., Памела по-новому увидит Линкольншир и Бэдфордшир. Ей суждено вернуться в Бэдфордшир и принять его как родной дом. Теперь уже в описании поместья не будет отчуждённости, враждебности пространства героини и её пребывание там станет гармоничным («... 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») [14, p. 479]. Внутренние покои, интерьеры Бэдфордшира и Линкольншира теперь, скорее, станут фоном приятных событий семейной жизни и будут всколызь упоминаться как милые реалии повседневности¹⁵.

Казалось бы, переезд в Лондон прибавит новых красок в решение пространственных образов в романе. Однако это верно лишь отчасти. В лондонском доме характер помещений окажется привычным и для читателей, и для его обитателей. Там будут и кабинеты («**my own closet**», «**his closet**»), и спальни («**the chamber**»), и холлы («**the parlour**», «**the great hall**»), но интонация Памелы, сообщающей о комнатах, отведённых ей мистером Б., несёт в себе ощущение покоя, уверенности, приятия ценностей порядка, удобства, удачной расположности покоев («...a stately, well-ordered, and convenient house...») [15, p. 234], свидетельства о щедрости, вкусе и чувстве меры, которыми обладает её заботливый муж («...the furniture of every place is rich, as befits the mind and fortune of the generous owner») [15, p. 234]. В лондонском особняке вскоре появится детская, предназначенная для ещё не родившегося первенца Памелы («**the nursery**»). Памеле приятно, что из окон лондонского дома можно увидеть поля, природный пейзаж даёт ощущение простора («...it is not far from the fields...») [15, p. 234], а внешний фасад его окружён сквером («...it...has an airy opening to its back part, and its front to a square») [15, p. 234], особняк лорда и леди Б. поистине ласкает взгляд искушённых жителей столицы («...a stately...house...») [15, p. 234]. Жизнь в Лондоне – более публична, празднична, суетлива, улицы города – многоголики и многолюдны: «*I am in a new world*», – удивляется Памела [15, p. 232]. Герои часто покидают пределы дома, посещают церковь («**the church**»), театры («**the**

¹³ В линкольнширском эпизоде происходит «слом» сюжета, и утверждают, что роман об искушении («a novel of attempted seduction») преображается в роман о любовном флирте («a courtship novel») [8, p. 73].

¹⁴ Леди Дэйверс, сестра мистера Б., прежде желавшая защитить Памелу от его посягательств, теперь не может смириться с их любовным союзом. Пройдёт время, и леди Дэйверс примет и полюбит Памелу.

¹⁵ Исследователи метафорически соотносят психологическое состояние Памелы с переменчивыми образами пространства [4; 8–12; 17].

play-houses»), оперу («*the opera-house*»), отправляются в путешествия («*We are about to turn travellers...*») [15, p. 361]. Лорд Уильям познакомит Памелу с Европой, она увидит достопримечательности Франции, Нидерландов, познакомится с обычаями Италии, Германии, и постарается овладеть многими языками («...*my only time...to ramble and see distant places and countries...*») [15, p. 441]. Мистер и миссис Б. постоянно общаются с друзьями, предоставляя радушно им кров («...*the house is so large, that we can make a great number of beds, the more conveniently to receive the honours of your ladyship, and my lord, and Mr. B.'s other friends will do us*») [15, p. 234]. Сквайр и его жена принимают гостей (the Earl and Countess of C., Lord and Lady Davers), наносят ответные визиты, их досуг состоит из обилия приёмов. Лондонский дом молодой четы становится своего рода модным салоном («.... *the same things, moreover, with little variation, occurring this year, as to our conversations, visits, friends, employments, and amusements, that fell out the last, as must be the case in a family so uniform and methodical as ours*») [15, p. 440]. У Памелы сложится «круг» близких по духу приятельниц (Miss Cope, Miss Stapylton, Miss Sutton, Miss L., Miss Fenwick), они подолгу засиживаются вечерами, обмениваются впечатлениями о прочитанных книгах, увиденном спектакле, своих переживаниях («...*the circle of my own acquaintance...*») [15, p. 436]¹⁶.

Читатель вроде бы заскучает в, казалось бы, безликом, но покойном счастье Памели и сквайра. С пребыванием в Лондоне молодой пары связаны не только светлые дни, но и размолвки. Напряжение в отношениях между Памелой и Уильямом возникает после участия в маскараде («...*these vile masquerades*») [15, p. 346], где сквайр выступит в костюме испанского дона («*a Spanish Don*»), а Памела примерит костюм хорошенькой квакерши («*a Quaker*»). В минуты увеселения состоится знакомство сквайра и Памели с прелестной, недавно овдовевшей итальянской графиней Дауджер (a countess Dowager), и Памеле почудится, что чувства приязни у её мужа перерастут в пылкое увлечение. Молодые супруги отдалятся друг от друга, мистер Б. выкажет непонимание холодности жены, её меланхолии упрёком («...*you are so engaged in your nursery...*») [15, p. 304]. Собственное недовольство он проявит, демонстративно отдалившись от Памели, перейдя на мужскую половину, закрыв за собою дверь комнаты («*He is gone into his closet, and has shut the door, and taken the key on the inside*») [15, p. 315]. Молодая леди после рождения сына, младшего Уильяма, всё чаще находится возле него в детской («*She has so much delight in her nursery...*») [15, p. 289]. Она заботится о ребёнке, не отбрасывая своих тревог по поводу неверности мужа, часто молится, плачет, пока ссора не разрешится примирением. Теперь Памела настойчиво говорит о Лондоне как о неприятном городе («*a wicked town*» [15, p. 297], «*this undelightful town*» [15, p. 337]). И вскоре семья лорда и леди Б. покинет столицу, уедет в Кент и здесь, к несчастью, их настигнет подлинная беда. Памела и сын заболевают оспой, близкие перестрадают, но беда отступит, и спустя месяц в начале лета лорд и леди Б. возвратятся в Бэдфордшир, где они когда-то встретились в незабвенные, полные любви и счастья дни.

Бібліографіческі 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

¹⁶ Будучи корреспонденткой леди Дэйверс, Памела щедро знакомит её с новостями светской жизни Лондона, и её серии писем Ричардсон стилизует под форму женского журнала. Вскорости леди Б. становится хозяйкой модного салона («*the saloon*»), где по обыкновению велись беседы на темы культуры, литературы, политики. Обычно гостей принимали в «*the great parlour*», где им предлагалось развлечься игрой в карты, чаепитием либо весёлыми танцами [12, p. 31].

леди», «История сэра Чарльза Грандисона» : дис ... канд. наук : 10.01.03 / Екатерина Анатольевна Бондаренко. – М. : РГБ, 2004. – 182 с.

2. Armstrong N. Strategies of Self-Production: Pamela / N. Armstrong // Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel. – N. Y. : Oxford University Press, 1989. – P. 109–133.

3. Bending S. Green Retreats: Women, Gardens, and Eighteenth-Century Culture / S. Bending. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 323 p.

4. Bullen J. Time and Space in the Novels of Samuel Richardson / J. S. Bullen // Monograph Series. – Logan, Utah : Utah State University Press, 1965. – Vol. XII. – No. 2. – 53 p.

5. Chico T. From Maiden to Mother: Dressing Rooms and the Domestic Novel / T. Chico // Designing Women: the dressing room in eighteenth-century English literature and culture. – Lewisburg : Bucknell University Press, 2005. – P. 192–231.

6. Clery E. J. The Closet as Laboratory of the Soul / E. J. Clery // The Feminization Debate in Eighteenth-Century England: Literature, Commerce and Luxury. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2004. – P. 132–138.

7. Cohen M. The Accomplishment of the Eighteenth-century Lady / M. Cohen // Fashioning Masculinity: national identity and language in the eighteenth century – L., N.Y.: Routledge, 1996. – P. 64–78.

8. Crone-Romanovski M. A Spatial History of English Novels 1680–1770 / M. Jo Crone-Romanovski: PhD Dissertation. – The Ohio State University, 2010. – 204 p.

9. 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.

10. Folkenflik R. A Room of Pamela's Own / R. Folkenflik // ELH. – 1972. – Vol. 39. – No. 4. (Dec.). – P. 585–596.

11. Interiors and Interiority / [ed. by E. Lajer-Burcharth and B. Söntgen]. – Berlin : De Gruyter, 2016. – P. 119–138.

12. Lipsedge K. Domestic Space in Eighteenth-Century British Novels / K. Lipsedge. – L. : Palgrave Macmillan, 2012. – 228 p.

13. 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.

14. Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded / S. Richardson. – L. : Penguin Books, 1985. – 539 p.

15. Richardson S. Pamela; or Virtue Rewarded: Volume II / S. Richardson. – Lexington : SMK Books, 2014. – 493 p.

16. Varey S. Richardson and the Violation of Space / S. Varey // Space and the Eighteenth-Century English Novel. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – P. 181–200.

17. Watt I. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding / I. Watt. – Berkeley : University of California Press, 1957. – 334 p.

Надійшла до редколегії 15.05.2017 р.

УДК 821.111-311.3.09

І. В. Русских

Національна металургійська академія України

РОМАН «ЛАНСЕЛОТ ГРИВЗ» Т. ДЖ. СМОЛЛЕТА: ПОЭТИКА КНИЖНОСТИ И НРАВООПИСАНИЯ

Розглянуто роман «Життя і пригоди сера Ланселота Грівза» Т. Дж. Смоллета в контексті багатогранної діяльності художника. Роман у журналі, сприйняття якого в зіставленні з колишніми текстами Смоллета не завжди виводило, не тільки позбавлений жорсткості сатири, установки на життеподібність, але й розрахований на іншого читача. Створюючи іронічний епілог традиції кіхотизму, комічну рефлексію над шефтберіанством, Смоллет запропонує літературну гру для інтелектуального дозвілля, екстравагантний епізод-анекdot про героя, який спробував у світі реальності слідувати законам лицарства.

Ключові слова: бурлеск, умовність, книжність, гра літературними формами, театральність.

Рассмотрен роман «Жизнь и приключения Ланселота Гревза» Т. Дж. Смоллетта в контексте многогранной деятельности художника. Роман в журнале, восприятие которого в сопоставлении с прежними текстами Смоллетта не всегда оправдано, не только лишен жёсткости сатиры, установки на жизнеподобие, но и рассчитан на другого читателя. Создавая иронический эпилог кихотической традиции, комическую рефлексию над шефтсберианством, Смоллетт предложит литературную игру для интеллектуального досуга, экстравагантный эпизод-анекдот о герое, попытавшемся в мире реальности следовать законам рыцарства.

Ключевые слова: бурлеск, условность, книжность, игра литературными формами, театральность.

The article is devoted to T. G. Smollett's novel "The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves" viewed as an episode in the writer's multi-facet activity of a historian, a compiler, an editor, a translator. The novel published serially in the magazine cannot be compared with Smollett's previous texts. It lacks inflexibility of satire, true-to-life focus and is addressed to the other type of the reader. Having created ironical epilogue of quixotic tradition, comic reflection on Shaftsbury's ethical speculations Smollett offers a literary game for intellectual leisure, eccentric episode-anecdote about the hero who makes an effort to follow the laws of knighthood in the world of reality.

Keywords: burlesque, convention, bookishness, playing with literary forms, theatricality.

Предложив в 1753 г. читательской аудитории «Приключения Фердинанда Фатома» ("The Adventures of Ferdinand Count Fathom"), Тобайас Смоллет не скоро вернется к созданию произведений большой эпической формы. Последующее десятилетие он заполнит журналисткой деятельностью, завоюет репутацию серьезного знатока литературы, станет редактором влиятельного «Критического обозрения» (1756–1762), которым так восхищался Сэмюэл Джонсон, почитавший Смоллета как проницательного критика 1756–1763 гг., предпочитая его издание близкому по жанру и не менее популярному у лондонцев "Monthly Review" Ральфа Гриффитса¹. В эти годы Смоллет также заявит о себе как авторитетный ученый, опубликовав «Полную историю Англии, от Цезаря до наших дней» ("A Complete History of England", 1757–1758). Его труд окажется ярким и значительным и не уступит в содержательности и объеме факто-графии знаменитой «Истории Британии» (1754–1761) Дэвида Юма [5, р. 108]. Помимо «напряженных исторических штудий»², текущей редакторской работы, Смоллет увлечется художественным переводом, «переложит» на английский язык «Дон Кихота» (1755), затем Вольтера, порадуется успеху фарса «Ответный удар, или Морские волки старой Англии» (1757), сыгранного в «Друри-Лейн» самим Дэвидом Гарриком [8, р. 10; 1, с. 138]. Вовлеченный в разнообразные «литературные занятия», Смоллет, обладавший энциклопедической образованностью Вольтера и Джонсона, на время остынет к романистике [5, р. 88]. Спустя девять лет он вернется к писательству и о нем услышат как об авторе романа «Жизнь и приключения сэра Ланселота Гревза» ("The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves"), изданного serialно³ в «Британском журнале» ("The British Magazine, or Monthly Repository for Gentlemen and Ladies", 1760–1762), выпускавшем в Лондоне Смоллетом с его друзьями: Оливером Голдсмитом, Сэмюэлом Дерриком, Гриффитом Джоунсом.

Появлению «Ланселота Гревза» предшествовали драматические обстоятельства в жизни Смоллетта. В ноябре 1760 г. его признали виновным из-за критичес-

¹ Ральф Гриффитс и Оливер Голдсмит стояли у истоков рождения знаменитого «Ежемесячного обозрения» (1749), просуществовавшего до середины XIX в., в разное время в редакцию входили Чарльз Берни, Джон Клиланд, Теофилиус Сиббер, Джеймс Грейндджер, Анна-Летиция Барбо, Тобайас Смоллет.

² В 1759 г. увидит свет объемное сочинение Смоллетта «Универсальная история», а несколькими годами ранее он отредактирует «Путешествия по Германии, Италии, Греции и Азии», подготовленные Александром Драммондом (1754), перескажет истории морских путешествий, осуществленных великими европейцами: Колумбом, Васко да Гамой, Магелланом, Дрейком и др.

³ «Ланселота Гревза», вышедшего в формате книги в марте 1762 г., проиллюстрирует Энтони Уолкер [22, р. 18].

ких выпадов в печати в адрес адмирала Чарльза Ноулза, провалившего во время Семилетней войны Рошфордскую экспедицию 1757 г., приговорили к трехмесячному тюремному заключению и штрафу в 100 фунтов стерлингов⁴. Находясь в неволе и отбывая наказание в лондонской тюрьме Кингз Бенч, куда затем попадет и его герой Ланселот Гревз (глава ХХ), Смоллет, который «едва ли умел наслаждаться отдыхом», продолжит работу над романом, начатым еще в Шотландии летом 1760 г. [15, р. 228, 235].

«Ланселот Гревз» привлечет внимание публики, получит доброжелательные отклики читателей и критиков, но все же похвалу писателю по поводу книги, «отмеченной блеском ума и теплотой сердца» (Д. Герберт, 1878), заглушат голоса тех, кто не узнает в создателе «Ланселота Гревза» автора самобытных текстов о судьбах молодых искателей приключений, Родрика Рэндома и Перегрина Пикля. Публика не поймет охлаждение романиста к жанру пикарески и обращение к форме комического романа, перелицовывавшего каноны высокого romance, одновременно сожалея и дегериизируя их в мире, одержимом идеей богатства, накопления, возможности существовать, унижая беззащитных и слабых.

К сожалению, смоллетовский замысел «Ланселота Гревза», весьма тонкий и причудливый, окажется до конца не понят⁵. Известно, что по характеру Смоллет – чуткий, пылкий, дерзкий, обладающий «искренней, филантропической заботой о благополучии других» (Б. Гэсмен, 2014). Занимая такую граждансскую позицию, он не изменит себе, напишет роман о человеке, чье желание совершенствовать общество обернется поражением. Смоллет создаст театрализованное прощание с эпохой рыцарства, героики прошлого, которая не востребована днем сегодняшним. Размышления о кихотическом герое⁶, облаченном в костюм эксцентричного персонажа-чудака, странствующего по современной писателю Англии, попадающего в неожиданные низовые авантюры, он дополнит мотивами средневекового romance о Ланселоте Озерном⁷. Легендарный Ланселот у Смоллета, совершающий свои «безумства» из-за дамы сердца, путешествующий не в одиночку, а вместе с пажом, сохранит черты чувствительности, меланхоличности, сознательно подчеркнутые его родовым именем Гревз⁸. Иначе назовет Смоллет один из своих самых небольших романов, где поэтика книжности, узнаваемых аллюзий

⁴ По итогам судебного процесса от Смоллета также потребуют «помнить о лояльности своего поведения по отношению к государству в течение последующих семи лет» [15, р. 233].

⁵ «Ланселот Гревз» станет если не «зачинателем моды на Дон Кихотов в Англии», то частью английской кихотической литературы, представленной произведениями Сэмюэла Батлера «Гуди-брас» (1663–1678), Генри Филдинга «Дон Кихот в Англии» (1734), Шарлотты Леннокс «Дон Кихот в юбке» (1752), Ричарда Грейвса «Духовный Дон Кихот, или Летние странствования мистера Джорджа Уайлдгуза» [6, р. 24; 22, р. 19]. Сопоставление «Гревза» с кихотической линией английского романа порою окажется губительным для книги [17, р. 179]. Ее воспримут как экспромт, изящную художественную зарисовку, которая «лучше, чем заурядные романы, но недостойна пера доктора Смоллета» (П. Вагнер, 1988). Понадобится два столетия, прежде чем появятся тонкие, проницательные суждения о ней Л. М. Нэппа, П.-Г. Бусе, Р. Д. Мэйо.

⁶ Персонажей-кихотов, историй которых «отражают социальную позицию самого писателя» [15, р. 244], Смоллет выведет на страницах многих своих романов: коммодор Траньон из «Перегрина Пикля», лейтенант Лисмахаго из «Хамфри Клинкера». К путешествующим по миру Родрику Рэндому и Перегрину Пиклю он приставит верных оруженосцев Стрэпа и Пайпса.

⁷ По мнению исследователей, Смоллет соединит в романе несколько моделей – сервантеовскую книгу и бretонские повести о доблестном рыцаре Круглого стола Ланселоте Озерном, английский рыцарский роман и рыцарскую поэму, интерпретируя рыцарство как «символический способ отправления правосудия больше в духе моральной аллегории Спенсера» (в пятой книге «Королевы фей») [16, р. 102–103].

⁸ Семантика имени Ланселот (от лат. ‘lancea’ копье, пика; пра germ. ‘land’ земля), где также присутствует тонкая игра морфемами (Launcelot: lance – пика, lot – жребий, судьба), соответствует «романтическому облику» протагониста (А. Елистратова, 1945) и противостоит реалистическому антониму «Гревз» с «комически-пародическим» (‘grieve’ – часть рыцарских доспехов, предназначенная для защиты голеней) и «символическим» значениями, последнее связано с сентименталистской традицией.

и цитат⁹, игровое начало (*adventures*) смешивается с нарочито театрализованной формой нравоописания (*life*), которое не столько будет связано с историей жизни экстравагантного героя, сколько с теми персонажами здравого смысла, кто станет рассказывать о нем читателю.

Возвратившись к проблеме существования идеалиста в прозаическом мире (образ Ренальдо из «Фердинанда Фатома», близкий Гривзу), Смоллет «преобразит иронический панегирик о Фатоме-солдате в прямое изображение рыцарства» (Т. Престон, 1975), обратится к иронической элегии, где попрощается с высоким героем¹⁰ [16, р. 102; 22, р. 19]. Здесь он не только откликнется в смеховой форме на этику чувствительности, исполненный высокого пафоса роман нравственного чувства (“novel of moral sentiment”), но и прибегнет к автобиографической форме самоиронии-исповеди, предложит читателю характер наивного идеалиста, смешного, незащищенного, жаждущего справедливости в мире, где моральные ценности воспринимаются в лучшем случае как легкомысленная причуда.

Ланселотом Гривзом движет рыцарская миссия – возрождение чистоты человеческих отношений, противостояние злу и пороку (“... to honour and assert the efforts of virtue; to combat vice in all her forms, redress injuries, chastise oppression, protect the helpless and forlorn, relieve the indigent...”) [20, р. 49–50]. Но такая его установка, скорее, воспринимается как наивность, детскость, слепота и социальное незддоровье. Антиподом Ланселоту оказывается персонаж Сикамор (*Sycamore*), неистребимый в своем зле. Поэтому готовность Гривза к подвигу и деянию, на которые способны и герои ранних произведений Смоллета, носит иной характер. Родрик Рэндом и Перегрин Пикль совершают отчаянные поступки, чтобы достичь успеха, Ланселот не преследует эгоистичных целей, забыв о самосохранении. Не случайно Смоллет введет в роман персонажей, которые станут защитниками протагониста, выступят единомышленниками в его вере в добро, не смогут остаться равнодушными в стихии театральной героики, «битвах, скорее напоминающих пародийно-героические комические сцены» [21, р. 111]. Им как людям, обладающим профессиями житейски укоренёнными, – деревенскому хирургу и акушеру Филлету (*Fillet*), моряку-воину, капитану Кроу (*Captain Crowe*), его племяннику, юристу Тому Кларку (*Tome Clarke*), мизантропу Феррету (*Ferret*) – будет отведена роль земных хранителей идеального героя.

Смоллет наделит Ланселота Гривза не только «молодостью, силой, красотой, смелостью, достоинством ума» (Дж. Битти), но и аристократическим происхождением (главы III–V), даст более подробное описание внешности, что «необычно для его романов, где физическая составляющая героя чаще всего размыта» [22, р. 20; 7, р. 176]. Ланселот высок, крепок как Гектор, лицо его «вытянутое и овальное», глаза серые, «нос орлиный, рот украшен белыми как снег зубами», «каштановые волосы рассыпаны небольшими кудрями» [20, р. 52, 49]. В отличие от объемных во времени жизнеописаний Родрика Рэндома и Перегрина Пикля, Смоллет представит эпизод, не превышающий и года, яркие события в судьбе сложившегося героя, молодого йоркширского баронета тридцати лет. При этом детство его будет не описано, а пересказано. «Единственный сын сэра Эверхарда Гривза, обладателя имения с ежегодным доходом в 5000 фунтов», пользующий-

⁹ От «Сатир» Горация, «Метаморфоз» Овидия, шекспировских «Ромео и Джульєтти», «Гамлета», «Макбета», бретонских рыцарских романов, поэмы Ариосто «Неистовый Роланд», «Дон Кихота» Сервантеса, поэмы С. Батлера «Гудибрас», сатиры Пуопа «Дунсиады», до поэтов-сатириков, современников романиста, а также опубликованного в 1736 г. сочинения, повествующего о двух сыновьях греческого императора, «Жизнь и приключения Валентина и Орсона» (*The Life and Adventures of Valentine and Orson*) [20, р. 199, 264].

¹⁰ Уже начиная с «Фердинанда Фатома» Смоллет выстраивает сюжет своих романов, скорее, условно, подчиняя его заданной конструкции – соотношению добра и зла. Если в «Фердинанде Фатоме» автора занимает тема зла и его власть над человеком, то в «Ланселоте Гривзе» он исследует пределы добра в мире, где оно обречено на гибель.

ся уважением жителей, в 17 лет он закончит университет, потеряет мать [20, р. 56]. «Робкий и молчаливый», не решаящийся заговорить с кем-либо, он растет весьма «замкнутым» и «застенчивым» юношой, «до излишества проникшимся шефтсберіанськими принципами», помогает нуждающимся так самоотверженно, что порою его любовь к близнему походит на безумие, вызывая недовольство отца, который придает особое значение социальному статусу, отнюдь не одобряя то, что его сын так «безрассудно тратит время на недостойное его общество» и «приземленные удовольствия» ('...wholly attached to these lowly pleasures') [20, р. 56–58, 61; 11, р. 117]. По решению родителя Ланселот продолжит образование в Темпле в Лондоне, где за 18 месяцев обучится искусству сорить деньгами настолько быстро, что истощит не только его кошелек, но и терпение, обретет светские манеры, демонстрируя «такую элегантность и вежливость, как если бы вырос при дворе Версаля», вернется в Гревзбери-холл как защитник интересов семьи, выступит вместо отца перед избирателями, подобно «прославленному Гаррику в «Короле Лире» или в «Короле Ричарде», порадовав Гревза-старшего своими победами [20, р. 61, 63–64]. «Очаровательной внешности» и «благородного вида», высокообразованный и начитанный (предпочитающий книги на греческом, латинском и других иностранных языках), разбирающийся в поэзии, обладающий «чувствительным сердцем», герой Смоллетта, чьи суждения изобилуют интеллектуальной лексикой, а манеры отличаются безукоризненностью, заявляет о себе как о «джентльмене не только по статусу, но и по поступкам» [20, р. 49, 56, 231, 60, 87; 16, р. 101; 7, р. 180]. Он воплотит в жизнь идею “*benevolence*” (будет раздавать земли бедным жителям, ремонтировать их дома), проявит участие к бедам других (окажет помочь священнику Джэнкину и его детям; освободит кормилицу, вдову Оукли, из тюрьмы, устроив судьбу ее сына, пожертвует деньги для томящихся в тюрьме заключенных), дважды спасет возлюбленную Аурелию – от падения в пропасть (вместе с матерью) на несущихся лошадях и от грабителей на дороге [20, р. 129, 139, 141, 216–217, 68, 104].

Как и в первых романах Смоллетта, здесь также возникнет тема семейной вражды, скандалов. Так, новаяссора Ланселота с дядей Аурелии, ее опекуном, который после смерти матери увозит племянницу, а после дуэли, так и не сумев полностью восстановиться от полученных ран, еще больше ненавидит Гревза, «помешает» отношениям влюбленных [20, р. 72–73]. Ланселот, вынужденный «воздержаться от поиска молодой леди», как и его предшественник Ренальдо, подверженный душевным страданиям от любви, приступам возбуждения, по настоянию отца, опасающегося как бы сын не был обвинен в убийстве мистера Энтони, покинет королевство [20, р. 73; 7, р. 175–176]. Как и другие протагонисты Смоллетта – шотландец Родрик Рэндом, англичанин Перегрин Пикль, полу-англичанин-космополит (по матери) Фердинанд Фатом, – Ланселот Гревз также совершил Гранд-тур: из Хариджа он отплывет в Голландию, затем направится в Брюссель, где, добившись охранного свидетельства от французского короля, продолжит путь в Марсель, а оттуда – в Геную, станет единственным героем, который побывает в Италии. Преддаваясь глубокой меланхолии, он выберет местом своего проживания Пизу, куда затем в поисках тепла и солнца осенью 1768 отправится и сам Смоллет [20, р. 73; 15, р. 279]. Однако, в отличие от ранних историй, где тщательно выписаны путешествия заглавных персонажей по странам мира вместе с национальными зарисовками среды и нравов, в «Ланселоте Гревзе» Смоллетт всего лишь заявит о континентальном маршруте своего героя-домоседа, предпочитающего не пространство городов, а провинцию, «дороги и проселки Англии» [3, с. 37].

Из состояния удрученности Ланселота выведет известие о смерти отца. «Изнуренный, бледный, с ввалившимися глазами», он вернется домой, едва узнанный окружающими [20, р. 74]. Вступив в наследство, герой узнает о предстоящей свадьбе мисс Дарнел с «молодым сквайром Сикамором, джентльменом весьма

значительного состояния», получит адресованное ему Аурелией письмо, после прочтения которого «в течение трех дней не заговорит ни с одним живым существом, его будут видеть плачущим, либо смеющимся» [20, р. 74]. Так и не сумев перенести «жестокое разочарование от разрыва отношений», он снова обратится к «актам благотворительности» ('began to amuse himself again with acts of benevolence'), «на дорогах рыцарских приключений доигрывая свою «психодраму» [7, р. 180; 20, р. 74].

Смоллет постоянно экспериментирует и в каждом из романов обращается к разному повествовательному рисунку. Если в «Родрике Рэндоме» ощутим мотив автобиографической прозы, где автор и герой совпадают, в «Перегрине Пикле» историю персонажа излагает повествователь от третьего лица, объективный, бесстрастный, создающий эффект саморазвёртывания действия, то в «Фердинанде Фатоме» Смоллет неожиданно предлагает читателю эмоционально окрашенное повествование, создает фигуру чувствительного нарратора, который негодует по поводу зла. В «Ланселоте Гревизе» возникнет предвосхищение многоголосия «Хамфри Клинкера»: несколько рассказчиков будут описывать странного героя-чудака, играющего роль «странствующего рыцаря в современном нерыцарском обществе» (Р. Гиддингс, 1967). Так, на кухне, главным образом для скрашивания досуга, «весьма разговорчивый джентльмен» юрист Том Кларк¹¹ станет забавлять слушателей ретроспективной историей жизни своего родственника, которую весьма часто будут перебивать и их реплики, и текущие события. Начав роман с середины, повествователь вместе с посредником сохранит привычные этапы мужания героя – детство, юношество, выбор пути, – максимально детально выпишет возрастной период с 17 до 29–30 лет вплоть до событий месячной давности [20, р. 41–42]. В «Ланселоте Гревизе», который Смоллет издает не в книге, а в журнале, возникнет не только другой адресат, образованный, склонный видеть не очевидные заимствования и нарочитые сближения с кихотической и национальной традицией, а, скорее, форму диалога с литературными современниками и предшественниками, но и особая поэтика отношений автора с читателем. Сериальность позволит автору превратить чтение в игру, побуждая читателя к размышлению, разжигая его любопытство, обещая развязку, но отдаляя полное завершение, останавливаясь на каком-то интересном месте, «неожиданно прерывать концовки глав на половине действия подобно романам Диккенса» [20, р. 11].

Действие первых двадцати глав романа происходит в провинции, на Великой Северной дороге между Лондоном и Уэстоном (Ноттингемшир), где в один из октябрьских вечеров непогода застанет путников на кухне знаменитой гостиницы «Черный лев» [7, р. 175]. Произведение, полагают исследователи, открывается «одной из величайших сцен Смоллета» (Дж. Карл), «живописной картиной в манере Скаррона» (Э. Бейкер), представителей фламандской школы (П.-Г. Бусе), «восхитительным изображением в духе Скотта» (М. Чайлд) [14, р. 57; 4, р. 224; 7, р. 76]. «Необычайная плотность информации» с указаниями времени ('about the beginning of the month October and the hour of eight in the evening') и места происходящего, количества путешественников, обстоятельств, заставивших их искать убежища ('a violent shower of rain', 'squally weather'), размеры и обстановка гостиницы занимают Смоллета, фиксирующего множество точных деталей, вплоть до подробного описания разыгравшейся за окном бури ('The rain had been succeeded by a storm of wind, that howled around the house with the most savage impetuosity; and the heavens were overcast in such a manner, that not one star appeared, so that all without was darkness and uproar'), во время которой после внушающих ужас стуков в дверь появляется облаченный в доспехи Ланселот Гревиз (глава II) [20, р. 39, 41, 43].

Подключая опыт мировой литературы, Смоллет создаст конструктивный условный текст, где не столько его герой увлечен историей кихотизма, упоен рыцарской литературой, сколько сам автор, вовлеченный вместе с читателем в

¹¹ Прием своеобразного рассказа в рассказе уже применялся в «Перегрине Пикле» в описании «словоохотливым трактирщиком» нрава коммодора Транньона.

литературную игру, предлагающий жизнеописание двойника Дон Кихота, красивого романического героя, безумного¹² от любви, в отличие от «хитроумного иdalъго», вызывающего не смех, а чувства благоговения и сострадания, преуспевающего в актах великодушия, а не разрушения [20, р. 12]. У него есть и Дульсинея (Аурелия), и Санчо Панса (Крэбшо), и подражатель, жаждущий его копировать. Выслушав историю о Ланселоте, заканчивающуюся посвящением его в рыцари, дядя Кларка, бывший моряк, капитан Сэм Кроу, также решит последовать примеру Гризва (глава VI) [20, р. 81, 89, 100]. Смоллет расщепит сервантесовского Дон Кихота, представив Кроу его «комическим измерением» (П. Вагнер) [20, р. 18]. «Бурлескный контрапункт чудачествам Ланселота и дебютный выход Кроу в роли рыцаря», комические главы (VII–VIII), в которых видят забавные сервантесовские ситуации, сменяются достойными кисти Хогарта сценами выборов в небольшом городке (глава IX), откуда после произнесенной перед избирателями речи персонаж изгоняется как «незваный гость», «политический монстр» объединившимися вигами и тори, обманывающими доверчивых провинциальных жителей, «не желающих слушать голос разума и становящихся легкой добычей для плутов, мошенников и политиков» [7, р. 183; 20, р. 114–115, 25]. В «политическом по своей природе» романе (Р. Гиддингс) Смоллет, которого всего несколько месяцев отделяют от борьбы в защиту лорда Бюта, поднимает негативные социальные темы, критикуя партии, врачей-шарлатанов и вершителей правосудия. Он рисует метафорические, условные ситуации, перевернутый мир: в тюрьме томятся не преступники, а положительные герои, судьбами которых распоряжается отнюдь не праведный судья Гоббл. Добро становится комедией¹³, едва не превратившейся в драму, объявляется проявлением безумия и формой болезни, оказываясь либо в тюрьме, либо в сумасшедшем доме.

Любопытно, что социальный кихотизм Гризва заслонит романтическая интрига (глава XIII). Как и в предыдущих романах, случай играет важную роль во встречах персонажей [7, р. 177]. Так, пути Ланселота и Аурелии без их ведома пересекутся в гостинице ‘White Hart’, где горничная Аурелии, Долли, к которой неравнодушен Том Кларк, случайно обронит книгу с деньгами (5 банкнот, составляющих сумму в 230 фунтов) [20, р. 149, 152]. И хотя Ланселот вернет утерянную вещь владелице, узнает скрывающуюся под именем мисс Медоуз (miss Meadows) Аурелию (главы XIV–XV), направляющуюся в Лондон к родственнице в поисках убежища от преследований дяди Энтони Дарнела, так и не сумевшего получить ее согласие на брак с мистером Сикамором и решившего убедить окружающих в ее сумасшествии, их неожиданная встреча, сопровождающаяся слезами, клятвами верности, раскрытием истории с фальшивым письмом, прерывается уловкой слуг дяди [20, р. 154–155, 164]. Поспешив на помощь неизвестному путешественнику, подвергнувшему нападению на дороге (им окажется Тимоти Крэбшо), Ланселот от простодушия и «слепоты» сам себя накажет, вновь утратив Аурелию, которую силой в направлении Лондона увезет «немощный джентльмен, назвавший ее опекуном» [20, р. 169].

¹² Смоллета-физиолога, обращающегося в своих романах к «взаимодействию ума и тела», что затем найдет наиболее «связное воплощение» в «Хамфри Клинкере», хорошо знакомого с «Трактатом о безумии» (1758) У. Бэтти, памфлетом Дж. Монро «Замечания о трактате о безумии доктора Бэтти» (1758), интересует «научное объяснение» причины этой болезни, среди которых второстепенными оказываются «неослабевающий интерес к какому-либо предмету», а также «лно-бовь, горе, отчаяние» [20, р. 13; 7, р. 180].

В своих работах исследователи будут спорить о степени безумия Ланселота: сравнивая его с Гамлетом, увидят «диалектику сумасшествия и здравомыслия», заметят, что «сумасшествие Гризва мудро, а его мудрость безумна» (П.-Г. Бусе); сопоставляя его с Дон Кихотом, подчеркнут, что сумасшествие «рыцаря луны» «не иллюзия» (П. Вагнер), оно «врожденное и унаследованное» (М. Гольдберг), носит «понятный, реалистический характер» (Р. Спектор) [7, р. 180; 20, р. 13; 11, р. 118; 21, р. 113]. Его безумие, подобно безумию мифологического Ланселота, оказывается «результатом безнадежной любви», которая «обращает ум героя к мыслям о рыцарстве», открывая роман [20, р. 13].

В малогеройном романе Смоллета, насчитывающим всего около 80-ти персонажей, не будет падших женщин, светских дам (кормилица Ланселота Доротея Оукли; возлюбленная молодого фермера Сьюзан Седжмур; миссис Кодл, родственница Аурелии; Долли Кауслип, потерянная родственница Гревза, оказавшаяся дочерью Джонатана Гревза) [20, р. 128, 129, 157, 202, 253]. В отличие от предыдущих смоллетовских героинь, они «свободны» от сексуального влечения своих избранников, которые с течением времени уже «менее подвержены психологическим наблюдениям» [18, р. 144]. По своему совершенству Аурелия Дарнел превзойдет Нарциссу, как Серафина-Монимия, предстанет ангелом, ‘*divine Aurelia*’, вызывающим восхищение окружающих. Именно ей будет дарована функция заново ввести Гревза, теряющего «границы личностные и социальные» (‘*loss of decorum, both personal and social*’) (М. Голдберг), в общество и «восстановить природную сущность» (Д. Пандей) героя, который пройдет особый путь: «от благоразумия к безумию, от безумия к великолушному рыцарству», вернется из «традиционного рыцарского квеста» (Т. Престон) к пониманию и здравомыслию» (Р. Гиддингс) [11, р. 117; 17, р. 169–188; 16, р. 102; 9, р. 134].

После ряда событий: спасения капитана Кроу от разъярённой толпы (глава XVI–XVII), дуэли с претендующим на руку Аурелии Сикамором (XVIII–XIX), по прозвищу «the knight of the Griffin», приближаясь к столице (глава XIX), ряженый герой Смоллета снимет свои черные доспехи, поменяв их на повседневную одежду – плащ, шляпу и сапоги (‘... exchanged his armour for a riding-coat, hat, and boots’) [20, р. 194, 200]. В такой «символической» смене костюма, которому придают особую важность все смоллетовские протагонисты, прибывающие в столицу, исследователи увидят его «самовольный отказ от рыцарства», срывание маски, «завершение маскарада» и «полное возвращение к состоянию здравомыслия» [20, р. 28; 9, р. 146].

События последних пяти глав романа (XX–XXV) произойдут в Лондоне, «огромном лабиринте», враждебном провинциальному «антикварному» герою, у которого в новых реалиях не окажется ни единого шанса на победу [20, р. 158]. Наивный и простодушный, он с легкостью попадет в ловушки зла и останется цел только благодаря своим поклонникам и защитникам. Чуждый урбанистическому пространству, которое будет, как и в «Родрике Рэндоме», дробиться на части, светскую, праздную столицу и ее изнанку, однако не столь подробно, скорее, карикатурно-схематично выписанные, Ланселот не сумеет освоиться ни в одной из них. Он разместится в маленьком меблированном доме по соседству с Голденсквер, от Долли узнает, что дядя Аурелии поселил племянницу в фешенебельном районе May-fair, где с 1746 по 1748 гг. проживал и сам Смоллет [20, р. 203, 201, 268]. Поиски Аурелии, которую последний раз видели «в наемном экипаже в сопровождении опекуна и болезненно выглядящего незнакомца, напоминавшего либо бейлифа, либо тюремщика», продолжатся в лондонских тюрьмах: «в первый день они посетят Гейт-хаус, Флит и Маршалси, на следующий – Кингз Бенч», где Ланселот изучит книги и записи всех поступивших узников, выслушает истории их судеб (капитана Клюлина и его жены, других заключенных) (глава XXI), на этот раз жертв не коррупционных схем (судьи Гоббла и его покровителя лорда Шапингтона), а несовершенства законов и их искажения [20, р. 204, 205–206].

По мнению П.-Г. Бусе, Ланселот Гревз, «подобно героям космогонического круга, начнет схождение в преисподнюю (... descends into the mansions of the damned)» (заголовок XX главы), происходящее в 2 этапа: сперва он выступит в

¹³ Так, сопровождая вместе со стражниками Феррета, продававшего возле ворот эликсир долголетия, Ланселот не только находит в тюрьме Тома Кларка и его дядю, но и сам оказывается узником судьи Гоббла (глава X), подобно другим заключенным, чьи истории он выслушивает (глава XI), а после освобождения помогает (глава XII). Такая странность христианского героя оценивается как позиция неожиданная и сомнительная, которая должна быть либо наказана, либо излечена, поскольку в тотальном театре зла представляется разрушением нормы.

роли зрителя, жаждущего узнать о страданиях узников, а затем и сам сразится с абсурдным миром сумасшедшего дома», куда попадет благодаря козням Сикамора, отправившись в 7 часов вечера на тайную встречу недалеко от Фаундлинг-госпиталя [7, р. 187; 20, р. 244, 218, 227]. Благодаря случаю Ланселот окажется заперт, как его возлюбленная Аурелия, в том же частном сумасшедшем доме мистера Шекла (Mr. Bernard Shackle), где он также познакомится с поэтом Диком Диличем (Dick Distich), в образе которого Смоллетт изобразил современника, английского сатирика Чарльза Черчилля (1731–1764) [20, р. 214, 231]. «Героический квест», где не будет падений, искушений и подвигов, «поиск собственной идентичности и женского *alter ego*» закончится освобождением, ставшим возможным благодаря заступничеству друзей, сумевших отыскать Ланселота, дав объявление о его исчезновении в газете, завершившись триумфом разума и сценами супружеского счастья [7, р. 190, 187]. Совершив круговое движение, географическое и духовное путешествие, протагонист вернется «к точке своего отправления, топографической (Йоркшир) и психической (рассудочности и здравомыслию)» (П.-Г. Бусе), продолжит служение добру в мире эстетической условности и книжности, не имея сил выжить в реалиях современности [7, р. 190, 187].

Бібліографіческі ссылки

1. Аляб'єва Л. Літературна професія в Англії в XVI – XIX століттях / Л. Аляб'єва. – М. : Нове літературне обозріння, 2004. – 400 с.
2. Елістратова А. А. Англійський роман епохи Просвіщення / А. А. Елістратова. – М. : Наука, 1966. – 472 с.
3. Жаборюк І. А. «Роман великої дороги XVIII століття» (на матеріалі творчества Т. Дж. Смоллетта) / І. А. Жаборюк // Жанрові розновидності романа в зарубежній літературі XVIII – XX століть. – Київ ; Одеса : Вища шк., 1985. – С. 31–41.
4. Baker E. A. *The History of the English Novel: Intellectual Realism: From Richardson to Sterne* / E. A. Baker. – L. : H. F. & G. Witherby LTD., 1937. – P. 194–239.
5. Basker J. G. Tobias Smollett. Critic and Journalist / J. G. Basker. – Newark, L., Toronto : University of Delaware Press, Associated University Press, 1988. – 358 p.
6. Boege F. W. Smollett's Reputation as a Novelist / F. W. Boege. – Princeton, N. Y. : Princeton University Press, 1947. – 175 p.
7. Bouce P.-G. *The Novels of Tobias Smollett* / P.-G. Bouce ; translated by A. White. – L., N. Y. : Longman, 1976. – 406 p.
8. Brander L. Tobias Smollett / L. Brander. – L., N. Y., Toronto : Longman, 1951. – 36 p.
9. Giddings R. *The Tradition of Smollett* / R. Giddings. – L. : Methuen and Co, Ltd, 1967. – 215 p.
10. Giddings R. Tobias George Smollett / R. Giddings. – L. : Greenwich Exchange, 1995. – 76 p.
11. 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.
12. Hannay D. *Life of Tobias George Smollett* / D. Hannay. – L., 1887. – 160 p.
13. Herbert D. *Life of Tobias George Smollett* / D. Herbert // *The Works of Tobias Smollett* / [edited by D. Herbert]. – London and Edinburgh, 1878. – P. 7–40.
14. Kahrl G. M. Tobias Smollett, Traveler-Novelist / G. M. Kahrl. – Chicago : Chicago University Press, 1945. – P. 51–60, 119–147.
15. Knapp L. M. Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners / L. M. Knapp. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1949. – 362 p.
16. Preston Th. R. Not in Timon's Manner. Feeling, Misanthropy, and Satire : Eighteenth-Century England / Th. R. Preston. – Alabama : University of Alabama, 1975. – 217 p.
17. Punday D. Satiric Method and the Reader in 'Sir Launcelot Greaves' / D. Punday // Eighteenth-Century Fiction. – Vol. 6. – No. 2, January 1994. – P. 169–188.
18. Rousseau G. S. From Swift to Smollett: the satirical tradition in prose narrative / G. S. Rousseau // *The Columbia History of the British Novel* / [edited by J. Richetti]. – N. Y. : Columbia University Press, 1994. – P. 126–152.
19. Sekora J. Luxury. The concept in Western thought, Eden to Smollett / J. Sekora. – Baltimore, L. : The Johns Hopkins University Press, 1977. – 340 p.
20. Smollett T. G. *The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves* / T. G. Smollett / [edited with an introduction and notes by P. Wagner]. – L. : Penguin books, 1988. – 272 p.
21. Spector R. D. Tobias George Smollett / R. D. Spector. – N. Y. : Long Island University. Twayne Publishers, 1968. – 175 p.
22. Tobias Smollett. *The Critical Heritage* / [edited by L. Kelly]. – L., N. Y. : Routledge & Kegan Paul, 1987. – 380 p.

Надійшла до редколегії 12.05.2017 р.

ТВОРЧІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ XIX–XX ст.: АМАЛЬГАМА РЕАЛЬНОСТІ ТА ФАНТАЗІЇ

УДК 821.133.1 «18»

Є. В. Гавриленко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

АНРІ БЕЙЛЬ ДРУГИЙ: БАТЬКИ І ДІТИ У СТЕНДАЛЯ

Розглянуто зв'язок між однією з ключових тем автобіографічної книги Стендалаля «Життя Анрі Брюлара» – проблемою взаємин батьків і дітей – і втіленням топосу родинних стосунків у романій творчості французького автора – від його першого малоуспішного роману «Арман», опублікованого 1827 року, до пізньої і невідомої за життя А. Бейля книги «Ламьель», простежено шляхи перетекання автентичних постатей, тем, мотивів та мікросюжетів «Життя» у літературних персонажів та базові компоненти нарративної структури найбільших стендальєвських творів, зроблено акцент на значному зворотному впливі авторського читацького та письменницького досвіду при створенні сповідально-мемуарного тексту, заявленого як правдива історія про себе в минулому, що, безумовно, наражає його на ризик романізації оповіді, ускладнюючи рецепцію «Брюлара» як автобіографії.

Ключові слова: батьки і діти, драма дитинства, самотність, автобіографічний герой, Едіпів комплекс, італійський міф, романізація оповіді.

Рассмотрена связь между одной из ключевых тем автобиографической книги Стендалаля «Жизнь Анри Брюлара» – проблемой отцов и детей – и воплощением топоса семейных отношений в романном творчестве французского автора – от его первого малоуспешного романа «Арман», опубликованного в 1827 году, до поздней и неизвестной при жизни автора книги «Ламьель», прослежены пути перетекания подлинных действующих лиц, тем, мотивов и микросюжетов «Жизни» в литературных персонажей и базовые компоненты нарративной структуры крупнейших стендальевских произведений, сделан акцент на значительном обратном влиянии авторского читательского и писательского опыта при создании исповедально-мемуарного текста, заявленного как правдивая история о себе в прошлом, что, безусловно, подвергает его риску романизации повествования, усложняя рецепцию «Брюлара» как автобиографии.

Ключевые слова: отцы и дети, драма детства, одиночество, автобиографический герой, Эдипов комплекс, итальянский миф, романизация повествования.

The present article establishes and investigates connections between one of the most important topics of Stendhal's autobiographical book often considered as autobiographical novel – «Vie de Henry Brulard» – which is problem of fathers and sons dramatic relationship and its reflections in novelistic oeuvre of French author through years and books – from his very first unsuccessful essay «Armance» published in 1827 to late and unknown in writer's lifetime «Lamiel» postulating theme of loneliness and violence as keynote of major books by Henri Beyle. The paper reveals the main ways of transformation of «Vie»'s principal autobiographical personalities, themes, motives and micro-plots into literary characters and basic components of biggest stendhalian works narrative structure also pointing at Stendhal's massive personal reader's and writing experience feedback influence on a memoir book declared by author a true story of his life in the past putting it at risk of fictionalization.

Keywords: fathers and sons, drama of childhood, loneliness, autobiographical character, Oedipus complex, Italian myth, fictionalization.

Один з найвизначніших сповіdalьних задумів XIX століття – «Життя Анрі Брюлара» Стендаля, який, за твердженням американського вченого Р. Кое (R. Coe), є першим твором подібного жанру, у якому дитячі спогади переростають у самостійний мемуарний наратив [2, с. 188–189], посідає у творчому доробку автора «Червоного і чорного» особливе місце, зокрема, – з огляду на прикметну рису прози А. Бейля, окрім зазначену Ж. Женеттом: «...то, что именуется «творчеством» Стендаля, представляет собой текст фрагментарный, дробный, изоби-лующий лакунами и повторами – и вместе с тем бесконечный, или во всяком случае неограниченный, причем ни одна из его частей не может быть отделена от целого» [4, с. 378].¹ Жоден зі стендалівських творів романного жанру не є абсолютно автономним, незалежним від власного авторського досвіду у минулому, викладеного на сторінках «Життя», спираючись на ремінісценції, проекції чи від-луння ключових тем, ситуацій, мотивів і образів бейлівської автодокументальної прози, живлячись від них, надихаючись ними. Мета даної статті – встановити генетичний зв’язок між однією з магістральних автобіографічних тем «Брюлара» – взаємин батьків та дітей – та зображенням проблеми родинних стосунків у найбільших творах Стендаля.

«Ось персонажі сумної драми моєї юності, від якої мені не приходить на згадку майже нічого, окрім страждань та глибоких моральних протиріч» (тут і далі переклад українською наш. – Е.Г.), – такими недвозначними словами розпочинає імпровізоване знайомство з власною родиною автобіограф. Драма дитинства по-чинається для Анрі Бейля зі смерті матері, яка кладе початок травматичному поділу життя хлопчика на фази, які визначаються меншими або більшими особистими негараздами – раптове сирітство нав’язує майбутньому письменнику передчасний тягар морального і духовного життя: « ...у «Анрі Брюларі», звісно, є етапи, але вони не дорівнюють віку : ні дитинства, ні періоду статевого дозрівання, ні підліткового віку», – слушно зауважує М. Крузе (M. Scrouzet) [21, р. 15]. Емоційна пам’ять нещасливого дитинства здебільшого відсуває на другий план світлі спогади про цей період, який, до того ж, розпочинається з похмурого затаaktu: перші рядки історії вже потъмарені згадками про інциденти раннього дитинства, які провіденційно складають оповідачеві доволі сумнівну як для такого віку репутацію – дитини з «жорстоким характером» (*d'un caractère atroce*). Епізоди дитячих «замахів» на пані Пізон-Дюгалан та пані Шенева [38, р. 45–47], примхливо витлумачених і роздмуханих сестрою матері Серафі, – одним з двох родинних антагоністів Анрі після смерті першої, та дражлива карикатура на сестру-«донощицю» (*rapporteuse*) Зинаїду² й історія з листом Гардона – вчинки, за які автора сварять та карають, у тому числі і осудом з боку тих, хто його зазвичай підтримував (дід Ганьон та «тітка» Елізабет), та постійним нагадуванням, зрештою, не застують собою фігури головного винуватця трагедії втраченого раю дитинства – батька автора «Червоного і чорного».

«Можливо, ніколи випадок не поєднував два створіння, більш антипатичних одне до одного, ніж мій батько і я» [38, р. 87], – підсумовує історію своїх дитя-

¹ Л. А. Симонова, коментуючи у своїй докторській дисертації феномен жанрової рухливості більшості французьких мемуарно-сповіdalьних текстів першої половини XIX століття, принаїдно відзначає подібну взаємопов’язаність бейлівських текстів різних жанрів безпосередньо у структурі автодокументальної прози Стендаля: «Одни жанры личного письма могут замещать другие, дополнять другие в творчестве одного автора. Например, повествование в «Жизни Анрі Брюлара» Стендаля останавливается на 1801 году, с этого года начинается его «Дневник», который затем перерастает в роман» [8, с. 168].

² Роки потому Анрі Бейль, напередодні від’їзду до Італії, у листі з Парижа до іншої сестри – улюблениці Поліни, ще запитуватиме, чи, бува, «не втратила Кароліна (одне з імен найменшої дитини у родині майбутнього письменника, улюблениці батька, якій по-турала тітка Серафі) свого донощицького тону» [37, р. 10].

них взаємин з найближчим родичем Стендаль напередодні свого п'ятдесятиріччя. Безперечна і неминуча складність стосунків між юним бунтівником-напівсиротою та непривітним дорослим, не здатним до належного вияву батьківських почуттів, все ж викликає спокусу компромісу, до якого схиляється Р. Андрійо (René Andrieu) у потрактуванні особистого конфлікту, нагадуючи, зокрема, про звертання та епітети, що їх вживає молодий Бейль у листах до батька і сестри, здобувши відносну незалежність («рара», «mon papa», «mon cher papa» – «тато», «мій тато», «мій дорогий тато»),³ і якого марно шукати в дійсних відносинах між Анрі та Шерюбеном. Головне джерело стендальської історії про себе в минулому лишає вкрай мало підстав для подібних відхилень у рецепції провідної теми найбільшого бейлівського егодокумента – самотності, переслідування, неволі та ролі її архітекторів.

Титанічна сама стендальська універсальна фігура самоти, оскільки вона вбирає в себе одразу два її різновиди – самотність вимушенну і фатальну та самотність бажану, але зазвичай неможливу. Перша утворюється як порожнеча на місці родинних стосунків, що не складаються через брак не лише вміння, але й бажання їх налагоджувати: «Йому (батькові. – Є.Г.) було б доволі складно полюбити мене: по-перше, він добре бачив, що я його зовсім не любив...» [38, р. 86]. Значну роль у встановленні критичної дистанції відіграли і нечутливість і незграбність батька у стосунках з близькими, так, свого часу Шерюбенові не стало розуміння антипатії сина до тітки Серафі – «злого генія протягом усього його дитинства» та гіпотетичної мачухи – що зруйнувало той первісний зв’язок, який міг би існувати між батьком і сином: «...під час довгих прогулянок... під міським муром я був третім зайвим і страшенно нудився. Я ховався, коли треба було ідти на таку прогулянку. Так зазнали краху найменші дружні почуття, які я мав до свого батька» [38, р. 47]. Прогулянки, на яких хлопчика змушували іти на сорок кроків попереду дорослих⁴, і необхідність вислуховувати розповіді Бейля-старшого⁵ про його сільськогосподарські проекти⁶, внутрішня цензура (зокрема, на читання) і родинний

³ Роблячи тонке припущення про невправданість дитячих очікувань Анрі, як одне з можливих основних джерел його фатального непорозуміння з батьком, біограф надалі не сподіває спрошує аргументацію. «В 1812 году в двадцатидевятилетнем возрасте он все еще обращается к отцу «дорогой папа», что нельзя объяснить одним лишь желанием получить от него деньги» [1, с.17], – досить поверхово коментує Андрійо складний момент, залишаючи поза увагою, зокрема, той факт, що небагата на артефакти історія листування батька і сина зберігає, з-поміж іншого, і два листа Анрі до Шерюбена (від 3 березня 1803 та 1 травня того самого року), які містять звертання до «дорогого батька», і не мають іншого предмета, окрім звіту про витрати і вправдання у них (зазначимо, що ці послання – єдині свідчення про спілкування між Бейлями – батьком і сином – з епістолярного архіву Стендalia за 1800–1806 роки, виданого Le Divan); до того ж ті самі слова, звернені до молодшої сестри-підлітка, могли бути продиктовані радше бажанням прищепити дитині належну повагу до інституту батьківства взагалі, аніж прагненням зміцнити особистий авторитет Шерюбена в очах Поліни. Сам Стендаль у «Житті» достатньо категорично відгукнувся про здатність батька до виявлення родинних почуттів у справах фінансового характеру: «З мого від’їзу наприкінці жовтня 1799 року... я був для моого батька лише випрошувачем грошей...» [38, р. 86].

⁴ У «Брюларі» автобіограф лише таку згадку про спільні з батьком прогулянки цієї доби: «Ніщо я не ненавидив більше, ніж коли батько називав наші прогулянки у Кле, нашим задоволенням. Я почувався каторжником, якого змушували називати задоволенням ланцюги, що важили трохи менше за попередні» [38, р. 104] (курсив – авторський. – Є.Г.).

⁵ На противагу Стендаль розповідає, як проходили спільні прогулянки Бремона-сина з його вітчимом – Барралем: «...в моїх очах він (Барраль. – Є.Г.) був повною протилежністю моого батька: він відчував до педантизму таку відразу і так боявся зачепити самолюбство свого сина, що... прогулянка проходила у вигадуванні рим і намаганнях ускладнити завдання одне одному... Батько знайомив сина з «Сатирами» Вольтера... Я постійно порівнював цього батька, який вигадував рими і був сповнений тонкої уваги до самолюбства своїх дітей, з моїм власним – похмурум педантом» [38, р. 271–272].

контроль за пересуванням містом після занять чимало сприяли перетворенню фізичної дистанції на духовну. Порожнеча у стосунках всередини сім'ї поширюється і за її межі: виходячи з дому, автобіографічний герой не отримує свободи і не соціалізується – «єдиний син» (*unique fils*) багатих гренобльських буржуа і поза домівкою лишається заручником свого становища: «...я був жертвою найбільш послідовного аристократичного і релігійного виховання» [38, р. 105], «усі запрошення відхилялися» [38, р. 105], «мені ніколи не дозволяли розмовляти з дитиною моого віку» [38, р. 112], – пригадує у «Житті» Стендаля.

Так, симптоматично самотні – кожен по-своєму – головні герої усіх романних творів Стендаля: меланхолійний Октав, який ніби успадковує хворобу «синів віку» і далекий від батькових мрій про повернення статків і колишнього становища у вищому світі та вигідний шлюб для сина; бунтівний Жульєн, який здається чужим не тільки у середовищі, з якого вийшов, але й у власній родині, носячи за собою вигадану де Бовуазі легенду про власне шляхетне походження, відлунням якої у душі так легко пояснити самому собі ненависть до Сореля-старшого; сором'язливий Люсьєн – єдиний, кому з бейлівських персонажів поталанило мати батька, якого забажав би собі автор, і з яким він ніколи не був по-спражньому близький; мрійливий Фабріціо, який ніколи не мав батька ані в особі маркіза дель Донго, зайнятого служінням інтересам Австрії, ані в особі лейтенанта, а згодом – і генерала Робера, який невідомо чи відав про нього; по-чоловічому сильна і незалежна сирота Ламъель – усі вони, так чи інакше, носять у собі пустку самотності, залишенну батьками спражніми, яку подекуди намагаються заповнити інші (так, як Анрі Ганьон став справжнім батьком для онука, абати Шелан і Бланес у Стендаля замінять батьків Жульєну та Фабріцію відповідно).

Ідея іншої самотності – жаданого, але здебільшого недосяжного усамітнення – один з лейтмотивів розповіді про дитячі роки письменника. Автобіографічний простір «Життя» – територія порушеної або непевної приватності: в умовах постійного контролю блаженна самота малодоступна – дозвіл займатися у кімнаті покійної матері Анрі отримує лише через дев'ять років, щирий дитячий сміх під час читання «Дон Кіхота» приводить до вилучення книги і подальших спроб ухиляння від прогулянок на користь класики іспанської літератури, з «Новою Елоїзою» майбутній письменник знайомиться у завбачливо зчиненій кімнаті, та сама історія повторюється і у випадку з Вольтером, якого хлопчик читає без відома батька, беручи заборонені томи з шафи, яка часто буває замкнена на ключ, – тож, позбавлений змоги звільнитися фізично, рятується «втечею у літературу» [6, с. 15]: одна втеча відкриває шлях до іншої. Неважко пригадати, хто з романних персонажів Стендаля стикався з подібними труднощами: Жульєн Сорель читає небезпечні книги вночі і потай, як у будинку де Реналів, так і у паризькому маєтку де Ла Молів, розсуваючи книги на полиці в бібліотеці маркіза так само, як це робив у дитинстві автор «Червоного і чорного».

Мотив неволі і ув'язнення – одна з найбільш поширених у художній творчості Стендаля наскрізних тем – безумовно, також бере свої витоки в особистому досвіді автора «Хронік», викладеному на сторінках його сповіdalno-мемуарної прози. Обмеження різного роду, з якими доводиться стикатися автобіографічному героєві «Брюлара», наражають на не менш різноманітні перепони персонажів його романів та новел: родинний терор Серафі та батька, тиранія Райяна, коридор схвалених маршрутів вулицями та провулками Гренобля і усамітнений після смерті матері майбутнього романіста спосіб життя родини, які замикають фізич-

⁶ У «Червоному і чорному» провінціали після падіння Наполеона нудьгують, а єдині їх розваги – читання та сільське господарство (курсив мій. – Е.Г.).

ний простір «Життя»⁷, інтелектуальна неволя⁸, рано усвідомлена в'язниця власного незграбного тіла, ненависна фамільна ідентичність – усе це калейдоскопічно репродукується у магістральній темі поневолення і боротьби з ним, що поширюється стендалівськими текстами: «Метафора застенка естественно выражает ситуацию заточения. Появляются цепи, толстые стены, высокие и хорошо охраняемые башни. Все эти образы настойчиво возникают в произведениях Стендаля. Герои, попадающие в заточение и убегающие из него, – Жюльен в семинарии, Фабрицио в башне Фарнезе, Елена Кампиреали в монастыре, Ламъель у Отмаров.., Октав, заключенный в собственном бессилии...» [9, с. 401], – підsumовує Ж. Старобінський. Жюльен Сорель – син теслі, який намагається вирватися з тенет свого соціального середовища, політичний вигнанець аристократ Фабріціо, що стає бранцем вежі Фарнезе через убивство з пристрасті, фізіологічно недосконалій Октав – усі ці неспокійні, бунтівні характери, виявляються, таким чином, ланками одного ланцюга, що тягнеться від стендалівського дитинства, від Гренобля і найзаповітнішої дитячої мрії майбутнього митця – вирватися з нього, достоту так, як намагатиметься за будь-яку ціну вирватися з вигданого Вер’єра найвідоміший бейлівський герой.

«Брюлар» – не лише розповідь про складну картину родинних стосунків, але й дискурс доведеної провини, неоприлюднений обвинувальний акт, що розчинився серед автобіографічних нотаток: «...Отже, минуло сорок пять років відколи я втратив те, що любив найбільше у світі» [38, р. 53]. Для Стендаля участь Шерюбена у смерті матері – доконаний факт: «...вона померла народжуючи, вочевидь, – через невмілого хірурга на ім'я Еро, дурня, якого обрали, вочевидь, на зло іншому акушерові – людині розумній і вмілій» [38, р. 54]. Вагітна вшосте, мати майбутнього письменника відходить під час пологів і підноситься до пантеону найбільш шанованих фігур стендалівської вираної іконографії⁹, батько – один з ймовірних винуватців загибелі матері, постає перед імпровізованим моральним трибуналом. Колишнього прокурора Бейля обвинувачує прокурор Брюлар – син, що зрікся власного імені.

«...Едва ли найдется для психоанализа более совершенный «эдипов комплекс» чем тот, что запечатлен на первых страницах стендалевской автобиографии «Анри Брюлар» [12, с. 147],¹⁰ – стверджує С. Цвейг на сторінках свого есе «Три

⁷ У своїй розповіді про Райянову тиранію, Стендаль наводить епізод, який чітко встановлює його межі : «Райян, як справжня міністерська газета наших часів, тільки й знав, що говорив нам про небезпеку свободи. Варто було йому побачити дитину, що купалася, як він пророкував, що вона колись потоне, роблячи з нас боягузів. Я ніяк не міг навчитися плавати» [38, р. 98].

⁸ Про це красномовно свідчить, зокрема, наступний спогад автора «Брюлара»: «Одного дня мій дід сказав абату Райяну: «Але ж, пане, чому Ви навчаєте цю дитину небесній системі Птолемея, яка, як Ви знаєте, є хибною?» « – Пане, вона все пояснює, і, крім того, вона схвалена церквою» [38, р. 100].

⁹ Мати, яку Анрі Бейль пам'ятає лише до шести з половиною років, постає у нього збрінним портретом найрізноманітніших чеснот: надзвичайно свіжа («étais d'une fraîcheur parfaite»), дуже гарна («fort jolie»), з довершено ясними та шляхетними рисами обличчя («avait une noblesse et une sévérité parfaite dans les traits»), дуже живава («très vive»), на момент смерті знаходилася у розквіті юності та краси («à la fleur de la jeunesse et de la beauté»), мала рідкісний талант до малювання («un rare talent pour le dessin»), і, взагалі, – їй вдавалося усе, до чого вона бралася («que ne faisait-elle pas bien?»). Втім образ Генрієтти є водночас дивовижно відстороненим, віддаленим, автобіограф лише раз використовує слово «maman», нагадує М. Крузе [21, р. 12]. Подібно до пізніх трубадурів, які риторично наблизили Прекрасну Даму до Діви Марії, надаючи її поетичному образові янгольських рис, Стендаль, сублімуючи сакралізовані епізоди дитячих спогадів, створює іконічний портрет матері, який у «Брюларі» виразно контрастує із фігурою батька.

¹⁰ Приблизно у такому самому ключі висловлюється й відомий стендалезнавець Беатріс Дідье (Didier): «Якщо б виникла необхідність довести, що психоаналіз існував до Фройда, достатньо було б прочитати «Життя Анрі Брюлара» [23, р. 7].

співця свого життя». Справді, мало хто з вчених, що досліджували мемуарну прозу автора «Червоного і чорного», проходив повз провокаційні слова Стендаля, здатні епатувати, «стандалізувати» будь-якого читача: «... я був залиблений у свою матір» [38, р. 50]. Ж. Женетт з приводу цієї бейлівської заяви пише: «Для спеціалістов подобний текст равноценен скандалу: что в нем остается интерпретировать? Как будто Эдип в первой же сцене без вступления сообщает фиванскому народу: «Люди добрые, я убийца своего отца Лая, моя мать Иокаста родила от меня четверых детей: двух сыновей и двух дочерей. В этом – корень всех зол, не пытайтесь искать другой причины». Представляете физиономию Тиресия (и Софокла)?» [4, с. 364]. З іншого боку, відомий дослідник попереджає про суттєву небезпеку буквального тлумачення ризикованих зізнань автобіографічного героя: мовити про невимовне – означає ставити пастку [4, с. 365]. Стендаль же, вибухнувши моментом граничної відвартості, миттєво захищає свою позицію, ледь розворшивши мурашник читацької цікавості: «...в тому, що складає фізичний бік кохання, я був подібний до Цезаря, якби той повернувся у цей світ перед гармат та рушниць» [38, р. 51], «Кваплюся нагадати, що я втратив її (матір. – Є.Г.), коли мені було сім років» [38, р. 50], «Будьте люб'язні не забувати, що я втратив її, коли мені ще не виповнилося семи років» [38, р. 51], автобіограф притлумлює звучання архетипічної теми інцестуального кохання¹¹, не даючи їй піднести до сюжетного рівня, у який потенційно могла би конвертувати найяскравіший фройдистський епізод «Життя» його читацька рецепція: «Втім, вона (маті. – Є.Г.) не поділяла ні в чому цієї любові» [38, р. 53]. Натомість образ матері у подальшому конститується спогадами з іншим забарвленням, і, зрештою, у А. Бейля, довершений, він постає піднесеним, гідним вже дорослого вшанування і поклоніння півстоліття потому: «Її не може образити той вільний тон, який я приймаю, зізнанучись у тому, що я кохав її; зустрівши її коли-небудь, я сказав би їй про це знову» [38, р. 53].¹²

Відтворюючи у пам'яті дорогоцінні епізоди з їх спільногого з матір'ю життя, Стендаль уперше виводить на сцену батька, який одразу з'являється як антагоніст, створюючи перепони для дитячого кохання автора «Італійських хронік»: «Я ненавідів батька, коли він приходив переривати наші поцілунки» [38, р. 51] і підгрунтя для ревнощів, навіть після смерті Генрієтти: «В глибині душі все ще ревнував її (матір. – Є.Г.) до моого батька» [38, р. 138]. Порушену колись хиткої рівноваги стосунків, яку забезпечувала мати, яка, безперечно, нівелювала вплив характеру батька, після смерті Генрієтти більше не існувало, і Стендаль, у порі «передсмерття» (термін В. Вейдле) не схильний до компромісу, створює образ,

¹¹ Між тим, аллюзивно тема присутня в двох найбільш успішних творах Стендаля – «Червоному і чорному» та «Пармському монастирі»: в одному мотив кровозмішного кохання сuto віртуальний – пані де Реналь не вистачає якихось семи-восьми років для того, аби за віком бути матір'ю Жульєна, який при першій зустрічі виглядає майже дитиною, і згоди стати юнакові сестрою, про що той благає в нападі відчаю, спричиненому загрозою розлуки; в іншому – небайдужість герцогині Сансьєверіна до власного племінника змушує замислитися багатьох, і серед них – графа Моску і Келію. Обидві героїні караються через свій вік, вважаючи себе застарими для кохання, обом – близько тридцяти, що наближається до віку матері Стендаля у рік її смерті (тридцять три роки).

¹² Символічно, що робота над «Брюларом» розпочинається у день сорок п'ятирічок роковин від дня смерті матері Стендаля – 23 листопада 1835 року. 16 жовтня 1832 року, вказана Стендалем недостовірна: якщо у «Маршрутах Стендаля» (1912) А. Мартіно з певними застереженнями приймає її [32, р. 87], то 1951 року він упевнено пише: «Насправді, увесь початок «Життя Анрі Брюлара» був написаний – від першого рядка і слова – 23 листопада 1835 року» [33, р. 484].

М. Нерліх без пояснень вказує на 21 листопада того самого року [6, с. 151], Б. Дід'є [24, р. 446], М. Крузе [21, р. 16] та Ж.-Ж. Амм (Hamm) [29, р. 731] – на 23 листопада.

який архетипічно відлунює у найбільших його творах різних періодів, знаково залишаючи у парі «батько-син» на місці першого родинного монстра – «le brutal, le vieux, le réactionnaire» [16, р. 525] (Сорель-старший, маркіз дель Донго), доброзичливий, але дещо відсторонений образ – «il existe de bons pères» [16, р. 526] (маркіз де Малівер, банкір Левен), або порожнечу сиртства (Ламъель). Батьки у Стендаля-романіста ніколи не бувають органічно надто близькими до своїх дітей, у кращому випадку їм дістается повага (Малівер, Левен), на відміну від матерів, яких шанують і люблять. Додаткову дистанцію між батьком і сином встановлює вік – з різницею у віці між чоловіком і дружиною, яку визначає у своїх романах Стендаль, дітям важко бути по-справжньому близькими до них, знайти порозуміння, і ця ситуація доволі близько повторює ситуацію родини Бейлів: Шерюбен був старший за свою дружину на десять років, тож і родинні пари у бейлівських книгах суттєво різняться за роками – маркіза де Малівер залишалася молодою попри те, що наближалася до власного п'ятдесятиріччя, проте її чоловік відверто називаний «старим» (*vieillard*), про пані де Реналь відомо, що вона вийшла заміж шістнадцять річною за немолодого дворяніна, дружина банкіра Левена була молодшою від свого чоловіка на двадцять років, маркіза дель Донго на початку оповіді для свого чоловіка теж є молодою дружиною (*jeune femme*). Фабріціо нараховує різницю між ним і маркізом у 35 років, що відповідає вікові батька Стендаля на момент народження Анрі, батько Левена старший від нього на 40 років, юні бейлівські герої приблизно одного віку – на початку роману Жульєну майже дев'ятнадцять років, стільки ж добігає Фабріціо перед від'їздом до Неаполя (на момент його появи у Пармі – близько двадцяти трьох), двадцять – Октаву і Люсьєну.

На противагу портрету матері, образ батька, що постає зі сторінок головного стендалівського егодокумента, далекий від омріяного Стендалем: безумовний нахненник персонажів пана де Реналя, Сореля-старшого та маркіза дель Донго, він навряд чи здатен приваблювати – антипатичний («це була людина надзвичайно неприємна» [38, р. 85]), «надзвичайно хитра» [38, р. 85], схильний до розрахунку в усьому (риса,увічнена у авторській дефініції «дофінезький характер» або «женевський характер», адже, як відомо, за Вольтером, в Женеві ніколи не сміються, а лише рахують), приземлений і дріб'язковий («не було нічого менш іспанського») [38, р. 85], марнославний¹³, некрасивої зовнішності («був весь у зморшках і потворний») [38, р. 85]) та незграбної поведінки («скутий і мовчазний із жінками, йому, однак, необхідними» [38, р. 85]), цілком виправдовуючи ворожо-відсторонене визначення, яке одного разу йому дає автобіографічний герой Брюлар – «ци людина» (*cet homme*) [38, р. 137], і безкінечну іронію власного імені (французькою *chérubin* – янгол, херувим): «Яке ім'я для батька!», – емоційно наголошує Б. Дідье [23, р. 10]. Єзуїт і Тартюф, людожер (*je te mangerai!*) – «я тебе з'їм!», кричить він дитині одного разу) і тиран» [15, р. 101], цінність існування сина Бейль-старший зводить тільки до однієї мети – продовження династії: «Він любив мене не як людину, а як сина, що мав продовжити його рід» [38, р. 86].

Авторський курсив *unique fils* (єдиний син) змушує нас звернутися до біографічного факту, який укладачі життєписів і дослідники творчості Стендаля зазвичай обходять стороною, вочевидь, вважаючи його роль у становленні особистої історії автора у минулому несуттєвою: Стендаль був не першим з дітей Шерюбена Бейля, хто мав ім'я Анрі. З генеалогічних нотаток родини, складених і виданих

¹³ Саме марнославству Шерюбена, вважає Стендаль, він зобовязаний Райяновою тиранією, оскільки той, вочевидь, запросив лиховісного абата стати вихователем його сина після того, як священник закінчив освіту декількох дітей в одній з найбільш заможних і шляхетних родин округи [36, р. 89]. Симетрично вчиняє пан де Реналь у «Червоному», де Жульєн потрапляє до родини мера через надміруну пиху і бажання останнього, аби усі знали про те, що в його дітей є губернер.

хранителем гренобльської бібліотеки Е. Меньєном (Maignien) ще 1889 року, зокрема, можна довідатися, що за рік до появи на світ майбутнього письменника, майже день у день у його батька народився перший син, охрещений ім'ям Анрі¹⁴. Дитина, що народилася 16 січня, прожила менше тижня [31, р. 12], і наступна за нею – майбутній письменник Стендалль – *отримала у спадок те саме ім'я* (курсив наш. – Є.Г.), за винятком того, що перед ним було додано ще одне, Марі, – від хрещеної матері Марі Рабі [18, р. 641]. Більше того, акцентує Ж. Блен (Blin), складається враження, що другі хрестини не готувалися завчасно, а були вдалою спробою того, що не вдалося вперше: хрестини відбувалися в тій самій церкві, знову у січні, хрещеним батьком був усе той же дід Анрі Ганьон, і більшість підписів свідків належить тим самим особам, які, у свою чергу, виконували функції свідків від самого одруження батьків Стендалля [18, р. 639–640]. Довершує ілюзію симетричності курйоз: у 1804 році, зустрівши Анрі Бейля у паризькому кафе «Режанс», колишній гренобльський абат Елі «пригадав» земляка, якого не хрестив: метричні ж записи підтверджують, що відповідна позначка про майбутнього автора «Армансь» була зроблена вікарієм Переном, а Елі хрестив якраз невдовзі померлого Анрі-першого [18, р. 641]. Прикметно, що Стендалль ніде не згадує по-кійного брата, хоча, сумнівно, пише Блен, щоб він про нього нічого не знав [18, р. 642]. Можна тільки припустити, з якої причини єдиний син Шерюбена зберігає мовчання з цього приводу, дослідник виділяє комплекс психологічних проблем, які могли б спричинити або поглибити кризу непорозуміння між дитиною і батьками, що пережили втрату первістка, як-от сумнів у власній ідентичності дитини, змушеній носити ім'я померлого, та здогадки і відчуття, пов'язані з власним народженням, спричинені браком або відсутністю інформації про нього, без чого неможливо уявити собі саму думку про себе як бастарда¹⁵ – ілюзія, у яку встигає мимохіть погратися у «Брюларі» його автор і яка матиме розвиток у романній творчості А. Бейля [30, р. 89–90]. Втім, Стендалль, вважає вчений, навіть знаючи історію свого попередника, навряд чи серйозно сприймав загрозу усе життя бути двійником фантома чи фантомом двійника, оскільки родина, втішена його появою на світ, напевно, знищила спогади про Анрі-першого і надії з ним пов'язані, а любов батька до другого сина нічим не відрізнялася від любові до першого¹⁶ – обох продовжувачів роду не надто чутливий до тонких нюансів людських відносин Бейль-старший *готувався* (курсив наш. – Є.Г.) любити і виховувати: таким чином, первісток лишався лише символом сподівань, які покладалися на нього як на спадкоємця [18, р. 642–645].

Довершуючи своє призначення, новітній «Едіп на письмі» (дефініція Б. Дідье) у своєму найбільшому автобіографічному творі творує свій шлях символіч-

¹⁴Дані, наведені Е. Меньєном та Ж. Бленом, не підтверджують того, що обидва сини Шерюбена носили достоту *те саме ім'я* – Марі-Анрі, як про це пише М. Крузе у книзі «Стендаль, або Пан Я-сам» [21, р. 10].

¹⁵Мотив, який яскраво втілює у «Червоному» Жульєн, який, пристрасно ненавидячи батька, замріється про альтернативну версію свого родоводу, син одразу двох батьків – Сореля та абата Шелана. У «Пармському монастирі» Фабріціо дель Донго має одразу трьох батьків – біологічного (лейтенант Робер), юридичного (маркіз) та духовного (абат Бланес) – і, водночас – жодного.

¹⁶Чого не можна сказати про Жульєна та Фабріціо: перший – наймолодший у родині і через свою несхожість на інших не викликає в Сореля-старшого нічого, крім роздратування, другий, маючи старшого брата Асканьо, – ненависного навіть батькові спадкоємця родинних статків – залишає у каноніка Борда дивне враження – «молодшого, невдоволеного тим, що він – не старший».

¹⁷Те, що давно стало парадигмою сприйняття феномена стендалівської псевдонімії, вчергове утверджує сучасна дослідниця, журналіст і видавець К. Арган (Argand) у публікації «Чому письменники змінюють імена?»: «Анрі Бейль обрав псевдонім Стендалль... з ненависті до свого батька» [14].

ного батьковбивства¹⁷ у двох основних напрямках: змінюючи ім'я та історію. Титульна сторінка «Життя» фіксує факт одразу подвійної відмови від імені – власного і родинного: мемуарна книга підписана псевдонімом Стендалль, іменем, як відомо, запозиченим письменником у німецького містечка, батьківщини відомого дослідника античності Вінкельмана, до написання якого автор «Червоного і чорного» додає одну літеру – «Н», яка нічого не змінює у вимові, проте, як вважає Ф. Бертьє (Berthier), вказує на справжнє ім'я автора – Анрі (Henri) [17, р. 687]. Конвенційність же прізвища автобіографічного героя – Брюлар – якщо не брати до уваги версії про його запозичення з творів Расіна чи абата Сен-Реяля – очевидна, якщо згадати про те, що на сторінках «Життя» воно зустрічається лічені рази, натомість істинне родинне ім'я – Бейль використовується повсюдно, спливаючи на усіх рівнях – від доволі прозорих алюзій на кшталт знаменитих «п'яти літер» – казуса, виправленого у різноманітніх виданнях «Брюлара», проте існуючого у рукописі [22, р. 275], [34, р. 89], [26, р. 220], [36, р. 238], [35, р. 122], до дитячих написів на штукатурці із зазначенням справжнього. З одного боку, це скидається на компроміс, оскільки, зрикаючись батькового імені, Стендалль обирає прізвище родича батька – отця Брюлара, за іншого – він пов'язаний з потворністю того, хто його носить [23, р. 11]: у «Житті» оповідач неодноразово повертається до теми своєї фізичної непривабливості, в одному епізоді порівнюючи себе з власником запозиченого імені. Ім'я автобіографічного героя, яке, збігаючись з власним авторським, мало б встановити їх бодай часткову ідентичність одне одному, теж зазнає у Стендаля змін: замість літери «І» наприкінці з'являється «Ү», що, згідно з гіпотезою

К. Гундерсен (Gundersen), позначає собою ще один щabelль самозречення: прочитане на англійський манер – Генрі, споторене ім'я на додачу до підмінено-го прізвища руйнує їх взаємозв'язок – до франко-німецького бастарда Стендаля долучається бастард англо-французький [28, р. 367–370]¹⁸. Один з найвідоміших бейлівських героїв – Фабріціо дель Донго – неодноразово вдягатиме маску іншого: до Наполеона він відправиться з паспортом свого друга Вазі, з французької тюрми тікатиме з паперами на ім'я Було, убивши Джилетті, він рятується втечею із документами Джузеппе Боссі, і двічі носить ім'я Асканьо – в епізоді першої зустрічі з Келлією та нелегально відвідуючи абата Бланеса.

Італійський міф Стендаля – місце ще одного розриву з родиною, точніше з її батьківською половиною. Захоплива розповідь «тітки» Елізабет про чарівну країну помаранчевих дерев, що зростають прямо у землі, з якої нібито походила родина матері – Ганьони, легко всотується і засвоюється Анрі: він сприймає її одразу і буквально, не піддаючи сумніву і не перевіряючи, надалі вона правитиме йому за офіційну історію¹⁹. Відтоді відстань між Ганьонами, до яких хоче належати Стендалль, і Бейлями тільки збільшується і змінюється: перші – розумні і осві-

¹⁸ Варто зазначити, що записи про хрестини Анрі Бейлів – першого і другого – містять подібні орфографічні відмінності: в іменах обох обидві літери чергуються.

¹⁹ Думки вчених і критиків з приводу правоподібності цієї родинної історії розділилися: частина з них схильна вважати, що вона варта довіри (А. Віноградов [3, с. 11], Я. Фрід [11, с. 11], Б. Рейзов [7, с. 438], А. Карельський [5, с. 164], А. Боттакін [19], П. Арбеле [13, р. 43]), останній – з певною пересторогою: «mais il faudrait prouver»), інші ж наполягають на її фікціональній природі (М. Нерліх [6, с. 18], Ж. Женетт [4, с. 365], Ж. Старобінський [9, с. 234], Б. Дідье [25, р. 205], Ж.-П. Гоман (Gomane) [27, р. 47], А. Шантро (Chantreau) [20, р. 215], М. Крузе [21, р. 23], С. Філліппетті [10]).

²⁰ Стендалль вважає останнє вагомим аргументом на користь версії про апенінське походження своїх родичів з боку матері, проте П. Арбеле (Arbelet) йому заперечує, зауважуючи, що італійська мова на той час була у моді у Франції протягом більш як трьохсот років, нагадуючи про численні опери, що виконувалися на французьких сценах і книги про подорожі де Броса, Дюкло, Дюпаті, Лаланда [13, р. 41–42].

чені (дід-лікар і мати, що читала італійською²⁰), у них «іспанські» або, в гіршому випадку, «фонтенелівські» характери (шляхетність та виваженість), поставні та приємної зовнішності (мають римські – або майже – фігури і профілі), хоча з цього правила є і неприсмінні винятки (тітка Серафі та легковажний брат матері Ромен) – на противагу Бейлям: нудним, похмурум «дофінезьким характерам», непоказної або відверто некрасивої зовнішності (відмовляючи зазіханням Шеррюбена, служниця Маріон називає його «потворою» – *vilain laid*). Романізація автобіографічної оповіді (попри декларації і намагання автора «Брюлара» уникнути її у правдивій розповіді про себе у минулому) триватиме і надалі: мрії героїв Стендаля про успіх у вишому світі та піднесене кохання²¹, ніби списані з романів XVIII століття, нагадують Бейля-Брюлара, коли той пише: «...думка, до якої я повертаєсь чотири чи п'ять разів на день..., була про молоду жінку, парижанку, набагато гарнішу від мадемуазель Кюблі чи моєї бідолашної Вікторини, яка падала з екіпажу, що перекидався, або потрапляла у яку-небудь велику небезпеку, з якої я її рятував, і, після такого початку, ставав її коханцем» [38, р. 346], підкріплюючи як доказом читацьку згадку про гру за літературними моделями в мемуарно-сповідальному творі наступним: «...я вважав себе водночас Сен-Пре та Вальмоном» [38, р. 372],²² і переводячи, таким чином, рецепцію фігури Брюлара у іншу площину – сприйняття його як героя автобіографічного роману, в якому часто нероздільно злиті невловимий самодослідник, автор романів і літературний персонаж²³.

Бібліографічні посилання

1. *Андре P.* Стендаль, или Бал-маскарад / Р. Андре. – М. : Прогресс, 1985. – 288 с.
2. *Балина M.* Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе / М. Балина // AutobiografiЯ. – 2014. – № 3. – С. 185–213.
3. *Виноградов A.* Стендаль и его время / А. Виноградов. – М. : Молодая гвардия, 1960. – 365 с.
4. *Женетт Ж.* Стендаль / Ж. Женетт // Фигуры: в 2-х тт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 362–391.
5. *Карельский A. B.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур / А. В. Карельский. – М. : РГГУ, 1998. – Вып. 1. – С. 159–188.
6. *Нерлих M.* Стендаль, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / М. Нерлих. – Пермь : УралLTD, 1999. – 361 с.
7. *Реизов Б. Г.* Примечания / Б. Г. Реизов // Стендаль. Собрание сочинений: в 15-ти тт. – М. : Правда, 1959. – Т. 13. – С. 438.
8. *Симонова Л. А.* Французская проза первой половины XIX века и проблема личного письма : дисс. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Лариса Алексеевна Симонова. – М., 2015. – 506 с.

²¹Приклад Бонапарта, якого полюбила близьку (brillante) пані Богарне, багато важить для Жульєна, Люсієн уявляє собі любовну авантюру із молодою жінкою шляхетного походження, що нудиться, заслана чоловіком подалі від світського життя.

²²Тими ж «Небезпечними зв’язками» Шодерло де Лакло, без сумніву, інспірований епізод епістолярної війни Жульєна проти пані де Фервак.

²³Ж. Женетт з цього приводу, зокрема, зазначає: «В имени «Стендаль» непрерывно сталкиваются, пересекаясь и взаимно уничтожаясь, «личность» Анри Бейля и его творчество, и если в глазах стендальевцев творчество Стендаля постоянно отсылает к Анри Бейлю, то ведь и Анри Бейль, в свою очередь, реально существует только благодаря творчеству Стендаля. Первозданный Бейль, до которого доискивался Сент-Бев, Бейль достендальевского периода, не более чем иллюзия биографа: его первозданная форма по сути своей *вторична*. Для нас Бейль по праву может занять место в ряду других персонажей Стендаля» [4, с. 363].

9. Старобинский Ж. Псевдонимы Стендяля / Ж. Старобинский // Поэзия и знание. История литературы и культуры: в 2-х тт. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – Т. 1. – С. 395–431.
10. Филиппетти С. Стендаль / С. Филиппетти. – М. : Молодая гвардия, 2012. – 282 с.
11. Фрид Я. Стендаль. Очерк жизни и творчества / Я. Фрид. – М. : Худож. лит., 1967. – 415 с.
12. Цвейг С. Три певца своей жизни / С. Цвейг. – М. : ACT, 2001. – С. 109–204.
13. Arbelet P. La jeunesse de Stendhal. Grenoble 1783–1799 / P. Arbelet. – Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, Édouard Champion, 1919. – 403 p.
14. Argand C. Pourquoi les écrivains changent-ils de nom? C. Argand. [Електронний ресурс] / C. Argand. – Access mode: http://www.lexpress.fr/culture/livre/pourquoi-les-ecrivains-changent-ils-de-nom_799092.html
15. Berthier Ph. Beyle, Chérubin / Ph. Berthier // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – P. 101–102.
16. Berthier Ph. Pères / Ph. Berthier // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – P. 525–526.
17. Berthier Ph. Stendhal / Ph. Berthier // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – P. 687.
18. Blin G. Henry Beyle Premier / G. Blin // Blin G. Stendhal et les problèmes de la personnalité. – Paris : José Corti, 2001. – P. 639–646.
19. Bottacin A. La «cité de flore» / A. Bottacin [Електронний ресурс] / A. Bottacin. – Access mode: <http://stendhal.armance.com/wp-content/2011/01/flore-fr.pdf>
20. Chantreau A. La «Vie de Henry Brulard»: du roman à l'autobiographie / A. Chantreau // RHLF. – Mars–avril 1984. – №2. – P. 206–216.
21. Crouzet M. Stendhal ou Monsieur moi-même / M. Crouzet. – Paris: Flammarion, 1999. – 796 p.
22. Debray H. Notes et éclaircissements / H. Debray // Stendhal. Vie de Henri Brulard. En 2 tomes. – Paris : Librairie ancienne Honoré et Édouard Champion, 1913. – Tome second. – P. 275.
23. Didier B. La «Vie de Henry Brulard ou de l’Oedipe à l’écriture» / B. Didier // Stendhal. Vie de Henry Brulard. – Paris : Gallimard, 1973. – P. 7–23.
24. Didier B. Notes / B. Didier // Stendhal. Vie de Henry Brulard. – Paris : Gallimard, 1973. – P. 450–500.
25. Didier B. Stendhal autobiographe / B. Didier. – Paris : PUF, 1983. – 319 p.
26. Didier B. Roman et autobiographie chez Stendhal / B. Didier // RHLF. – Mars–avril 1984. – № 2. – P. 217–230.
27. Gomane J-P. L’italianisme de Stendhal / J.-P. Gomane // Études. – Avril, 1962. – P. 37–52.
28. Gundersen K. Vie de Julien Sorel / K. Gundersen // Romansk Forum. – 2002/02. – № 16. – P. 367–370.
29. Hamm J-J. Vie de Henry Brulard / J.-J. Hamm // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – P. 731–735.
30. Kliebenstein G. Bâtard / G. Kliebenstein // Dictionnaire de Stendhal. – Paris : Honoré Champion, 2003. – P. 89–90.
31. Maignien E. La famille de Beyle-Stendhal. Notes généalogiques / E. Maignien. – Grenoble: Xavier Drevet, 1889. – 15 p.
32. Martineau H. L’itinéraire de Stendhal / H. Martineau. – Paris : Société des Trente, 1912. – 100 p.
33. Martineau H. L’œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée / H. Martineau. – Paris : Albin Michel, 1951. – P. 482–505.
34. Ringger K. L’âme et la page. Trois essais sur Stendhal / K. Ringger. – Aran : Éditions du Grand Chêne, 1982. – P. 79–99.
35. Roelens N. Égotisme et autodérision chez Stendhal : «je tombe donc je suis» / N. Roelens // Stendhal et le comique. – Grenoble : ELLUG, 1999. – P. 107–146.
36. Serodes S. Les manuscrits autobiographiques de Stendhal. Pour une approche sémiotique /S. Serodes. – Genève : Librairie Droz, 1993. – P. 237–248.

37. *Stendhal*. Correspondance (1800–1805). Tome I / Stendhal; Établissement du texte préface par Henri Martineau. – Paris : Le Divan, 1933. – 378 p.
38. *Stendhal*. Vie de Henry Brulard / Stendhal. – Paris : Gallimard, 1973. – 502 p.

Надійшла до редколегії 15.05.2017 р.

УДК 821.111–32.091

О. Р. Посудиевская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

**ВАРИАНТЫ ОСМЫСЛЕНИЯ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО»
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА:
АНГЛИЙСКАЯ И АНГЛО-ИНДИЙСКАЯ ПРОЕКЦИИ
«ПИСЬМА МАРКА», 1887–1888)**

Розглянуто цикл оповідань Р. Кіплінга «Листи Марка» (1887–1888), написаних під час подорожі письменника Раджпутаною – екзотичною індійською територією, що знаходилася під протекторатом Британської корони. Особливу увагу надано специфіці втілення проблеми зустрічі/зіткнення «свого» та «чужого» в образах головних героїв – англійського мандрівника, який прибув з метрополії, та оповідача англо-індійського походження.

Ключові слова: екзотична індійська реальність, історико-культурна спадщина, практично-утилітарне світовідчуття, взаємодія «свого» та «чужого».

Рассмотрен цикл рассказов Р. Киплинга «Письма Марка» (1887–1888), написанных во время поездки писателя по Раджпутане – экзотической индийской территории, которая находилась под протекторатом Британской короны. Особое внимание уделено специфике воплощения проблемы встречи/столкновения «своего» и «чужого» в образах главных героев – английского путешественника, прибывшего из метрополии, и рассказчика англо-индийского происхождения.

Ключевые слова: экзотическая индийская реальность, историко-культурное наследие, практично-утилитарный взгляд на мир, взаимодействие «свого» и «чужого».

The article investigates R. Kipling's cycle of stories *Letters of Marque* (1887–1888), which were written during the author's trip along Rajputana – an Indian territory, being under protectorate of the British Crown. Special attention is paid to the peculiarities of embodiment of the problem of encounter of the «own» and the «alien» in the images of the English traveler from the home country and the narrator of Anglo-Indian origin.

The writer creates in his stories an exotic Indian reality where the rich historical and cultural heritage co-exists with the achievements of scientific and technological progress of the XIX century. At first, the English traveler, being a typical representative of the «new» pragmatic society, is a complete stranger for the Indian environment. However, in the process of acquaintance with unusual «alien» surroundings, he begins to realize the value of treasures of the past and the importance of their preservation in the modern world. Suddenly, his speculations begin to coincide with the conclusions of the narrator, for whom India is a native land and the «own» environment.

Keywords: exotic Indian reality, historical and cultural heritage, practical and utilitarian worldview, interaction of the «own» and the «alien».

«Я был новым учеником в большой школе» – так охарактеризовал Редьярд Киплинг свою работу в газете «Пионер», в штат сотрудников которой его приня-

ли в 1887 году [4]. После пятилетнего срока пребывания на должности «вице-короля» (Viceroyalty) «Гражданской и военной газеты» (Киплинг был одновременно и репортером, и помощником главного редактора), писатель был вынужден приспособиться к иной специфике работы: владелец «Пионера» посыпал его в поездки по всей территории Индии для составления репортажей «о шахтах, мельницах, заводах и т.д.» [4]. Ведь, как впоследствии признавался сам Киплинг, его работодатель боялся смелых и часто колющих замечаний начинаящего автора, комментирующих злободневные темы (часто в стихотворной форме), а поэтому «для большей безопасности» следил за тем, чтобы новый сотрудник «проводил больше времени в путешествиях, а не в редакторском кресле» [4]. Впрочем, новые условия работы оказали благотворное воздействие на творчество Киплинга, так как во время поездок он познакомился с огромным количеством людей – «светлокожих, темнокожих, мулатов», которые делились «историями из своей жизни» [6]. Результатом общения становится написание многочисленных произведений – 120 рассказов, вошедших в сборник «Простые рассказы с гор», пьеса «История Гетсбая», повесть «Захолустная комедия» и сборник стихов: «Мое перо взялось за дело, а я с большим восхищением наблюдал, как оно писало для меня до глубокой ночи» [4].

Необычный всплеск гения писателя проявляется уже в начале его работы в «Пионере» – в связи с первым поручением составить серию репортажей о Раджпутане – территории, на которой располагались туземные княжества Индии, управляемые наследными принцами, но находившиеся под протекторатом Британской короны. Раджпутана, с ее многочисленными историческими памятниками, казалась Киплингу неким символом ушедшей эпохи – «домом тысяч легенд и великим военным лагерем Индии», хранящим загадки и тайны прошлых времен, пробуждая способность к фантазированию и творчеству [6]. Экзотическое индийское пространство, где «в течение шести дней невозможно было увидеть ни единого белого лица» и «можно было забыть о существовании газетно-телефрафного мира» [6], похоже, очаровало начинаящего писателя красотой старинных дворцов и величественных древних сооружений. Неудивительно, что при описании увиденного Киплинг отходит от привычной, регламентированной (и, казалось бы, ожидаемой по условиям его работы) формы официального репортажа о реальных фактах и событиях. Вместо этого появляется 19 рассказов о мире Раджпутаны, названных автором «Письма Марка» (*Letters of Marque*).

Данное название примечательно само по себе. Ведь «*Letters of Marque*» – это, на самом деле, «каперские письма», или «каперские свидетельства» (полное название «*Letters of Marque and Reprisal*») [5]. Как известно, такие документы выдавались правительством государства владельцам частных судов в качестве разрешения на беспрепятственное нападение на корабли тех стран, с которыми велась война. Таким образом, наличие каперского свидетельства легализовало «морское партизанство», которое во многих случаях превращалось в обычный морской разбой и «...фактически ставило пиратов в рамки закона» [1]. Не удивительно, что в исследовании по истории морского пиратства каперов (или приватиров) причисляют к пиратам, наравне с букиньярами и корсарами [1].

Название серии рассказов Киплинга указывает на ту роль, которую выбирает автор для главного героя этих небольших произведений, – «пират», выбравший жизнь вне цивилизованного общества, захватчик чужих владений, но действующий на законных основаниях. В рассказах представителем группы «захватчиков», для которых «Индия является добычей» [3], становится англичанин (the Englishman), который покидает цивилизованный мир ради путешествий по экзотическим для европейца странам – Японии, Сингапуре, Цейлону и Раджпутане. По мнению некоторых исследователей, в образе «дерзкого странника» Киплинг воплощает самого себя [2], что, в некоторой степени, является правдой.

Как признается писатель в письме двоюродной сестре Маргарет Берн-Джонс, с ноября 1887 года «...я являюсь скитальцем по всему миру» [6]. Впрочем, Киплинг тут же добавляет, что за «распутное бродяжничество» по «некоторым из самых прекрасных и старинных мест на Земле» он получает 600 рупий в месяц и возмещение дорожных расходов [6].

В рассказах «распутный бродяга» оказывается «заядлым путешественником» (Globe-trotter), увлекающимся орнитологией, для которого посещение новых мест – своеобразное хобби и приятное времяпровождение [3]. Однако если человек «проходит царства за считанные дни и пишет книгу о них за неделю» (как с иронией отмечает автор), «опьянение успехом» от кажущегося «быстрого внедрения в новую среду подталкивает его к слишком поспешным суждениям», а его сознание, которому была дана «абсолютная свобода», перестает постигать реальную ситуацию уже через месяц [3]. Действительно, «заядлый путешественник» может по памяти рассказать коренному населению, когда через их местность проходит следующий поезд, и он знает лучше, чем местные жители, когда каждая область Индии стала вассалом Британской короны. Он «изучает» каждый город, перед тем как «проехаться сквозь него в следующее место назначения», но благополучно «забывает или, что еще хуже, – путает факты, которые узнал», и, в конце концов, «жалостливо просит путеводитель по Индии... который дает самые простые описания... без путаницы» [3].

Тем не менее «заядлый путешественник» – не единственный главный герой рассказов. Уже в самом начале первого «письма» читатель ощущает присутствие другого персонажа – рассказчика, который имплицитно участвует в событиях сюжета и постоянно комментирует действия, чувства и эмоции «англичанина». Его происхождение и роль в рассказах становится очевидной, благодаря многочисленным репликам героя: «мы в Индии», «мы в этой стране», «можем ли мы удивляться...?», «с англо-индийской точки зрения» [3]. Как видим, это представитель англо-индийского общества, проживший в Индии всю свою жизнь, для которого экзотическая индийская реальность стала родной, т.е. «своей». Как признается герой, «мы» (т.е. англо-индийцы) «проживаем в большинстве случаев вдали от железной дороги» и «не путешествуем ради собственного удовольствия», в отличие от английских туристов, которые, в конце концов, выбирают «хорошо изученные и проверенные маршруты» [3]. Именно рассказчик, трепетно относящийся к историко-культурному наследию своей родины, повествует читателю о великолепии Тадж-Махала – «вздоха, запечатленного в камне» и «воплощении всего самого чистого, самого священного и самого несчастного»; об изяществе храма Кали – «шедевра искусства инкрустации и мраморного рисунка»; о пышности дворца в Амбере, чье «королевское величие радует взор» [3].

Возвыщенно-поэтическому восприятию красоты окружающего мира Киплинг тут же противопоставляет иной взгляд на действительность. Так, автор с грустью отмечает, что знаменитые индийские цари прошлого «явно не ожидали» прихода «британского туриста, вооруженного путеводителем и шляпой от солнца» – прагматичного представителя викторианского общества, чье бесцеремонное вторжение разрушает романтическую атмосферу, созданную «историями о любви и ненависти, о заговорах, происходивших много столетий назад» [3]. Конфликт между мироощущением, обладающим видением прекрасного, и утилитарно-практическим взглядом на мир проявляется особенно ярко уже в первом рассказе, где, помимо рассказчика и «заядлого путешественника», появляется третий герой. Это юноша из Манчестера – типичный молодой викторианец конца XIX века, полностью воспринявший концепцию получения максимальной выгоды и удовольствия от любого события: «...казалось, что он проживает свою жизнь, будучи «очень довольным» по поводу абсолютно всего» [3]. Стремясь попасть домой к Рождеству после совершения кругосветного путешествия, герой решает

ет «просмотреть Индию» (*do India*) за десять дней [3]. Как герой объясняет «заядлому путешественнику», он был «очень доволен» посещением Агры, «очень доволен» посещением Дели и... «очень доволен» посещением Тадж-Махала» [3] – последнее кажется «наибольшим осквернением» с точки зрения рассказчика, хотя вполне ожидаемо от представителя потребительского общества. Ведь молодого буржуза при посещении исторических мест заинтересовали вовсе не памятки архитектуры, а сувениры, которые герой решает подарить родственникам и друзьям как предметы «истинно восточной» экзотики: «он покупал шали и вышитые изделия под звон определенного количества рупий... а при покупке драгоценностей звон рупий был иной» [3]. Поэтому умозаключение юноши о своем путешествии не кажется удивительным: «...Индия – «великое место», потому что здесь можно купить много вещей» [3]. Логичное в данной ситуации желание героя поскорее попасть домой – очередной повод для авторской иронии: «приятно играть в туриста», но для того чтобы полностью прочувствовать « дух путешествия», необходимо также «спешить домой на Рождество» [3].

Особенности «нового» взгляда на мир раскрываются еще полнее, когда молодой герой знакомится с ирригационной системой в Индии – при вращении колеса упряженной волов, идущих вверх и вниз по наклонной поверхности. Особо не стремясь разобраться в этом процессе и, более того, будучи уверенными, что хозяева просто заставляют животных «упражнять мышцы», юноша замечает со свойственным ему практицизмом, что волам «лучше бы ходить по ровной поверхности», подобно лошадям в Англии, когда их тренируют [3].

Комментарии, следующие за этим эпизодом, в полной мере отображают негодование рассказчика по поводу «очевидного безумия» «гостя из холодной страны», создавшего «завершенную концепцию тренировки волов на Востоке» всего лишь после тридцатисекундного наблюдения [3]. Какие еще факты индийской реальности «необыкновенно самоуверенный» «культурный наблюдатель» из метрополии мог бы «исказить, перевернуть и изуродовать»? [3] Неудивительно, что даже Тадж-Махал представлен в английском путеводителе довольно скромно – «благородное сооружение» [3]. Ведь памятники древней культуры не представляют никакой практической ценности, поэтому прекрасные старины дворцы, храмы и усыпальницы стоят разрушенными, а рядом с фрагментами мощенных дорог древности строят каменные мостовые, заливые бетоном. И только «умный» турист при посещении достопримечательностей сможет осознать «лишь в малой степени», какой «распутной, пышной и кровавой» была жизнь в Индии, до того как «наши губернаторы и вице-губернаторы... положили ей конец» [3].

По мере прочтения рассказов читатель все больше ощущает, как «старая» индийская культура неумолимо отступает под натиском «нового» жизненного уклада. К примеру, знаменитый Джайпур, воспетый в многочисленных легендах «о могуществе и мошенничестве, хитрости, безнадежной любви и еще более безнадежной мести», похож на вполне современный город с газовым освещением, «обладающий многочисленными отличительными особенностями английских городов» [3]. Киплинг с грустью отмечает, что результатом перестройки города стал видимый «поразительный контраст» между «старым» и «новым», когда «зловеще старые» дома соседствуют с новостроем, а памятка старины и чудо архитектуры превращается в «огромный, практичный объект для насмешек», оснащенный лучшими удобствами, «необходимыми для благосостояния западного общества» [3]. Более того, как показывает автор, коренные жители Индии также попали под влияние «нового» практико-утилитарного мирочувствования, ранее характерного только для европейского общества. «Современные» индийцы стали «корыстными» и «меркантильными», их желание получить материальную выгоду уже не уступает стремлению к прибыли, свойственному их завоевателям: когда они пристают к путешественникам с предложением своих услуг, «от них

очень трудно отделаться», а когда индиец выполняет работу гида, то «стремится содрать максимальную оплату» с туриста [3].

Прогноз Киплинга по поводу перспективы развития англо-индийского, как впрочем, и викторианского общества, на первый взгляд, пессимистичен: победа «нового» мироучувствования, основанного на прагматичном и утилитарном подходе к действительности, кажется неоспоримой. Тем не менее, как показано в рассказах, даже у практических представителей общества конца XIX века все еще сохраняется желание выйти из рамок цивилизованного мира, где отношения между людьми основаны на материальных соображениях. Ведь, на самом деле, английский герой решает «полностью пожертвовать самоуважением» и терпеть «огромные личностные неудобства» для того, чтобы «хоть ненадолго» вырваться за пределы «старой и хорошо известной жизни», в которой «парламентарии и их заместители, губернаторы и вице-губернаторы, адъютанты, полковники и их жены... правят и управляют, ссорятся и дерутся, продают лошадей друг другу и рассказывают дурные истории о соседях» [3]. И хотя рассказчик уверен, что «беспардонного» «заядлого путешественника» невозможно «научить почтительному отношению» к памяткам старины, английский турист внезапно открывает для себя красоту древних строений. Так, Тадж-Махал – «благородное сооружение» из путеводителя – на его глазах преображается, «принимая сотни новых форм», причем «каждая из них была идеальной и не поддавалась описанию» [3]. Несмотря на первоначальную попытку объяснить эту удивительную трансформацию игрой солнечного света, проникающего через утренний туман, англичанин, в конце концов, поддается очарованию этого старинного здания, которое казалось «наполненным скорбью» мужчины, построившего его для любимой женщины [3]. Прагматичный представитель викторианского общества неожиданно для себя «дает клятву, что никогда не подойдет ближе» к Тадж-Махалу, опасаясь «разрушить чары», исходящие из «неземного строения» [3].

Выявляя богатство и красоту памятников индийской старины, английский герой начинает ощущать узость утилитарно-практичного взгляда на мир современного ему общества, которое не выявляет интерес к «ненужному» историко-культурному наследию прошлых времен, не зная о том, что, к примеру, «добрые американцы», построившие свои города по принципам постройки древних индийских поселений, просто «поставили это достижение себе в заслугу» [3]. Так, после знакомства с величественными залами полуразрушенного дворца в Амбере «заядлый путешественник» «возвращается в девятнадцатое столетие» – посещает здание, где находится хлопковый пресс махранаджи, которое оказывается вполне современным строением, поддерживаемым в идеальном состоянии. И хотя англичанин, чье практическое мироучувствование сразу же отмечает высокую прибыльность предприятия (27 %), по логике должен был ощутить удовлетворение от возвращения в цивилизованный мир, этого не происходит. Напротив, герой замечает, что последнее достижение научно-технического прогресса «почему-то не производит благоприятного впечатления после Амбера», чья монументальность, тишина и заброшенность воздействуют на сознание «гораздо больше, чем одиночество на суще или на море» [3]. Представитель технократического общества внезапно ощущает агрессию, исходящую от, казалось бы, обыденных явлений, наблюдаемых при стандартном технологическом процессе, – шума двигателей пресса и запаха необработанного хлопка. В конце концов, англичанин приходит к выводу о том, что «современные и старинные районы Джайпура нельзя соединять» [3]. В этом умозаключении точка зрения «заядлого путешественника» неожиданно совпадает с позицией его антагониста – рассказчика. Таким образом, в данном эпизоде как бы происходит слияние двух ипостасей, выбранных автором для выражения своих идей, – английского туриста и местного жителя англо-индийского происхождения.

«Письма Марка» – не единственное произведение, где писатель использует образ «заядлого путешественника». Как известно, незадолго до появления рассказов Киплинг выпускает серию очерков в форме писем английского туриста, путешествующего по Индии («Об Индии», 1887), в которых дает критическую оценку способу жизни англо-индийского общества, используя «взгляд со стороны». Тем не менее в «Письмах Марка» проблематика усложняется: автор не просто иронизирует по поводу общественного развития англо-индийцев. Так, помещая в экзотическую индийскую среду «чужака» – «цивилизованного англичанина», испытывающего разочарование из-за «отсутствия многочисленных экипажей», приезжающих по его приказу в метрополии [3], писатель уникальным образом сталкивает «свое» и «чужое». Историко-культурное наследие прошлого переплетается с современностью, а героическая эпоха правления знаменитых индийских царей, овеянная романтическим ореолом, описывается в контрасте с эпохой научно-технического прогресса, постепенно внедряемого в индийскую реальность.

Как видим, английский герой решает покинуть цивилизованный мир (т.е. «свое») ради знакомства с ранее чуждыми для него экзотическими странами, одной из которых становится Индия. Безусловно, по отношению к индийской реальности представитель английского общества конца XIX века – не только «чужак», но и «захватчик», законно колонизирующий древнюю и некогда процветающую страну с многовековой историей и традициями (что, впрочем, и отображено в названии произведения). Тем не менее, в результате соприкосновения с «чужим» англичанин не только расширяет свой кругозор, но и осознает необходимость познания и понимания иной культуры. В отличие от молодого викторианца, приехавшего в английскую колонию с сугубо практической целью (купить восточные сувениры для родственников), не проявляя ни малейшего интереса к богатому историко-культурному наследию страны, «заядлый путешественник» отходит от привычного для него утилитарного восприятия действительности и признает ценность памятников древней культуры. А некоторые выводы героя, ранее воспринимаемого как «чужака», внезапно становятся сходными с умозаключениями представителя англо-индийского общества, воспринимающего экзотическое индийское пространство как «свое».

Бібліографічні ссылки

1. Капери, пираты, буканьеры, марониры, флибустьеры, корсары // История морского пиратства. – 2007–2017 [Электронный ресурс] – Режим доступа:
<http://www.история-пиратов.рф/plugins/content/content.php?content.32>
2. Freitag J. Letters of Marque by Rudyard Kipling / J. Freitag [Электронный ресурс]. – Access mode: <http://www.goodreads.com/book/show/8571832-letters-of-marque>
3. Kipling R. Letters of Marque / R. Kipling // The University of Adelaide Library. – The University of Adelaide [Электронный ресурс]. – Access mode: <https://ebooks.adelaide.edu.au/kipling/rudyard/marque/index.html>
4. Kipling R. Something of myself for my friends known and unknown / R. Kipling // Project Gutenberg of Australia eBook [Электронный ресурс]. – Access mode: <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400691.txt>
5. Letter of Marque // Wikipedia, the free encyclopedia [Электронный ресурс]. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Letter_of_marque – 27.01.2017
6. Letters of Marque – Intro / [ed. by David Page] [Электронный ресурс]. – Access mode: http://www.kiplingsociety.co.uk/rg_marque_intro.htm – 04.07.2008

Надійшла до редколегії 10.03.2017 р.

Т. Е. Пичугина

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

«ГЕНЕРАЛЬСКИЕ ДОЧКИ» В ДРАМАТУРГИИ *FIN DE SIÈCLE*: ФРЕКЕН ЖЮЛИ, ГЕДДА ГАБЛЕР, ЭЛЕКТРА

Здійснено порівняльний аналіз образів титульних героїнь драм А. Стріндберга «Фрекен Жюлі» (1888), Г. Ібсена «Гедда Габлер» (1890) та Г. фон Гофманстяля «Електра» (1903). Незважаючи на розбіжності у трактуванні цими авторами «жіночого питання», і фрекен Жюлі, і Гедда Габлер, і Електра втілюють тип жінки, що заперечує материнство та ненавидить власну стать, вони – насамперед дочки своїх батьків, котрі втратили колись високий соціальний статус. Аналіз драм А. Стріндберга, Г. Ібсена та Г. фон Гофманстяля свідчить про неоднозначність та багатошаровість жіночого образу в літературі *fin de siècle*, що його не спростити до застиглих схем – «нова жінка», «*femme fatale*» і «*femme fragile*». Характири Гедди, Жюлі, Електри унаочнюють фрагментарність душі сучасної людини, її істеричну нестабільність, розірваність між старим та новим.

Ключові слова: Стріндберг, Ібсен, Гофмансталь, «жіноче питання», батько, материнство, танець, смерть, влада, насильство, діонісичний.

Дан сравнительный анализ образов заглавных героинь драм А. Стриндберга «Фрекен Жюли» (1888), Г. Ибсена «Гедда Габлер» (1890) и Г. фон Гофманстяля «Электра» (1903). Несмотря на различия в трактовке этими авторами «женского вопроса», и фрекен Жюли, и Гедда Габлер, и Электра воплощают тип женщины, ненавидящей и отрицающей собственный пол, они – дочери своих отцов, отвергающие материнство и утратившие некогда высокий социальный статус. Анализ драм А. Стриндберга, Г. Ибсена и Г. фон Гофманстяля свидетельствует о неоднозначности и многослойности женского образа в литературе *fin de siècle*, его несводимости к застывшим схемам – «новая женщина», «*femme fatale*» и «*femme fragile*». Характеры Гедды, Жюли, Электры раскрывают фрагментарность души современного человека, его истеричной неустойчивости, разорванности между новым и старым.

Ключевые слова: Стриндберг, Ибсен, Гофмансталь, «женский вопрос», отец, материнство, танец, смерть, власть, насилие, дионаисический.

The paper dwells on the comparative analysis of the title characters in the dramas by August Strindberg *Fröken Julie* (1888), Henrik Ibsen *Hedda Gabler* (1890), Hugo von Hofmannsthal *Elektra* (1903). Despite the contradictions in views on the woman question in the works of the mentioned authors their heroines personify the woman who denies maternity and hates her sex; they are foremost their fathers' daughters who had lost the social status. The analysis of the dramas by A. Strindberg, H. Ibsen and H. von Hofmannsthal is to illustrate the ambiguity and complexity of the feminine character in the literature of *fin de siècle* and the mistakable simplification of the schemes of *femme fatale* and *femme fragile*. The characters of Hedda, Julie and Elektra embody the fragmentary nature of a person's soul, hysterical uncertainty, chasm between the past and the new.

Keywords: Strindberg, Ibsen, Hofmannsthal, the woman question, father, maternity, dance, death, authority, violence, Dionysian.

«Женский характер и идеал женственности, в согласии с которым он моделируется, есть продукты мужского общества» [3, с. 59], – писал Теодор Адорно. И далее: «Прославление женского характера включает в себя унижение всех тех, кто является его носителем» [3, с. 60]. Задолго до Теодора Адорно – в 1893 году – Мария Херцфельд писала о примитивно-упрощенном образе женщины, главными добродетелями которой являются красота и глупость: «...не подлежит сомнению,

что головой женщины является мужчина», – иронично замечает критик. «Женский вопрос», по мнению Мари Херцфельд, – это вопрос не эстетический, а политический и экономический. «Это вопрос власти, и он вращается вокруг двух полюсов всего земного: хлеба и любви» [4, с. 119]. Этими размышлениями о женской эмансипации и стереотипах женщины Мари Херцфельд предваряет анализ произведений Августа Стриндберга и утверждает: «Он рассматривает любовь лишь как форму выражения борьбы за власть, которая, по Ницше, является движущим мотивом бытия, – борьбы за доминирование, желания быть господином другому...» [4, с. 122].

В этой короткой характеристике представлены три центральных концепта, которые, на наш взгляд, объединяют такие разные драмы, как «Фрекен Жюли» (1889) Августа Стриндберга, «Гедда Габлер» (1890) Генрика Ибсена и «Электра» (1903) Гуго фон Гофмансталя, а именно: власть, любовь и Ницше. При всех различиях в трактовке этими авторами «женского вопроса» заглавные героини пьес воплощают тип женщины, ненавидящей и отрицающей собственный пол, они, прежде всего, – дочери своих отцов, отвергающие материнство и утратившие некогда высокий социальный статус. Фрекен Жюли – «осколок старой военной аристократии» [2, с. 358] – унижает себя до связи с лакеем; Гедда Габлер – генеральская дочь – становится трофеем выходца из мелкобуржуазной среды Тесмана, и, наконец, дочь царя Агамемнона Электра прозябает в полускотском состоянии вместе с рабынями и служами. «Несчастный дух отца витает над всем происходящим» [2, с. 361] и материализуется в конкретных вещественных воплощениях, недвусмысленно символизирующих мужскую власть и превосходство. Это сапоги графа и звонок у Стриндберга, портрет генерала Габлера и его пистолеты у Ибсена и, наконец, секира, которой был убит Агамемнон, у Гофмансталя. В той или иной степени все эти предметы олицетворяют насилие и смерть.

Все протагонистки так или иначе умирают от этих символов мужественности и власти, а их попытки «держать в своих руках судьбу человека» [1, с. 598] терпят поражение, оборачиваются либо смешным и пошлым, либо бессилием и унижением. Уже в начале пьесы Жан насмешливо говорит о бесплодных попытках Жюли заставить жениха прыгать через хлыст: «Два раза он прыгнул, и оба раза она вытянула его хлыстом, ну а уж на третий раз он вырвал у нее хлыст, разломал на мелкие кусочки и был таков» [2, с. 367]. Хлыст – этот ницшеанский атрибут укрощения женщины, по версии Стриндберга, смешон в ее руках, это извращение природы, знак вырождения. Женщина не способна на действие, потому в самый решающий момент теряет силы для поступка и готова покоряться мужчине, «как собака» [2, с. 397]. Показательно, что в финале Жюли именно этими словами выражает свою готовность выполнить приказание Жана: взять бритву, пойти на гумно и [2, с. 398] убить себя. Гордая фрекен, которая свою собаку Дианку хотела пристрелить за то, что «снюхалась с барбосом дворовым» [2, с. 368], сама превращается в собачонку, покорную воле лакея и бесславно умирающую на гумне.

Гедда, вложившая в руку Эйлерта пистолет генерала Габлера, жаждущая смелого поступка, на котором «лежит отпечаток естественной, непроизвольной красоты» [1, с. 621], узнает, что тот умер в будуаре фрекен Дианы, потому что револьвер случайно разрядился у него в кармане. С выражением гадливости она говорит Бракку: «За что я ни схвачусь, куда ни обернусь, всюду так и следует за мной по пятам смешное и пошлое, как проклятье какое-то!» [1, с. 623]. Если Стриндберг снижает образ аристократки до жалкой собачонки, то Ибсен на протяжении всей драмы проводит параллель между Геддой и некой певичкой Дианой (богиней-охотницей или собачкой Дианкой?). В начале пьесы Теа говорит, что между нею и Эйлертом Левборгом стоит тень одной женщины. Это – Гедда, но Теа думает о рыжей девице, которая, по слухам, всегда ходит с заряженным ре-

вольвером. Именно по пути на вечеринку к фрекен Диане «увенчанный листвою винограда» [1, с. 599] Левборг теряет рукопись, а его нелепая смерть в будуаре певицы грозит судебным разбирательством, где Гедда вынуждена будет давать показания вместе с этой самой «бедовой» фрекен Дианой. Именно это последнее унижение непереносимо для Гедды Габлер – и она стреляется из второго отцовского пистолета. «Фамилия “Габлер”, – пишет Ганс Хибелль, – как “фамилия отца”, в конечном итоге, подразумевает три вещи: отрицание брака с Тесманом, связь с отцом и идентификацию с мужчиной. Добровольная смерть Гедды, таким образом, – это не столько акт свободной воли, сколько акт бегства из этой апории. Эта смерть означает воображаемо-нарциссический возврат к отцу и воображаемую свадьбу с ним» [5, с. 190].

Триумф Электры оборачивается полной утратой сил, неспособностью пошевелиться: «..я знаю: все вы ждете, что я поведу хоровод, но я не могу, океан, огромный, безбрежный океан всей мощью навалился на меня, я не могу подняться» [6, с. 233]. Она, многословно воспевающая великий поступок мстителя и его подручных – тех, кто держит факел, загоняет жертву и вручает орудие возмездия, – в решающий момент оказывается не в силах передать секиру Оресту. Электра не забывает это сделать, ей это сделать не дано: «Ich habe ihm das Beil nicht geben können. Es sind keine Götter im Himmel» [6, с. 229] (Я не могла отдать ему секиру. Нет богов на небе). Гофмансталль никак не поясняет бессилие Электры, остается лишь комментарий – бессмысленность любого действия перед лицом пустого неба. Резче, чем Ибсен или Стриндберг, австрийский писатель воспроизводит ситуацию переходности и связанного с ней ценностного вакуума. «Женский вопрос» в силу ухода от современных проблем становится вопросом вечным, перерастает в проблему смены ценностных парадигм. Если Гедда и Жюли все же находятся во власти мелкобуржуазной морали, что отражается и в их страхе перед скандалом, и в денежной мотивации их поступков, то Электрой движет исключительно жажда возмездия, торжества справедливости, обретения смысла в бессмысленном. Видимо, поэтому она лишена всяких примет женственности, но наделена чертами мученицы. На протяжении всей трагедии Электра ассоциируется с животным: она постоянно сидит на корточках, ее волосы спутаны, она выпускает когти, ест с собаками, воет, шипит, как кошка, шевелит языком, как змея, но при этом – никто не может вынести ее взгляда. Если сравнение Жюли с собакой призвано подчеркнуть ее женскую природу, то униженность Электры до животного призвана подчеркнуть ее асексуальность. Она – вне пола, она – андрогин, ее женская сущность принесена в жертву Отцу. Трагедия в том, что Отец эту жертву не принимает: «Нет богов на небе!» [6, с. 229]. Электра – фигура христоподобная. В первой сцене одна из служанок говорит: «Я хочу пасть к ее ногам и целовать ее ступни. Разве она не царское дитя, а терпит такой позор! Я хочу умаслить елеем ее ноги и отереть своими волосами. <...> Вы все недостойны дышать одним с ней воздухом!» [6, с. 189]. Смерть Электры – это не воссоединение и свадьба с Отцом, а бессмысленная жертва равнодушному Богу-Отцу.

Так что же это за проклятье, которое все великое превращает в смешное и пошлое, а всякую жертву делает бессмысленной? По меньшей мере, в двух драмах – это проклятье матерей. Преступление матери, вызванное ненавистью к отцу, фактически приводит к истреблению всего рода. В предисловии к «Фрекен Жюли» Стриндберг пишет: «...и даже если отец отказался от реванша, дочь все равно должна мстить самой себе» [2, с. 358]. Жюли не может жить без чести, а потому умирает. «Графского рода, женщина, и... падшая» [2, с. 396], – оценивает сложившуюся ситуацию Жан и видит только один выход – бритвой по горлу. Свое падение и неспособность покончить с собой Жюли определяет как месть матери: «А теперь мать снова мстит. Через меня» [2, с. 396]. Электра в разговоре с Клитемнестрой признает: «Воистину, уж если ты не богиня, то где же тогда боги!

Я не знаю на свете ничего, что б так меня пугало, как мысль о том, что это тело и есть те темные врата, из которых я выползла на свет. <...> Ты выплюнула меня, как море, – жизнь, отца, брата и сестер: и проглотила, как море, жизнь, отца, брата и сестер. Я не знаю, отчего еще я могу умереть, как не оттого, что умрешь ты» [6, с. 200]. И действительно, смерть матери убивает и Электру.

Показательно, что в «Гедде Габлер» о матери никто не вспоминает, но это не отменяет саму тему материнства. Из многочисленных намеков становится ясным, что Гедда ждет ребенка. Но она отказывается это принять, не желает даже думать об этом: «Замолчите! Ничему такому не бывать, – сердито возражает она Бракку. – Во мне нет никаких задатков для этого, господин асессор. Оставьте вы меня с вашими обязанностями!» [1, с. 585]. Единственное дитя, которое может взрастить Гедда, – это ненависть и злоба. С каким-то садистическим восторгом она сжигает в печке духовное дитя Тei и Эйлерта – рукопись о морали будущего: «Теперь я спалю дитя твое, Tea! Кудрявая! Твое дитя и Эйлерта Левборга! Сплю... спалю ваше дитя!..» [1, с. 613]. Но, как верно отмечает Ганс Хибель, это и ее дитя, ведь именно ее смелость вдохновила Левборга на создание книги. Символическое детоубийство становится буквальным в финале драмы, когда Гедда убивает не только себя, но и своего нерожденного ребенка.

Аналогичную ненависть вызывает мысль о продолжении рода и у фрекен Жюли: «...думаешь, я стану носить под сердцем твое отродье и питать его своею кровью – рожу тебе ребенка и приму твое имя! ... О, какое счастье – покончить со всем! Только бы покончить! С ним (*отцом*) будет удар, он умрет! Вот и настанет конец... и покой... и вечный мир! И над его гробом сломают наш герб – графский род угаснет... а лакейское отродье попадет в приют, будет пожинать лавры под забором и кончит за решеткой!» [2, с. 393].

Электра, взрастившая в своем теле коршуна мести и лелеющая, как младенца, секириу, проклинает женскую сущность как таковую. «Они либо рожают в муках, либо убивают» [6, с. 196], – резюмирует она свои раздумья о предназначении женщины. Электра ненавидит мать не только потому, что та убила отца, но и потому, что та принадлежит к тому «отродью», что «сидит в своей норе и ест, и пьет, и спит, и размножается» [6, с. 222]. Это представление о женщине усилено благодаря образу Хрисофемиды, которая жаждет быть женой и матерью, т. е. жить: «Я женщина и хочу женской судьбы» [6, с. 193], – говорит она. На призыв сестры забыть прошлое, Электра возмущенно возражает: «Я не животное, я не могу забыть!» [6, с. 195].

Интересно, что в каждой пьесе есть момент соблазнения своего антипода: Гедда, вынашивая самые коварные планы, то и дело обнимает Тei и гладит ее кудри; Жюли пытается подбить Кристину на бегство рассказами об апельсинах и лаврах – явная ложь и цитата цитаты (фрекен повторяет ложь Жана, а Жан перефразирует Гете); Электра умоляет сестру помочь убить мать и Эгисфа, кровь которых станет свадебным нарядом Хрисофемиды. Их попытки, однако, ни к чему не приводят: Хрисофемида вырывается из объятий сестры с криками: «Оставь меня!» [6, с. 216], – а Кристина реагирует прозаично-убийственным: «Сами-то вы в это верите?» [2, с. 395]. И все же последнее слово в драмах остается именно за этими женщинами. «Электра» завершается призывом Хрисофемиды: «Орест! Орест!» [6, с. 234]. Жюли уходит на смерть со словами Кристины на устах: «И первые станут последними!» [2, с. 398]. А последним толчком к самоубийству становится для Гедды самозабвенная работа Тесмана и Тei над восстановлением книги Левборга.

Все, что остается героям, – это умереть в одиночестве, «молчать и танцевать» [6, с. 234]. Дионисический танец жизни вырождается в дикую пляску смерти, «безымянный» танец менады. Возникшая во всех трех драмах, танец в большинстве случаев означает либо преступление социальных границ, либо пре-

ступление границ жизни. Именно танцы в Иванову ночь, когда все возможно, когда все сходят с ума, становятся причиной падения Жюли. «И как танцевала! В жизни такого не видывал. Нет, она помешанная!» [2, с. 366], – говорит о Жюли Жан в начале пьесы. Здесь очевидна трактовка танца как дионаисического торжества Пана (на знаменитый миф о Пане и Сиринге намекает и сирень как ведущий флористический символ драмы). Однако это пробуждение сексуальности провоцирует внутренний конфликт героини между мужским и женским, отцовским и материнским, социальным и инстинктивным. Неразрешимость этого конфликта и приводит Жюли к смерти. Показательно, что местом смерти героини оказывается то самое гумно, где она в начале драмы вальсировала с Жаном.

Гедда в финале (и конечно же – на отцовском пианино) играет бурный танец, что является автоцитатой. Автор «Кукольного дома» отсылает читателя к тарантелле Норы: «Но, милая, дорогая Нора! Ты пляшешь так, точно дело идет о жизни!» [1, с. 283], – восклицает Хельмер. «Так и есть» [1, с. 283], – отвечает Нора, решившая покончить с собой. Ее решение исполняет Гедда. Финальный бурный танец маркирует момент саморазрушения героини: только уничтожив себя, она может уничтожить / разрешить свою психологическую проблему.

В драме Гофмансталя мотив танца появляется трижды, наглядно демонстрируя переход от триумfalного хоровода царской дочери через танец огня вокруг Эгисфа (здесь в семантике – танец охотника и жертвы) – до пляски смерти в финале трагедии. И в «Гедде Габлер», и в «Электре» финальный танец означает момент саморазрушения – не достижения единства жизни (так у Ницше), а конца жизни. Пожалуй, наиболее последовательным ницшеанцем оказывается Стриндберг, поскольку в его интерпретации танец высвобождает сексуальную энергию, что, однако, не отменяет трагического финала пьесы.

На наш взгляд, эти три драмы дают возможность продемонстрировать неоднозначность и многослойность женского образа в литературе *fin de siècle*, его несводимость к застывшим схемам – «новая женщина», *femme fatale* и *femme fragile*. Характеры Гедды, Жюли, Электры раскрывают фрагментарность души современного человека; это, как писал в Предисловии к «Фрекен Жюли» А. Стриндберг, – «характеры в большей степени неустойчивые, растерзанные или разорванные, соединившие в себе новое и старое» [2, с. 357].

Бібліографічні ссылки

1. *Ибсен Г. Драмы. Стихотворения* / Генrik Ибсен ; пер. с норвежского ; вступ. ст. и сост. В. Адмони. – М. : Худож. лит., 1972. – 815 с. – (Бібліотека всесвітньої літератури. Серія друга. Т. 87).
2. *Стріндберг А. Красная комната: Роман, пьесы, новеллы* / Август Стріндберг ; пер. со швед. ; вступ. ст. В. Неустроева ; коммент. А. Сергеева, Е. Соловьевой. – М. : Эксмо, 2005. – 640 с. – (Зарубежная классика).
3. *Adorno Th. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigtem Leben* / Theodor Adorno. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 2003. – 131 S.
4. *Herzfeld M. Menschen und Bücher. Literarische Studien* / Marie Herzfeld. – Wien : Verlag von Leopold Weiß, 1893. – 172 S.
5. *Hiebel H. H. Henrik Ibsens psycho-analytische Dramen: die Wiederkehr der Vergangenheit* / Hans H. Hiebel. – München: Fink, 1990. – 244 S.
6. *Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden* / Hugo von Hofmannsthal; Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. – Frankfurt am M. : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Dramen II. – 518 S.

Надійшла до редколегії 19.05.2017 р.

С. А. Ватченко, Е. В. Максютенко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

РОМАН ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «КРЫЛЬЯ ГОЛУБКИ». ПОЭТИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ ФОРМЫ

Проаналізовано один з пізніх романів Г. Джеймса «Крила голубки», де письменник, здавалося б, зберігає вірність впізнаванням властивостям поетики й хвилюючим його темам, а саме інтересу до сюжету випробування, зосередженості на долі героя, сповненій неочікуваних поворотів, уваги до опису звичаїв, ретельному відбору деталей, відтворенню атмосфери переходної епохи, коли традиційні цінності руйнуються під впливом нових обставин. Мотиви особистісного переживання досвіду американськості / європейськості, зіткнення неспокушеності й розрахунку, прагнення до свободи, повноти щастя – основа поведінки персонажів «Крил голубки». Проте контур характеру у виконанні Джеймса є розмитим, складним для розуміння читача, який завжди «обезброєний» гіпнотичним даром автора-психолога, що вміло користується прийомом «неєстійкого» нарративу, переданого за допомогою відомої метафори «будинку з тисячею вікон». Ці риси, що стали примітною манерою Джеймса, одержують у процесі втілення не просто орнаментально-естетичний декор, виртуозний за технікою, але й доповнені філософсько-символічними осяннями, що наближаються до таємниць життя, його загадок, проростають образами надзвичайної духовності.

Ключові слова: традиційний роман опису звичаїв, символіко-філософська форма, тема американськості та європейськості, транскультурний діалог, сентиментальність, теккерейські амплуа героїнь, метерлінківські мотиви, теми, метафоричний центр роману, венеціанський інтекст.

Дан анализ одного из поздних романов Г. Джеймса «Крылья голубки», где писатель, казалось бы, сохранил верность узнаваемым свойствам поэтики и волнующим его темам, а именно интересу к сюжету испытания, сосредоточенности на исполненной неожиданных поворотов судьбе героя, вниманию к описанию нравов, тщательному отбору деталей, воссозданию атмосферы переходной эпохи, когда традиционные ценности рушатся под воздействием пугающие новых обстоятельств. Мотивы личного переживания опыта американской – европейской, столкновение неискушенности и расчета, стремление к свободе, полноте счастья – основа поведения персонажей «Крыльев голубки». Однако контур характера в исполнении Джеймса размыт, он труден для понимания читателя, который всегда «обезоружен» гипнотическим даром автора-психолога, умело пользующегося приемом неустойчивого, скользящего нарратива, переданного с помощью известной метафоры «дома с тысячу окон». Эти черты, ставшие приметной манерой Джеймса, обретают в процессе воплощения не просто сложный орнаментально-естетический декор, виртуозный по технике, но и дополнены философско-символическими озарениями, приоткрывающими тайны жизни, ее загадки, прорастающие образами ослепительной духовности.

Ключевые слова: традиционный нравоописательный роман, символико-философская форма, тема американской и европейской, транскультурный диалог, сентиментальность, теккереевские амплуа героинь, метерлинковские мотивы, темы, метафорический центр романа, венецианский интекст.

The article is devoted to the analysis of “The Wings of the Dove”, one of the late novels of Henry James, in which the writer seems to remain true to the distinguishing poetological features and themes, namely the concentration on the hazards of hero’s existence, the observation of manners, careful selection of details, the creation of the atmosphere of the transition period when the traditional values are destroyed under the influence of frighteningly new circumstances. The personal experience of the clash between American-

ness and Europeanness, innocence versus corruption, the striving for freedom and the fullness of happiness – are the basis of the characters' behavior in "The Wings of the Dove". However in James the character outline is vague, uncertain, hard for the understanding of a reader who is always "disarmed" by the hypnotic gift of the author—"psychologist" that skillfully uses the device of slippery and unstable narration that is conveyed through the metaphor of "the house of fiction" possessing a "million" windows. These traits that are recognizable as the Jamesian manner acquire in the process of embodiment the decorum not only difficult, ornamental and technically virtuosic, but are also pierced by philosophical and symbolic insights that uncover the riddles and mysteries of life.

Keywords: traditional novel of manners, symbolic and philosophical form, the theme of Americanness and Europeanness, transcultural dialogue, sentimentality, Maeterlinck's themes and motifs, the metaphorical centre of the novel, Venetian intext.

Последнюю фразу, завершающую роман: «Нам уже никогда не быть такими, как были!» («We shall never be again as we were!»), – Генри Джеймс удостоит произнести Кейт Крой, двадцатипятилетнюю английскую аристократку, униженную бесчестием отца, бедностью, потерей близких людей: матери, нелепо погибших братьев, безрадостным вдовством сестры, но более всего – положением приживалки в доме богатой тетушки Мод Лоудер, которую злоязыкая Кейт втайне называет «коммерческая Британия», остро подметив, как ее родственнице удастся примирить в себе имперскую величественность и трезвый земной расчет [10, р. 35].

Так о чем же сожалеет умная, необычайно привлекательная героиня «Крыльев голубки» ("The Wings of the Dove", 1902), текста, занесенного автором, наряду с «Женским портретом» (1880–1881), «Послами» (1903), «Золотой чашей» (1904), в ряды наиболее дорогих и удавшихся ему книг, в чем с Генри Джеймсом соглашаются ценители его особого артистического дара? Все же о каких утратах и невозвратных переменах тоскует Кейт Крой, благодаря обстоятельствам, слушаю столь филигранно выстроившую путь в будущее к успеху, любви, счастью и возвращению былого величия семьи?

Сменившая гнев на милость судьба подарит Кейт на исходе зимних месяцев встречу с лондонским журналистом, сыном священника и художницы-любительницы, выпускником Кембриджа Мертоном Деншером. Вспыхнувшее между ними чувство приведет к глубокой привязанности, тайной помолвке и озадачит Кейт необходимостью «ведения военных действий» по разрушению матrimониальных планов Мод Лоудер и неожиданно вставшей на сторону тетки Мэриан, старшей сестры Кейт, с диккенсовской сентиментально-смешной фамилией Кондрип [3, с. 7–45].

Напряжение между Кейт и Мод Лоудер, из милости принявший в своем доме молодого человека без средств, несколько спадет после того, как Мертон Деншер отправится в поездку по Америке по заданию редакции. Разлуку скрасит переписка влюбленных. И, казалось бы, мало что предвещает преображение традиционного нравоописательного романа в travestийно-заземленную, символико-философскую форму, как и неожиданной окажется смена амплуа Кейт Крой, в натуре которой противоречиво обречены на сосуществование сердечность, образованность, великодушие, наблюдательность, рациональность и умение манипулировать людьми. Вдруг в ее чертах пропустит сходство с легкомысленными, однако несчастливыми героинями-имморалистками, мадам Мерль из «Женского портрета», а также слабой, утонченно-прекрасной Мари де Вионе из «Послов» и потерявшей голову от любви к князю Америго Шарлотты Стэнт из «Золотой чаши» [7].

Свет горного мира проникнет в роман благодаря появлению нового персонажа, хрупкой, рыжеволосой, с бледным лицом девушки, непонятной, чуждой

и странной для многих из нью-йоркской среды – Милдред Тил, истонченно-неземной силуэт которой подтолкнет к мысли, что одетую в траурное платье по преждевременно ушедшим из жизни родным, кроткую Милли едва ли сможет надолго задержать в земных пределах огромное по меркам толпы наследство [3, с. 94–127]. Художественная реальность становится более объемной, раздвигаются культурные границы, вновь в «Крыльях голубки» зазвучит любимая писателем тема американского простодушия, невинности (“innocence”) и европейской отточенности поведенческих ритуалов, усталой снисходительности патриархов к просчетам неофитов [2; 7; 9; 11; 14]. Милли Тил отважится на путешествие в Европу, выберет в компаньонки восторженную даму из Бостона с настораживающим знающим именем Сьюзан Шепард-Стрингем, пишущую заметки для женских журналов, почитательнице Пейтера и Метерлинка [3, с. 101], воспринимающую историю Милли в высокой поэтической тональности, исподволь прибегая к исконно метерлинковским образам, темам, мотивам [8, р. 204–239].

Исследователи, пристрастные к Джеймсу, прохладно оценивающие текст «Крыльев голубки», проникнутый, по их убеждению, раздражающей сентиментальностью, связанной с концепцией образа призрачной героини, напоминающей сказочную принцессу, упрекали автора в отсутствии центра романа, его ощущимой незаполненности, пустоте, во многом правомерно утверждая, что здесь рассказывается не столько о Милли Тил, сколько о Мертоне Деншере, обретении им опыта понимания других и себя [8, р. 204–205].

Милдред Тил не сразу обретает статус одного из главных персонажей романа, она не существует в начальных и итоговых сценах стремительно развертывающегося действия. Посетив ранней весной Италию, затем Швейцарию, обесспокоив свою попутчицу безрассудным, по мнению Сьюзан Шепард, поступком – проведя несколько часов в одиночестве над разверзшейся у ее ног скалистой бездной – Милли Тил примет решение направиться в Лондон [3, с. 112–113, 120]. Ее доброжелательно примут в круге, близком Мод Лоудер, в годы юности Мод Менингем, товарки по школе-пансиону для девушек Сьюзан Шепард-Стрингем [3, с. 128–179].

И несмотря на то, что образ Милли менее определен, нежели Кейт Крой, окружен тайной, недоказанностью, а поздние критики назовут его метафорическим центром романа [6; 8; 13; 15], в лондонском эпизоде он наполнится жизненными красками, станет осозаемым, земным. Милли освоится в Лондоне, выкажет ум, наблюдательность, осторожность в выборе друзей, искренне привяжется к Кейт, с интересом продолжит знакомство с Мертоном Деншером, которого довольно близко узнала еще в Нью-Йорке [3, с. 254–262].

Однажды лорд Марк, знакомя Милли Тил с достопримечательностями Лондона, предложит девушке и ее друзьям посетить приметный особняк, где в залах развешаны картины старинных мастеров. К одной из них кисти Бронзино лорд Марк подведет Милдред с тем, чтобы удивить ее поразительным сходством с рыжеволосой строгой красавицей. Милли Тил смешается, и по замыслу экфрастически наполненная сцена будет антитетична разящей магии уайльдовского портрета. Милли Тил смотрящая на нее сквозь века модель напугает, она скорее исполнит роль посланницы вечности и не прибавит ей жизненных сил [3, с. 188–199].

Чувства героев друг к другу становятся все более теплыми, исполненными доверия. Милли Тил сопутствует успех, она обласкана, казалось бы, вниманием, любовью. Все чаще ее называют «голубкой». Лед отчуждения растает, и теперь каждый приобщен к тайнам близких ему людей либо откровенно интересуется не столько своими житейскими обстоятельствами, сколько проблемами других. Все лишь строят догадки о болезни Милли Тил, ее будущем, а Милли оказывается посвященной в интригу любовных отношений Деншера и Кейт. Со слов Кейт, молодой человек ей безразличен, а он не теряет надежды на взаимное чувство.

Лорд Марк преступит черту допустимого, попробует убедить Милли в искренности своего отношения к ней и приподнять завесу догадок об истинных намерениях Кейт. Милли Тил отмахнется, либо сделает вид, и убедит лорда Марка в собственном праве на правду.

Кейт Крой и Милли еще более сблизит визит молодой американки к европейской знаменитости, врачу Люку Стрету, позволившему ей вкусить полноту жизни, так как у нее достанет сил, чтобы погрузиться в этот мир и испытать его. Тем не менее идиллическая картинка возможной гармонии сосуществования в викторианском романе людей, не похожих, но достойных, окажется мнимой, станет прологом к драматическим потрясениям, через которые пройдут все персонажи «Крыльев голубки» [15].

Читателю откроется и изнанка праздного существования людей света. Поначалу исподволь, а затем все настойчивее, Кейт будет доказывать Деншеру, какое это благо – поддержать Милли в ее явной симпатии к молодому человеку. О том, что, возможно, произойдет при неожиданных поворотах судьбы, Кейт и не думает, но если этому суждено случиться, то рядом с Милли окажется человек, который поистине будет вознагражден.

Деншер, ослепленный любовью к Кейт, покоряется ей, позволяет внешним обстоятельствам взять над ним верх. Но узнаваемые теккереевские амплуа геройни, соединенных приязнью-соперничеством, – Ребекки – Амелії – вновь разрушаются автором. И в венецианском эпизоде романа дороги Кейт Крой и Милдред Тил все более расходятся, хотя осенние месяцы все лондонские друзья проведут на вилле Лепорелли, изысканной, роскошной, сверкающей белизной, украшенной лепниной, окруженной густо-прянной южной растительностью, где вдалеке, мерно отбивая ритм жизни, плещется море [3, с. 376–389].

В Венеции над Милли вновь воссияет ореол избранничества. Она хотя и разделяет утеша со своими друзьями, почти не покидающими ее гостеприимный дом, все же ведет жизнь затворницы, окружая всех, кто дорог ей, заботой, теплом, устраивает для них музыкальные вечера.

И в один из дней Милли Тил сменит черное платье на белоснежное, дополнит его сияющим жемчужным ожерельем. Эта странная прихоть будет воспринята Кейт Крой как своего рода знак отчуждения между подругами, а много позже изысканная оправа Венеции, города-чуда, легенды, где любовь и смерть неразделимы, объяснит иначе осенние дни счастья, переживаемого Милдред [3, с. 445–450].

В то же время Деншер ощутит внутренний разлад, молодой человек всячески стремится к земной, всегда манящей и пугающей Кейт Крой, но для него обретет смысл и общение с Милдред, безупречной, глубокой, тонкой, щедрой и, несомненно, возвышенной.

Кейт, торопя развязку, вернется с теткой в Лондон. И вдруг, в ненастье, когда на море поднимется буря, потоки дождя выступят Венецию, Деншеру откажут в свидании с Милли, что будет непостижимо, мучительно, хотя догадка поселилась в его душе, когда в одном из окон венецианского кафе он увидит профиль лорда Марка. Опасения Деншера подтвердят расстроенная Сьюзан Шепард, пытающаяся убедить его опровергнуть слова лорда Марка о любви, соединившей Кейт и юношу. Деншер откажется так поступать даже во благо спасения Милли, которая примет обет молчания, никому ничего не разъяснит и все же встретится с Деншером, о чём мы узнаем позже. В минуты краткого свидания она будет выглядеть достойно и благородно.

Символически декорированный венецианский интекст завершится накануне Рождества в Лондоне объяснением между Кейт и Деншером, когда они узнают, что Милли ушла из жизни, оставив земное – земным, завещая Деншеру наследство [3, с. 591–606].

Читатель ощутит, что произойдет еще одно чудесное преображение ткани романа. Не оторвавшись от земных героев, текст обретет возвышенно-философское измерение. Память о Милдред Тил и все лучшее, что свойственно Кейт Крой и Деншеру, подведут их к выбору – поиску пониманию себя.

Вставшая перед Кейт и Деншером проблема обретения наследства Милли заставит молодых людей задуматься о таких важных для них чувствах, как любовь, свобода, искушение ошибок, возможный путь к духовному спасению. Кейт и Деншер мучительно размышляют, смогут ли они прикоснуться к чистоте нравственной либо верить в нее, как Давид, тоскующий в несовершенстве о пределах покоя и счастья?

К чему придет и на что решится каждый из героев – читатель не знает. Но он доподлинно чувствует, что такими, какими были прежде, они уже не будут [10, р. 422].

Библиографические ссылки

1. Американські літературні студії в Україні. Вип. 9. Філософія творчості Генрі Джеймса: український погляд / упоряд. Т. В. Михед, Г. М. Сиваченко. – Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2016. – 276 с.
2. Анцыферова О. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса / О. Анцыферова. – М. : Директ-Медиа, 2015. – 462 с.
3. Джеймс Г. Крылья голубки / Г. Джеймс. – М. : Иностранка, 2016. – 640 с.
4. Душинина Е. В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е. В. Душинина. – Иваново, 2010. – 18 с.
5. Сафарова З. А-Г. Специфика структуры образа персонажа в аспекте пространственной формы в поздних романах Генри Джеймса / З. А-Г. Сафарова // Развитие современной науки: теоретические и прикладные аспекты. – 2016. – № 8. – С. 47–49.
6. Bradbury N. Introduction / N. Bradbury // James H. The Wings of the Dove. – L. : Wordsworth Classics, 2009. – P. 5–14.
7. Chamberlain R. A Magnificent Form?: The Shape of Domination in H. James's "Washington Square", "The Portrait of a Lady", "The Wings of the Dove" and "The Golden Bowl" / R. Chamberlain. Master of Arts Thesis. – McMaster University, 2005. – 117 p.
8. Cnudde-Knowland A. Maurice Maeterlinck and English and Anglo-Irish Literature. A Study of Parallels and Influences / A. Cnudde-Knowland. PhD Thesis. – University of Oxford, 1984. – 306 p.
9. Hadley T. Poor Girls with Their Rent to Pay: Class in "The Cage" and "The Wings of the Dove" // Hadley T. Henry James and the Imagination of Pleasure. – Cambridge : Cambridge UP, 2002. – P. 113–143.
10. James H. The Wings of the Dove / H. James. – L. : Wordsworth Classics, 2009. – 431 p.
11. Krook-Gilead D. "The Wings of the Dove"// Krook-Gilead D. The Ordeal of Consciousness in Henry James. – Cambridge : Cambridge UP, 1962. – P. 195–231.
12. Nowik N. A. Melodrama in Late Novels of Henry James / N. A. Nowik. PhD Thesis. – The Ohio State University, 1974. – 227 p.
13. Taghizadeh A. Metaphorical Signification in H. James's "The Wings of the Dove": A Deconstructive Reading / A. Taghizadeh // Theory and Practice in Language Studies. – 2014. – Vol. 5, № 6. – P. 1162–1170.
14. Trussler G. Words as Predators in Henry James's "The Wings of the Dove" / G. Trussler. Master of Arts Thesis. – University of Manitoba, 2000. – 81 p.
15. Walton Lee P. "Successive Windows": Some Aspects of the Composition of H. James's "The Wings of the Dove" / P. Lee Walton. Master of Arts Thesis. – McMaster University, 1985. – 93 p.

Надійшла до редакції 28.04.2017 р.

О. В. Родный

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

КОМИЧЕСКАЯ ХРОНИКА ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕРОМА К. ДЖЕРОМА

Розглянуто проблему комічного зображення вікторіанського суспільства в книзі ессе «Дозвільні думки ледара» і повісті «Троє в човні, не рахуючи собаки» Джерома К. Джерома. Показано, що продовжуючи комічну традицію Діккенса, автор спрямовує іронію і пародію проти лицемірства, конформізму сучасного йому суспільства, засобами комічного викриває міф про англійського «моряка і колоніста». Джером К. Джером у своїй творчості «воскрешає» романтичні мотиви, романтичне бачення людини і світу, але одночасно вступає в полеміку з романтичною естетикою і поетикою: замість героїзації персонажа – зображення його буденності, замість унікальності – типізація, замість заперечення раціоналізму – його вихвалення.

Ключові слова: Джером К. Джером, комічне, вікторіанська епоха, пародія, побут, суспільство, джентльмен, сміх.

Рассмотрена проблема комического изображения викторианского общества в книге эссе «Праздные мысли лентяя» и повести «Троє в лодке, не считая собаки» Джерома К. Джерома. Показано, что продолжая комическую традицию Диккенса, автор направляет иронию и пародию против лицемерия, конформизма современного ему общества, средствами комического разоблачает миф об английском «моряке и колонисте». Джером К. Джером в своем творчестве «воскрешает» романтические мотивы, романтическое видение человека и мира, но одновременно вступает в полемику с романтической эстетикой и поэтикой: вместо героизации персонажа – изображение его обыденности, вместо уникальности – типизация, вместо отрицания рационализма – его восхваление.

Ключевые слова: Джером К. Джером, комическое, викторианская эпоха, пародия, быт, общество, джентльмен, смех.

The paper focuses on the problem of the Victorian society comic image in the essay book «Idle Thoughts of the Lazy» and the story «Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)» by Jerome K. Jerome.

The negative side of Victorianism was that the noble considerations on its dignity and decency became self-sufficient, degenerated into petty regulations, which reflected everyday life culture. The main features of everyday life – stability, repeatability, conservatism – inevitably led to the manifestation of a standard and stereotypedness.

In the humorous works of Jerome K. Jerome (1859–1927) «Idle Thoughts of an Idle Fellow» and «Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)» humorous sketches of the Victorian life occupy a central place. These two books are a comic cultural Victorian era portrait. It was the time of imperial and patriarchal pride, the time of dominance of purposefulness, masculinity, dimensionality and at the same time rooting in the society of hypocrisy, excessive regulation of almost all aspects of life.

Being the follower of neo-romanticism, Jerome K. Jerome in his works «resurrects» romantic motives, romantic vision of man and the world, but simultaneously reinterprets it, enters into polemic with romantic aesthetics and poetics. The works of Jerome Jerome and their comic means (humor, irony, parody) are directed against hypocrisy, the society conformism, and at the same time are written with sympathy for a thinking person, an active, purposeful, critically understanding reality.

Keywords: Jerome K. Jerome, comic, Victorian era, parody, life, society, gentleman, laughter.

История каждого этноса формировала свое культурное пространство и образ жизни, воплощавшие не только определенные представления о миропорядке, но и

свои правила бытия. Изучение повседневности, воплощенной в формах организации окружающего социума, в создании канонов обыденного поведения каждого человека, его внешнего вида, привычек, вводит эти явления в проблемное поле современной науки.

Викторианская эпоха (1837–1901), характеризующаяся духовным аристократизмом и имперским снобизмом, ознаменовалась укреплением позиций среднего класса, что привело к доминированию в обществе основных его ценностей: трудолюбия, пунктуальности, экономности. В культурной сфере эта эпоха отмечена, в частности, формированием так называемой викторианской морали – комплекса норм, строго регламентировавших жизнь представителей среднего и высшего класса.

В то же время негативная сторона викторианства состояла в том, что положенные в его основу благородные соображения о достоинстве, приличиях сделались самодовлеющими, выродились в мелочную регламентацию, что отразилось на культуре повседневности. Основные черты мира повседневности – устойчивость, повторяемость, консервативность – неизбежно приводили к проявлению стандарта и стереотипности, что могло стать гибельным для подлинной культуры, вытеснив высокую духовность скучкой и суетой.

Коренные изменения в общественной жизни второй половины XIX в. не могли не отразиться в литературном творчестве. Более того, происходит сближение художественного и публицистического дискурсов. Немаловажную роль в этом симбиозе сыграла комическая литература. Не случайно именно на это время приходится «золотой век» английского литературного юмора.

Целью данной статьи является выявление средств комического в описании нравов викторианской эпохи, содержащиеся в сборнике эссе Джерома К. Джерома «Праздные мысли лентяя» (1886) и повести «Тroe в лодке, не считая собаки» (1889). Анализом творчества данного писателя в разное время занимались А. Зверев, М. Урнов, Т. Карасева, П. Тодоров и другие немногочисленные исследователи, отмечавшие жанровое своеобразие малой прозы писателя, неоромантические тенденции в его прозе, особенности комического изображения действительности.

Английский юмор не сводится к простой шутливости. Юмор, в понимании англичан, – процесс, когда мышление может забавляться, но чувство обязательно серьезно. Шутливость и серьезность – это два необходимых элемента в английском юморе. В то же время юмор направлен на познание мира путем заострения жизненных несообразностей. Задача юмора – внушить адресату новый взгляд на привычные жизненные обстоятельства.

Большинство исследователей английского юмора сходятся в том, что в английском юморе присутствуют два равноправных элемента: юмор и особое его качество – остроумие (*wit*). Остроумие является постоянным спутником юмора и оба они – юмор и остроумие – дополняют друг друга, придают английскому чувству комического своеобразие и оригинальность. Английский юмор – это тип юмора, который черпает материал из человеческого поведения и повседневной жизни, пытаясь показать абсурдность человеческого бытия, фокусируя каждодневные, банальные подробности.

В юмористических произведениях Джерома Джерома (1859–1927) «Тroe в лодке, не считая собаки» (*“Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog”*) и «Праздные мысли лентяя» (*“Idle Thoughts of an Idle Fellow”*) юмористические зарисовки викторианского быта занимают центральное место. Эти две схожие по тематике книги представляют собой комический культурный портрет викторианской эпохи, времени имперской и патриархальной гордости, времени доминирования целеустремленности, мужественности, размеренности и в то же время укоренения в обществе ханжества, лицемерия, излишней регламентированности практических сторон жизни.

В анализируемых произведениях обнаруживается и тот средневековый, карнавальный смех, о котором писал М. М. Бахтин: смех, направленный на высвобождение негативной энергии человека, психологическую разрядку, смех ритуальный, несущий чисто практическую пользу [1].

Джером К. Джером в своем творчестве продолжает комическую традицию Диккенса. Сфера его юмора – быт, повседневная жизнь, комические приключения неприспособленных к практической жизни героев. «Он описывал заурядные житейские происшествия, характерными для юмориста средствами добиваясь нужного эффекта, когда в привычной обыденности обнаруживаются черты мало кем замечаемого абсурда или, наоборот, явный абсурд всеми воспринимается как нормальная будничность» [4, с. 11].

Центральным образом как викторианской эпохи, так и рассматриваемых произведений Дж. Джерома является образ джентльмена, который предполагает, кроме воздержания чувств, следование определенному набору норм; умение, исходя из этих норм, должным образом реагировать на жизненные ситуации. Приоритетами джентльмена является образованность и воспитанность, изучение свободных искусств и способность жить, не работая и не занимаясь делами, требующими физического труда. И в то же время это человек, ориентированный на действия, с крепкими нервами, имеющий навыки выживания, рациональный, спортивный и уверенный в себе. Джером К. Джером в своем творчестве создает не столько сатирику, сколько ироническую пародию на высокомерного «покорителя морей и колоний», мужественного и умелого джентльмена. Таков был имперский идеал, к которому комическими средствами прикоснулся писатель с целью, по словам А. Зверева, выразить свою свободу от условностей, «независимый взгляд на жизнь, ощущение ее динамики и непредсказуемости, перед которой смешны теории педантов, все на свете старающихся расставить по строго определенным местам. Насмешливость и неприятие догматики во всех ее разновидностях – черты, сразу же выделившие Джерома» [4, с. 8].

Британский миф о настоящем мужчине, бесстрашном моряке, мастере на все руки восходит к образу Робинзона Крузо. Именно этот миф прежде всего становится объектом комического снижения в произведениях Джерома Джерома. Трое друзей в повести «Трое в лодке...» постоянно выказывают свою бытовую несостоятельность, нерешительность, отсутствие элементарных практических навыков. Многочисленные юмористические зарисовки раскрывают призрачность уважаемого, но ушедшего в прошлое, мифа. Автор приходит к следующему выводу: «Тщеславие – это та сила, которая родственными узами связывает все человечество» [2, с. 250].

Викторианский джентльмен прославился благодаря своим высоким нравственным качествам: был законопослушным, прекрасным семьянином, уважал порядок, он всеми почитаемый член общества, блюститель нравственности и гонитель порока. В любых обстоятельствах он должен был демонстрировать личное душевное мужество и самообладание, лояльность и верность, учтивость. Однако, считает Джером Джером, общество разъедают противоречия между людьми: «Сильный сталкивает в сторону слабого; глупый, но нахальный, опережает умного, но скромного; задние толкают передних, и без того уже выбивающихся из сил от быстроты бега» [2, с. 254]. В его комическое поле попадают такие отличительные качества его современников, как необязательность, нерешительность, лицемerie, снобизм, «вещизм», склонность к иллюзиям. Он не может примириться с надменной манерностью, эгоизмом, оценкой людей по внешнему виду: «Люди ценят одну видимость. Вы открыто пройдетесь по многолюдным улицам Лондона под руку с самым отъявленным негодяем, лишь бы он был хорошо одет, но спрячетесь в темный угол, если у вас явится необходимость переговориться парой слов с самой добродетелью в поношенной одежде» [2, с. 262].

Но парадокс заключался в том, что современники Джерома восприняли и «Тroe в лодке...», и «Праздные мысли лентяя» со своимственным англичанам чувством юмора – с удовольствием посмеяться над самими собой. Забытый на родине сегодня, писатель при жизни был чрезвычайно популярен и уважаем именно за умение поднимать острые вопросы, умело используя юмор, иронию, остроумие, слегка «приправленные» сарказмом. «Досужий человек», созданный воображением автора, отличается острым умом, наблюдательностью, здравыми рассуждениями. Многие из них стали крылатыми выражениями: «Погода похожа на правительство: всегда плохая», «Апатия и непреодолимое отвращение ко всякого рода труду», «Работа мне нравится... Я способен сидеть и смотреть на нее часами», «Память – это своенравный ребенок, разбивающий и ломающий все свои игрушки», «Праздность, чтобы быть приятной, должна уворовываться, подобно поцелуям».

Обращение к исследованию повседневной культуры викторианства позволяет, с одной стороны, объединить многочисленные историко-культурные подробности в целостную картину эпохи; с другой стороны, осмысление феномена викторианства может дать новые представления о процессе развития повседневной культуры в целом, определяющие состояние западной (английской и отчасти американской) культуры на рубеже ХХ–ХХІ вв.

Джером К. Джером в своем творчестве «воскрешает» романтические мотивы, романтическое видение человека и мира, но одновременно вступает в полемику с романтической эстетикой и поэтикой: вместо героизации персонажа – изображение его обыденности, вместо уникальности – типизация, вместо отрицания рационализма – его восхваление. Произведения Джерома Джерома направлены против лицемерия, конформизма современного ему общества, и в то же время написаны с сочувствием к человеку думающему, активному, целеустремленному, критически осмысливающему действительность, тому самому «досужему человеку», образ которого достоин отдельного рассмотрения.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Джером К. Джером. Праздные мысли лентяя / Джером К. Джером. – Собр. соч. : в 3-х т. – М. : Терра, 2008. – Т. 1. – С.242–294.
3. Джером К. Джером. Тroe в лодке, не считая собаки / Джером К. Джером. – Собр. соч. : в 3 т. – М. : Терра, 2008. – Т. 1. – С. 12–212.
4. Зверев А. М. Улыбка Джерома / А. М. Зверев // Джером К. Джером. Тroe в лодке, не считая собаки. Рассказы. – М., 1995. – С. 5–14.

Надійшла до редколегії 08.02.2017 р.

МІФ, МАГІЯ, ГРА. ОБРАЗ РЕАЛЬНОСТІ У ТЕКСТАХ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

УДК 821.111–31.09

Л. І. Скуратовская

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

РОМАН АЙРИС МЕРДОК: РАСШИРЕНИЕ ГРАНИЦ ЖАНРА

Мердок розуміла роман як «універсальне мистецтво», здатне втілювати усі ті естетичні та смислові можливості, які притаманні усім іншим різновидам художньої та науково-філософської діяльності. Подібні намагання час від часу виникали в історії мистецтва (німецький романтизм). Константи її творчого процесу та її роману – це взаємодія філософських і художніх творів; екфрази, «семінари», філософські діалоги, втілення проблемної та тематичної універсальності як у предметно-почуттєвих образах, так і в обговореннях (*The Nice and the Good*, *Philosopher's Pupil*, *The Book and the Brotherhood*, *The Fire and the Sun*).

Ключові слова: Айрис Мердок, роман, універсальний роман, філософська проза, екфраза (екфразис), поетика та семантика роману.

Мердок понимала роман как «универсальное искусство», способное воплотить в себе эстетические и смысловые возможности, которыми обладают другие виды художественной и научно-философской деятельности. Подобные устремления не раз возникали в истории искусства (немецкий романтизм). Константы ее творческого процесса и ее романа – это взаимодействие философских и художественных сочинений; экфразы, «семинары», философские диалоги, проблемная и тематическая универсальность и ее воплощение как в предметно-чувственных образах, так и в обсуждениях (*The Nice and the Good*, *Philosopher's Pupil*, *The Book and the Brotherhood*, *The Fire and the Sun*).

Ключевые слова: Айрис Мердок, роман, універсальний роман, філософська проза, екфраза (екфразис), поетика та семантика роману.

The author of the essay argues that I. Murdoch saw the novel as a special «universal art» which combines the aesthetic and semantic possibilities of almost all other arts as well as certain kinds of scientific and philosophic activities. Hence constant features of her work while in progress and of her novel: interaction between her philosophy and her art; ecphrasis, «classes», philosophic dialogues in her novel; wideness of her themes and problems which are not only discussed, but embodied in vivid images (*The Nice and the Good*, *Philosopher's Pupil*, *The Book and the Brotherhood*, *The Fire and the Sun*).

Keywords: Iris Murdoch, novel, universal novel, philosophic prose, ecphrasis, poetics and semantics of the novel.

Наследие Мердок – 26 романов нескольких жанровых разновидностей (это далеко не один-единственный тип философско-психологического романа: здесь варьируются и философская окраска, и характерология современной комедии нравов, психологический роман, т. е. «открытый» ко «все превозмогающей реальности» роман-«дом», «где «свободно живут свободные персонажи», – и «фантазиями», и притча, и неожиданное сочетание всех этих начал)¹; эссе, трактаты, монографии по философии искусств, эстетике и этике, литературоведению; пьесы, в том числе «платоновские диалоги», жанр, точно воспроизводящий особенности

¹ Все взятые в кавычки определения принадлежат самой Мердок.

своего классического образца, т. е. взаимопереход философии, прозы и театра, свойственного прозе и свойственного драме подхода к изображению характера; наконец, это стихи. Единственный жанр, не представленный у Мердок – это рассказ (новелла).

Оба пути, ученого, философа, аналитика, эстетика – и художника, романиста, развертывались синхронно. Теоретические работы предшествуют и окружают роман, а затем оказываются «послесловием» и переходом к следующему. Размеры статьи позволяют указать лишь на избранные примеры. Так, создание 5–6 романов, так и не увидевших свет, и первого опубликованного («Под сетью», 1954) окружено рядом успешных – от статей до книги – философских работ: «Романист как метафизик» (1950), «Экзистенциалистский герой» (1950), «Мышление и языки» (1951), монография «Сартр, романтический рационалист» (1953), «Метафизика и этика» (1957) (воспроизведены в книге «Экзистенциалисты и мистики», 1999) [8, с. 33–42, 59–75].

Таким образом, «герои» этих и других философских сочинений («Против суности», 1961, «Превосходство добра над другими концептами», 1967, «О боге и добре», 1969, «Огонь и солнце», 1976), Платон, Сартр, Витгенштейн – и Джордж Элиот, Т. С. Элиот, Лев Толстой, – стали объектами теоретической рефлексии, пристального анализа как бы в освоении тех художественных принципов изображения человека и жизни, которыми отмечены ее романы 1960–1990 гг.; и одновременно осуществляется и обратное – рука художника создает, внутри теоретических сочинений, «портреты» в живом человеческом многообразии черт (Платон в «Огне и солнце») или их наброски (Сартр). И снова – «взаимообратимость» этого процесса: черты Витгенштейна угадываются в ее эссеистике и сгущаются в Хьюго Беллфаундере в «Под сетью», в разговорах Хьюго и Джейка, в книге Джейка «Молчальник».

Это – «диалог» с источниками, их осмысление и, в буквальном смысле этого слова, освоение (т. е. не «обучение», как в бытовом словоупотреблении, а интегрирование в собственный художественный мир).

Одновременно и цельности, и разносоставности этого мира, таким образом, способствовали обе стороны дара Мердок: острый интерес к мысли, к ее зарождению и значению, ценности и правде, – и способность запечатлеть ее не только тезисно, формульно, но – здесь снова двойственность – и в «материи» психики и характере человека, и «знаково», символами, мифологемами.

Эту разносоставность наблюдали критики разных десятилетий: Ф. Кермоуд, 1970 [7, с. 21–22], А. Байетт, 1976 [3, с. 29], Г. Блум, 1986 [5, с. 4–5], А. Байетт, 1994 [4, с. 165], П. Конради, 2001 [6, с. 480]. Дело идет о противоречии между «натуралистической идеей характера», дающей роману жизнь, – и знаками, от символов до мифологем, которые остаются для читателя «пустыми» без определенных предварительных условных знаний; о расхождении между мощной изобразительностью – и рассуждениями, «лекциями», которые ее якобы вытесняют.

Мердок и сама осознавала свою двойственность: ее идеал – «свободные персонажи, свободно живущие в доме романа» [8, с. 295], но тут же у нее присутствуют фигуры «во власти сюжета-мифа», «тесного», «маленького», «самодовлеющего» (интервью 1968 года). Она воплощает это «противоединство» в со- и противопоставлении, в «Черном принце», двух типах художников – перфекциониста, в муках творящего единственный шедевр, – и литературно-умелого и оттого плодовитого, и самокритично делит свои черты между ними; и в неоднократных признаниях, что приближение к жизни, к «непрозрачному» живому человеку, эстетическая ценность реализма, которая оказывается ценностью этической, – трудная цель ее усилий.

Из 26-ти ее романов – примерно половина «открытых», по ее выражению: т. е. таких, образность которых не нуждается в расшифровке «инакоживущих»

смыслов. «Примерно», потому что чистое отделение художественных открытий от литературной искусности и профессиональной образованности не всегда возможно. Соотнесение личного наблюдения художника, жажды схватить словом живую жизнь – и ценностей культурного наследия от Гомера и Проперция до Беккетта и Повиса, от Тинторетто до Макса Бекмана, от архитектуры барокко до ар-деко и т. д., – остается колеблющимся и неоднозначным. Созданное ею «присутствие» – и «культурная библиотека», откуда исходит повторяющаяся мифопоэтическая символика, – не всегда поддерживают друг друга; порою второй агрессивен по отношению к первому и подменяет его – думается, так случилось с последним романом Мердок, «Диллемма Джексона», в дискуссии о котором еще не поставлена точка [1, с. 165–170].

Мердок, с конца 1960–1980-х годов, более полно, чем раньше, осуществляет то, что намечалось в первых романах («Бегство от волшебника» и «Под сетью»): подход к роману как универсальному искусству. Роман должен давать читателю и все другие искусства – краски, звуки, объемы, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру… Эта мечта романтиков конца XVIII – начала XIX века и в их время не осталась только теорией. «Генрих фон Офтердинген» Новалиса (1802) – первый «цветной» и «музыкальный» роман в европейской литературе (т. е. не по темам, а по качеству прозы); рядом – «Мученики» Шатобриана (1809). Но у Мердок универсальность романа не только в том, что проявления разных искусств тематизируются, т. е. постоянные эпфразы (описания того, что существует не в слове) делают ощутимым предметно-материальный мир, но и в том, что сама словесная, стилевая ткань романа «осваивает» цветность, пластичность, звук, ритм, музыкальную композицию везде, а не только там, где они присутствуют по теме. В универсальность эту входит нечто существенное и от философии, и от многих наук (психология, медицина, «семинары» по античной литературе и поэзии Нового времени, религиеведение, даже арахнология). Один из героев романа «Ученик философа», певец («Орфей») и начинающий ученый, говорит, что историк должен быть полиматом. И Мердок как романист, от ранних романов к зрелым, – все больше и больше полимат. Как художник она вырабатывает особое отношение к мифопоэзии.

В годы учения она, специалист по античности (языкам, литературе и философии) и по французской филологии, с энтузиазмом, испытывая целые страницы в личных дневниках, осваивает эту культуру; в писательской практике она опирается на нее, не прибегая к подсказкам-аллюзиям, но все чаще. Если по поводу первого опубликованного (но не первого написанного) романа «Под сетью» она, в интервью, с удивлением отвергала самую мысль, что миф о Марсе и Венере имеет какое-то отношение к этой книге, то позже мифопоэзия входит в мир ее романов так же неотъемлемо, как и другие аспекты ее кругозора «полимата»: и «готовая» мифопоэтическая символика (Аполлон и Марсий, Диана и Актеон, Афродита, Гермес, вода, огонь и т. д.), и авторская (розы, пауки, книги, камни, животные, плавни, пустоши и леса Англии, «общие гулянья» итальянской провинции и предметный мир культурного английского жилища). Она относится к мифопоэтическому образу не как к намеку на иное, лежащее вне данной книги значение, а как к выработанному историей человеческого сознания способу понять повторяющиеся драмы бытия и справиться с ними. Характерный образец – эпизод из «Книги и братства» (1987): во время ежегодного бала выпускников в Оксфорде Джерард Герншо навещает своего старого учителя; он, после 30 лет отсутствия, помнит, где у того стоит Илиада, и оба – выдающийся оксфордский ученый, грекист и латинист, и его лучший ученик – читают вслух гомеровские стихи, тот эпизод, где бессмертные и вечно юные кони Зевса оплакивают убитого Патрокла, и Зевс проникается их горем, понимая, что несчастнее человека нет создания на свете [9, с. 23]. Мердок воссоздала в эпизоде этой встречи свой

личный опыт общения, уважения и любви к своему учителю Эдварду Френкелю: в свидании Герншо со стариком Левквистом отражены ее воспоминания о приезде к Френкелю в феврале 1953 года после самоубийства его дочери [6, с. 483–484]; они тогда тоже читали «великих». Так из Гомера следует, что животные учат бессмертного бога любви и состраданию. Этот эпизод у Мердок кажется внесюжетным, но дальше и в этом романе, и в следующих ее книгах он реализуется, развертывается. . В романе – в истории Джерарда Герншо и его попугая Грея: любовь его детства, немилосердно отнятая родными и оставшаяся раной на всю жизнь. Ответное тепло, взаимное «видение» он помнил только как свойства этого живого существа. И любовь сына к отцу, невозможность победить корыстную мелочность других, смерть отца и мучения невысказанной вины у обоих – все это освещено этими гомеровскими мифопоэтическими образами в начале романа.

Тема эта – любовь и понимание в присутствии смерти; чувства смертных, «осмеливающихся», как когда-то написал русский сказочник, любить, зная про неизбежность утраты, – «в зерне» присутствовала у Мердок уже на 20 лет раньше, в романе «The Nice and the Good» (1968). И то, как она была введена, – еще один из способов синтеза, создания универсальности. В романе оживают стихи римских поэтов I века до Рождества Христова – Проперция, Катулла; именно оживают, потому что их цитируют, обдумывают, ими объясняют себя и других героев.

Так появляется в этом романе текст Проперция (19-я из I книги элегий). Это еще не в полном объеме тот «семинар» или «класс» по Проперцию (если использовать название ее лучшего стихотворения «Agamemnon Class, 1938», «Семинар по «Агамемнону» в 1938 году»), какие будет вводить в свои романы позже (самый развернутый из них – «семинар» по Малларме в «Ученнике философа»). Здесь же – лишь разделенная по двум разным эпизодам эрудитская вставка, нужная для изображения характеров, поведения и даже судьбы трех героев; каждый любит литературу и начитан в греко-римской классике, Вилли Кост видный ученый в этой области. Читатель, увлекшийся книгой Мердок «просто», обойдется без углубления в стихи Проперция, оставшиеся, кроме двухстрочной концовки, вне романа. Но от читателя-филолога, тем более – анализирующего этот роман, потребуется обращение к самому Проперцию, т. е. трудный урок латинской поэзии. Таким образом, Мердок одновременно и усложняет, и облегчает задачу прочтения, в зависимости от читателя; роман может «сжиматься» до своих книжных пределов – и расширяться почти до авторского замысла: в том синтезе, каким он является у Мердок, присутствует еще и такой, количественный фактор. Разумеется, чтение всей элегии, а не только двух последних строчек, которые цитирует Дюкан, «живущий поэзией» [10, с. 52], расширит семантическую содержательность книги, и это – действенное средство «универсализации» романа, постоянно предлагаемое писательницей: посмотреть живопись, послушать музыку, услышать редкостный контратенор, каким поет один из юных героев «Ученника философа», посидеть на церковной скамье в том самом лондонском храме, где старостой был Т. С. Элиот (в романе «Дитя слова»), увидеть того древнегреческого «куроса», который сблизил Акселя и Саймона во «Вполне почетном поражении» – сделать роман пластично-, красочно-, озвученно-ощутимым, реализовать в нем многое из вечной мечты об универсальном искусстве. В этот синтез войдут и полуза забытые (широким читателем) литературные шедевры, такие, как средневековая поэма «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» и модернистский шедевр 1930-х годов «Гластонбериjsкий роман» Дж. К. Повиса [2, с. 14–15].

У Мердок это не прием, а принцип: мир ее постоянно опирается на такие выходы в четырехмерную реальность. В этом ее мог поддерживать опыт любимого ею Пруста. Кто помнит Софору с фрески Боттичелли, тот точно знает, как выглядела его Одетта в молодости.

И, попадая в спор мердоковских эрудитов, вы получаете шанс вспомнить не только Проперция (ок. 50 – ок. 16 до н. э.). Может быть, и для самой Мердок Проперций значим еще и благодаря модернистской поэзии: цикл «В честь Секста Проперция» Эзры Паунда написан в 1919 году, еще в дофашистский период Паунда. Так, полуоткрытым намеком, вводятся или укрепляются социально-исторические ассоциации, жизненно важные для героев.

Элегия Проперция – 26 строк размышлений о его любви к Цинтии, о возможной близкой смерти, о том, как сочетается в человеке способность любить и смертность. Личное переживание ощутимо переходит в обобщение, касающееся «человеческой ситуации» в целом, а последнее, силой поэзии, тоже субъективируется, не остается рассудочной абстракцией:

Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manes, / nec moror extero debita fata rogo; / sed ne forte tuo careat mihi funus amore, / his timor est ipsis durior exsequiis.

Ныне я не боюсь, моя Цинтия, печального Царства умерших, / не медлю перед последним долгом судьбе – костром, / только не случилось бы, что мое мертвое тело будет лишено твоей любви, / этот страх тяжелее самих похорон.

В переводах велик соблазн заменить греко-римские представления и речения – привычными для языка переводчика: тогда мальчик Купидон (любовь) будет не «приникать к нашим глазам», а «проникать в сердце», троянки, пленницы аргивских мужей, предстанут не как хор или хоровод, а как «строй» (all arrayed), горячий пепел (тела после сожжения: favilla) станет просто «прахом» (dust); а фразу, в которой есть некий итог всего предыдущего, переведя ее формально, можно обессмыслить.² Поэтому, не полагаясь на сделанные другими, читатель Мердок должен и этот путь пройти самостоятельно – еще и потому, что писательнице близка благородная миссия книг – напоминать о других книгах, «воскрешать» их (совсем иная степень художнической ответственности, чем стихийная интертекстуальность).

Вся образность элегии I, 19 проникнута мыслю-чувством, что утрата любви страшнее утраты жизни. Этому подчинены и отсылки к Гомеру, и физическая ощущимость некоторых подробностей, и страх («угрозы» – assiduis minis) измены, новой, недостойной любви, забвения (лейтмотив «пустоты»). Отсюда и спорный 24 стих перед финалом:

flectitur assiduis certa puella minis

«Постоянные угрозы поколеблют даже (добавление переводчика) верную девушку?» («Continual threats sway even a loyal girl» – Дж. Корелис). «Постоянные угрозы убедят верную девушку?» («Constant threats will persuade a loyal girl» – А. С. Клайн). Первый переводчик еще и поясняет, что речь идет о стандартной бране влюбленного: я сломаю твою дверь, покончу с собой, Венера тебя накажет. Но где это в стихах Проперция? И – вспомним, что все это читается глазами героев Мердок: разве такие облегченные ситуации преобладают в романе? Один из любящих погибает на глазах жены; в другой паре муж искалечил нелюбимого ею любовника и ввел себя и жену в тяжкий кризис; любовь Тео к прекрасному мальчику из буддийского монастыря кончается трагически... Образность Проперция даже слишком близко подошла к этой мердоковской связке «любовь и смерть» и далека от любовных проклятий Катулла и Овидия. Поэтому «постоянные угрозы»,

² Интернет-источник (The Complete Elegies by Sextus Propertius (in Latin and English). – Princeton Univer. Press, 1996. – Режим доступа: <http://www.thelatinlibrary.com/prop2.html>) предлагает элегию I, 19 в сопровождении двух англоязычных переводов. Один, подстрочный (автор – профессор Стэнфордского университета Дж. Корелис), и другой, прозаический (А. С. Клайн), при несомненной ценности, расходятся в некоторых подробностях трактовки, небезразличных для смысла, особенно в предфинальном стихе 24, о чем ниже.

о которых говорит любящий в предшествующих 23 стихах, – пугают, «сгибают» верную девушку, а не колеблют и не убеждают. Среди значений *flectere* есть и «переменять, изменять» и «склонять на чью-то сторону», «направлять», но едва ли не главное – гнуть, сгибать, поддаваться (и горю, и пороку). «Угрозы» здесь – не «сломаю дверь», а то экзистенциально страшное, о чем шла речь все время: утрата, измена, забвение, холод пустоты. Поэтому из предшествующего стиха – «сгибают постоянные угрозы верную девушку» – следует заключение:

quare, dum licet, inter nos laetetur amantes:

non satis est ullo tempore longus amor.

Значит, пока можно, будем радовать друг друга, любящие:
никакого времени не достаточно для долгой любви.

На это и откликаются персонажи Мердок. Эта внутренняя тема проявится и в «Книге и братстве» (и именно в связи с нею «вечно чувствовать» другого учат людей и кони Зевса, и попугай Грей).

Но в романе «The Nice and the Good» в связи с нею возникают и иные мотивы. «Такими двустишиями Проперций мог бы говорить даже во сне», это «клише» поэзии его времени, замечает Вилли Кост, а он-то, ученый, занятый важным академическим делом – подготовкой издания Проперция, знает. И разговор устремляется по привычному для собеседников руслу: виновность человека во всем, что есть и было в его истории и в его личной судьбе; возможность или невозможность «простить» его; иллюзорность мира чувств человека. Это выливается для Вилли в концепт *«amor fati»*, «любовь к судьбе», т. е. принятия всего, что происходит. (Не забудем, что все это – на фоне неизбывной памяти о войне и холокoste, и Вилли – узник концлагеря.) И Дюкан, «good man» романа, находит идею *amor fati* абсолютно безнравственной. Вилли же, мыслитель и мученик, считает, что это единственная возможность жить (выжить) для человека, и для человечества [10, с. 52].

Через много страниц читателя вернут к Проперцию и этому разговору. Теперь говорят Вилли и Тео, еще один страдалец, переживший жизненное крушение. Тео говорит: все иллюзорно; философия – обман и дьявольщина, все – тщета: «all is vanity», цитирует он Библию; все довольны видимостью, и никто не хочет проникнуть «на другую сторону», и только мы (среди всех «nice», приятных) знаем это. «Наши сердца слишком нечисты, чтобы знать истину; мы знаем ее лишь как иллюзию» [10, с. 126]. «И нет выхода?» – спрашивает Вилли. – «Множество выходов», – отвечает Тео. Выходы – это иллюзии: «Булочка к чаю... Ваш Проперций...». Вилли отвечает (в этом – его скромность; юмор; отказ от «многоглаголания»): «Вы, наверное, правы относительно Проперция, но булочки к чаю я хотел бы защитить...». «Но все же возьмем Проперция», – настаивает Тео. «Какой смысл в этой вашей деятельности? Чего вы на самом деле добиваетесь? Бессмысленное возбуждение, <...> заполнение пустоты, которую для вашего же спасения лучше бы оставить незаполненной. Ваша работа над изданием Проперция должна стать великим научным открытием? – Нет. – Она необходима человечеству? – Нет. – <...> Зачем же вы это делаете? Посредственная работа – просто заполнение времени... Зачем же?»

Вилли задумывается на мгновение. «Она выражает мою любовь к Проперцию и мою любовь к латинскому языку. Любовь нуждается в том, чтобы быть выраженной, она должна работать. <...> А если есть нечто несомненно хорошее в пределах ваших возможностей, – рука сама тянется [это сделать] [10, с. 126]». Тео возражает: вы любите не Проперция и не латынь, а самого себя; вот что вы пытаетесь, с помощью Проперция, сделать: вознести и победить. Вилли отвечает: «Возможно... Но не вижу, почему человек должен обязательно это знать. Ведь ты так хорошо «не знаешь» самые разные вещи. Давай не знать это, хорошо?» [10, с. 127].

Здесь есть нечто этически необходимое для всех, погруженных в филологические или культурологические занятия. Зачем Авсоний? Зачем Мэри Шелли? Зачем отдавать время и жизнь 7 строкам Катулла или Паунда или 1000 страницам Повиса? У каждого ли из нас найдется достойный и правдивый ответ Вилли?

Ответ Вилли дарит читателю утешение, может быть, так, как не хотела Мердок-теоретик. Но последнее – не пункт обвинения. Кажется, между нежным утешающим Диккенсом и горьким Тэккереем Мердок выбирает диккенсовскую тенденцию. Ведь в ней действует не обман, а тоже – одна из необходимостей и объяснений бытия искусства: оно воссоздает разные стороны человека, а надежда – иногда по принципу *contra spem spero*, выраженному Лесей Украинкой, – одно из проявлений его сознания и бытия.

Стихи Проперция и Катулла в «The Nice and the Good» – путь к пониманию страданий, борьбы и решений героев. Но это – лишь один из способов сделать роман универсальным. Еще один – самодовлеющие «уроки поэзии», ее, поэзию, а не их, героев, раскрывающие.

Понятие «поэзия» у Мердок – обозначение и «труднейшего вида литературы», и самой литературы как таковой, а подчас и философии, в высших ее проявлениях, таких как «Пир» Платона («Литература и философия», 1977). Конечно, чужой текст другой эпохи, включенный в создаваемое сегодня, дает возможность дополнить изображение суггестией, подкрепить интерпретацию, соединить экфразу с воссозданием внесловесного, еще не названного. Формы такого включения – намек, отсылка, мотив, цитата и наконец, развернутое обсуждение, так сказать, урок, семинар или мастер-класс, к которым читатель волен присоединиться, откликнувшись на цитату чтением полного текста, на иноязычный подлинник – опытом собственного перевода: и здесь Мердок создает возможность углубления интеллектуального пространства романа. Разделяя много раз выраженную – от Канта до, в нашу эпоху, размыщений аналитика А. А. Ричардса и поэта А. Маклиша – мысль, что «стихам не нужно означать – лишь быть» (Маклиш), Мердок видит: эта свобода от семантизации сама есть для поэта серьезное дело понимания, особенно там, где воссоздается нечто не поддающееся прямому называнию. Моделью такого включения «чужого» в создаваемое свое является ее большое стихотворение «Agamemnon class, 1939» (1977). На фоне интерпретации трагедии Эсхила в оксфордском семинаре Э. Френкеля Мердок создает новый поэтический концепт: Троя и Вторая мировая война – это одна война, а героика, жертвенность и предательство – одна и та же, длившаяся и сегодня трагедия человечества. При этом в лирическом подтексте – не только тень любимого учителя, но и образ погибшего друга, молодого поэта, филолога Фрэнка Томпсона; он у Мердок – не победитель-Ахиллес, а трагический Агамемнон (здесь есть мотивная перекличка со «Щитом Ахиллеса» Одена). Без «семинара» по «Агамемнону» такая компактная многомерность была бы невозможна.

Поэтому «уроки» и «семинары» в ее романах так часты и различны по темам. В «Единороге» (1963) поется гимн Зевсу из «Агамемнона» Эсхила в переводе самой Мердок и обсуждается образ-концепт Атэ – божества гибельного безумия; в «Черном принце» (1973) – «урок» по «Гамлету», в «Дитя слова» (1975) – по «Питеру Пэну» Дж. М. Бэрри; в «Ученике философа» – подробный «семинар» по Малларме, отклик на стихи Блейка, цитирование и комментарий к молитве «Отче наш», понятой как спасительная поэзия; в «Книге и братстве» (1988) – Илиада, в «Зеленом рыцаре» (1993) – поэма XIV века о сэре Гавэйне. При этом она склонна выбирать менее популярный, более редкий и трудный для интерпретации предмет: не Катулл, а Проперций, не герой Ахилл, а бессмертные кони Зевса, не Верлен, а Малларме, не Бодлер, а Валери. Она повторяет свои, иногда одномоментные, «уроки»: «Морское кладбище» Валери проходит в «Единороге», во «Времени ангелов», в «Приятном и лучшем»³, в «Море, море». «Буря» Шек-

спира, образ Просперо – в сюжетных связках и освещении героев в «Единороге», в «Море, море», в «Ученике философа», в «Послании планете». Если книга должна стать «универсальным романом», сразу всем: изображением, музыкой, пластикой, философией, то она должна давать читателю и поэзию. Мысль философии и мысль поэзии для Мердок тоже – необходимая сердцевина романа. И у нее преобладает ориентация не на красоту и оригинальность мысли, не на пластику ее выражения, а на ее вечную применимость, поддерживающую силу. Поэтому только однажды процитирован, преображенno, Лэндор («Воображаемые разговоры», 1824–1829) в «Единороге»: нет голосов, которые не замолкнут, нет дорогого имени, эхо которого не замрет, – и много раз другое, пересилившее все: «Ветер поднимается… Нужно пытаться жить» (Валери).

Библиографические ссылки

1. Левченко А. В. Последний роман А. Мердок: проблема смысла и ценности (роль интертекстуальности в семантике образов) / А. В. Левченко // Наукові записки Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди – Сер. Літературознавство. – Вип. 3 (59), ч. III. – Х. : ППВ «Нове слово», 2009. – С. 165–173.
2. Левченко О. В. Класика та модернізм 1930–1940-х рр. як інтертекст романістики А. Мердок : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Левченко. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
3. Byatt A. S. Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – Harlow : Longman Goup Ltd., 1976. – 42 p.
4. Byatt A. S. Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – London : Vintage, 1994. – 358 p.
5. Bloom H. Introduction / Harold Bloom // Iris Murdoch (modern critical views) / [ed. by H. Bloom]. – Chelsea House Publishers, 1986. – P. 1–8.
6. Conradi P. J. Iris Murdoch: A Life / Peter J. Conradi. – N.Y., L. : W. W. Norton and Co, 2001. – 706 p.
7. Kermode F. Bruno's Dream / Frank Kermode // Iris Murdoch (modern critical views) ; [ed. by H. Bloom]. – Chelsea House Publishers, 1986. – P. 21–26.
8. Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature / Iris Murdoch / [ed. by P. Conradi; foreword by G. Steiner]. – N. Y. : Penguin Books, 1999. – 546, xxx p.
9. Murdoch I. The Book and the Brotherhood : роман / Iris Murdoch. – L. : Chatto and Windus, 1987. – 601 p. – (Першотвір).
10. Murdoch I. The Nice and the Good : роман / Iris Murdoch. – L. : Triad Panther, 1977. – 352 p. – (Першотвір).
11. Murdoch I. The Philosopher's Pupil : роман / Iris Murdoch. – L. : The Viking Press, 1986. – 576 p. – (Першотвір).

Надійшла до редакції 15.04.2017 р.

³ Понимание и перевод названия «The Nice and the Good» – специальная проблема; обсуждение ее находим и в самом романе, и у Байетт (1976; 1994), и у Ф. Балданзы (1969), и у Конради. Трудности тут – в совмещении «человеческого» и обобщающе-философского планов, которые в русском и украинском языках неизбежно расходятся. У автора данной статьи это отразилось в намеренно различных попытках перевода («Хорошие и лучшие», «Приятность и добро», стилизующие, как, возможно, и у Мердок, моралистические названия Дж. Остин).

Т. Н. Потницьва

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

«...ВСЕ НОВО В СТАРОМ МОНОЛОГЕ». МОНОЛОГ ГАМЛЕТА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Сумніви у точності традиційних и тому звичних інтерпретацій сакрального «to be or not to be» виникали у дослідників не один раз. Зі всією очевидністю вони виникли на студентському семінарі з художнього перекладу у процесі ретельного (word for word) перекладу та його співставлення з різноманітними перекладацькими варіантами російською й українською мовами.

Багатовікова традиція сприймати суть цього головного монологу шекспірівського героя так, як відобразили її перекладачі, привчила до однозначного його тлумачення, до того, що мова в ньому йдеться про дилему «підкорятися/ поступатися – діяти». Ця дилема, безумовно, уточнювалася кожного разу, залежно від історичної ситуації та індивідуальних переживань перекладача. Але, незважаючи на це, вона була незмінною у розшифровці гамлетівського питання. Оригінальний текст переконує у декілька іншому ході роздумів Гамлета, у яких у дусі Ренесансу представлена, як здається, альтернатива «рефлектувати або діяти». Акцент на дилемі «думка – дія» у такому випадку логічно пов’язує важливі репліки героя, які стали афоризмами і які пояснюють суть романтичного стану героя «Смерть-і-в-Житті», що прогнозує Шекспір.

Ключові слова: художній переклад, адекватність, Ренесанс, бароко, рефлексія.

Сомнения в точности традиционных и поэтому привычных интерпретаций сакрального «to be or not to be» возникали у исследователей не раз. Со всей очевидностью они возникли на студенческом семинаре по художественному переводу в процессе тщательного (word for word) перевода и его сопоставления с разнообразием переводческих вариантов как на русском, так и на украинском языке.

Многовековая традиция воспринимать суть этого главного монолога шекспировского героя так, как отразили ее переводчики, привила к однозначному его толкованию, к тому, что речь в нем идет о дилемме «сдаваться/покоряться или действовать». Эта дилемма, безусловно, уточнялась каждый раз в зависимости от исторической ситуации и индивидуальных переживаний переводчика. Но, тем не менее, была неизменной в расшифровке гамлетовского вопроса. Оригинальный текст убеждает в несколько ином ходе размышления Гамлета, в котором в духе Ренессанса представлена, как думается, альтернатива «рефлектировать или действовать». Акцент на дилемме «мысль – действие» логично в таком случае связывает воедино концептуально важные реплики героя, ставшие афоризмами и объясняющие суть спрогнозированного Шекспиром романтического состояния героя «Смерть-и-в-жизни».

Ключевые слова: художественный перевод, адекватность, Ренессанс, барокко, рефлексия.

Scholars felt doubts in the accuracy of the traditional and thus mostly accustomed interpretation of the sacred “to be or not to be” not once. Quite evidently these doubts appeared at a students’ seminar on artistic translation in the process of word for word translation and its comparison with a variety of professional translators’ variants both in Russian and Ukrainian languages.

Many-century tradition to percept the essence of this main monologue of the Shakespearean hero in a way the translators conveyed it made everyone used to see in it the dilemma “to yield/ to submit” – “to act/ to oppose”. This dilemma , by all means, was being defined more precisely due to historical situation or individual feelings of a translator. But nevertheless it was unchangeable in the deciphering of Hamlet’s question.

The original text assures in some other way of Hamlet’s thinking, in whom, as it seems, in accordance with the Renaissance spirit the alternative “to reflect” – “to act” is repre-

sented. And in that case the dilemma “mind – action” connects logically some conceptual hero’s remarks which became aphoristic and which explain the essence of the future Romantic hero state – Death-in the Life which Shakespeare foresees.

One more stumbling block for translators is Hamlet’s key phrase “Thus conscience does make cowards of us all” in which the word “conscience” realizes its specific meaning revealed in the course of etymological analysis and making again quite clear the main problem over which Hamlet meditates in his monologue – “to reflect/to think everything over and see the consequences” or “to act” guided by the feeling of duty without any hesitation and pondering. And namely in that the scholars see Hamlet as a culmination of Renaissance ideology and a symbol of its crisis.

Keywords: poetic translation, adequacy, Renaissance, baroque, reflection.

Приведенная в заглавии строчка из стихотворения Якова Хелемского “...И некто в царственное ухо...» [14, с. 220] – своеобразной интерпретации гамлетовского монолога «Быть или не быть» («Нетленна фабула тревоги,/Сюжета нить./Все ново в старом монологе./Быть иль не быть») – отражает саму суть истории восприятия сакрального шекспировского текста, который всегда поражал открывающейся новизной смыслов. И потому сомнения в точности традиционных, и потому привычных, переводов монолога возникали у исследователей не раз. Со всей очевидностью они возникли и на студенческом семинаре по художественному переводу в процессе тщательного (close) подстрочного перевода и его со-поставления с разнообразными переводческими вариантами как на русском, так и на украинском языке. При всем своеобразии и индивидуальности манеры переводчиков неизменным остается схожее толкование ими сути гамлетовского вопроса: для большинства в нем воплощена дилемма «сдаваться/покоряться» или «действовать».

Русские варианты:

Н. И. Гнедич (1808 ?) Быть или не быть – вот в чем вопрос
Что благороднее: **сносить удар**
Неистовой судьбы – иль против моря
Невзгод вооружиться, **в бой вступив...**

В. Набоков (1930) Быть или не быть – вот в этом

Вопрос: что лучше для души – **терпеть**
Пращи и стрелы или **ополчиться...**

М. Лозинский (1936) Быть или не быть – таков вопрос.

Что благородней – духом **покоряться**
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, **ополчясь** на море смут, **сразить** и...

Б. Пастернак (1940) Быть или не быть, вот в чем вопрос!

Достойно ль
Смириться под ударами судьбы
Иль надо **оказать сопротивление...**

Украинские варианты перевода:

П. Куліш (1873–74) Чи бути, чи не бути, от питання!
Що благородніше в душі **терпіти**
Праці і стрілі злющої фортуни,
Чи **збунтуватися** против моря туз...

М. Старицький (1882) Жити чи не жити

Ось що стало руба!
Що шляхетніше, чи **приймати**

і каміння й стріли

Од лихої, нависної долі

Чи **повстати** на море туги...

Л. Гребінка (1939) Чи бути, чи не бути – ось питання:

Що благородніше? **Коритись** долі

І біль від гострих стріл її терпіти,

А чи, зіткнувшись в черзі з морем лиха,

Покласти край юму...

О. Бургарт (Ю. Клен) Чи жити, чи не жити – ось питання!

(1930) Що для душі шляхетніше: **терпіти**

Всі стріли і каміння злої долі

Чи враз **повстати** проти моря мук,

Їм край поклавши...

Г. Кочур (1964) Так. Бути чи не бути – ось питання.

В чим більше гідності: **терпіти мовчки**

Важкі удари навісної долі,

Чи **стати збройно** проти моря мук

І край покласти їм борнею?

Ю. Андрухович (2008) I от питання – бути чи не бути!

У чому більше гідності: **скоритись**

Ударам долі і лягти під стріли

Чи **опором зустріти** чорні хвилі

Нещастя – і тим спинити їх?

Немалую роль в толковании такого хода размышлений Гамлета – «сдаваться, терпеть» или, говоря поэтическими словами А. Теннисона, «бороться и искать, найти и не сдаваться» – сыграло литературоведение, особенно советское, для которого пафос Гамлета, выбирающего активную позицию несгибаемого борца со злом, был чрезвычайно привлекательным¹. И даже тонкий шекспировед

А. Аникст отдал свою дань такой трактовке, правда, простим известному ученому, его приводимые ниже высказывания были адресованы школьникам, изучающим Шекспира: «Что значит «быть – «не быть»? ... Здесь дилемма выражена абсолютно ясно: «быть» – значит восстать на море смути и сражаться, «не быть» – покоряться «пращам и стрелам». «Быть», «бороться» – таков удел, принятый им на себя [2, с. 102–103].

Этот пафос закреплялся и в театральных постановках (тут логично вспомнить версии на Таганке с В. Высоцким). Он заметен и в совсем «свежем» нашумевшем переводе Ю. Андруховича начала XXI в., сделанном для Киевского Молодого театра. Перевод этот справедливо определяют в большей мере как «гражданскую акцию» («не мистецька, а громадська акція») [8, с. 349–356].

При всем том, что весь монолог Гамлета – многозначен по смысловому наполнению слов и словосочетаний, в нем есть несколько узловых моментов, которые, образуя преграды для переводчиков, помогают восприятию сути размышлений героя. Это именно те преграды, которые, по Ю. Лотману, являются «продуктивным механизмом культуры» и, «затрудняя человеческое общение, делают его, в конечном счете, более насыщенным, приводят к порождению новых культурных смыслов» [6, с. 116].

Начнем с первого «узлового момента», «вербального индекса монолога» [12, с. 215] – принципиально важного для всего «сюжета» монолога:

To be, or not to be, – that is the question.

Whether'tis nobler in the mind to suffer

¹ О многовековой динамике образа Гамлета и его масок – от мятежного мстителя до меланхолика, «лишнего человека», борца за престол, диссidentа и мессии см.: [13, с. 211].

The slings and arrows of outrageous fortune
Or to take arms against a sea of trouble
And by opposing end them

Гамлет, как видим, ставит вопрос о том, что **благороднее (nobler)** из выбираемых им действий. Одно из них – *in the mind to suffer* – «страдать, размышая, рефлектируя в уме», но уж никак не «сдаваться, покоряться», что, думаю, в реестре благородных действий Гамлета числиться не может. Как видно, «страдать, размышая», совсем не совпадает по смыслу с «покоряться, сдаваться». Тогда – как понять суть такой дилеммы: «страдать, переживая все в своем уме, – «активно действовать»?

Монолог Гамлета «Быть или не быть» справедливо называют философским центром трагедии Шекспира [7], а сам сакральный вопрос нередко определяют как «вечный», «проклятый»; его чаще всего соотносят с понятием «гамлетизм», которое, в свою очередь, опять же никак не соотносится с оппозицией «сдаваться, покоряться» – «действовать». Проблема, которую осознает и ставит перед собой Гамлет – это проблема разъединения мысли и действия, отразившая и кульминацию, и кризис ренессансного человека.

А. Аникст – уже в другой, академической, работе по Шекспиру – приводит суждения немецкого ученого Макса Дойчбайна, которые полностью разделяет. Дойчбан одним из первых отметил то, что «мощь шекспировского духа была не только в том, что он поднял культуру Ренессанса на высшую ступень, но также сам преодолел ее» [1, с. 42]. В чем же? Гамлет в своем монологе высказывает сомнения в «одной из основных идей ренессансного гуманизма» [9, с. 135–136], открывая невозможность гармонии между «я» и миром, между верой в человеческий разум и неверием в него, убеждаясь в том, что «мысль есть источник слабости, что разум, рефлексия разлагают героическую натуру». Все это делает трагедию «Гамлет», по мнению А. Парфенова, «трагедией разума», которая не в том, «что разум все слишком хорошо знает, а в том, что он недостаточно знает – и играет предательскую роль» [9, с. 137]. Отсюда – мучительные сомнения и страхи по поводу неведомого мира за пределами разума и реальности:

The undiscovered country, from whose bourn
No traveler returns, puzzles the will.

«Интеллектуальная» проблема монолога подчеркнута и маньеристическим образом театра, театральности, искусства «как зеркала ума и идей» [10, с. 56]. Отсюда – гамлетовская маска безумца, дополняющая всеобщий маскарад, театральная постановка «Мышеловка», воплотившая желание Гамлета дать прозрачный намек на реальность – вся эта игра, двумерность, двусмысленность и одновременно пустота – «слова, слова, слова...». Вопрос в том, где кончается лицедейство и начинается реальность, и как постигнуть истину, «которая есть и за маской и в самой маске» [5, с. 62].

Еще один концептуально-важный момент в монологе связан со смыслом слова *conscience*:

Thus conscience does make cowards of us all,

переведенного разнообразно, но все же в рамках традиционного его восприятия – «совесть», «раздумья»:

П. Куліш От так-то **совість** трусами нас робить

М. Старицький Так отваги прирожденна барва

Полотніє від **блідої думки**

Г. Кочур Так **роздум** робить боягузів з нас

Ю. АндрушовичВинен **розум**,

Це він блідими робить нас і барви

Поривів наших, а відважні плани

По роздумам воліємо відклести...

Б. Пастернак Так всіх нас в трусов превращает **мысль**,

И вянет, как цветы, решимость наша

В бесплодье умственного тутика

М. Лозинский Так трусами нас делает **раздумье**

В. Набоков Всех трусами нас делает **сознанье**

К.Р.² Как **совесть** делает из всех нас трусов

Если во втором случае есть какая-то логика – раздумья, т.е. промедление, делают нас трусами, то в случае буквального перевода conscience как «совесть», «сознанье» логика нарушена. Почему совесть мешает открыто вступить в борьбу со злом? Эта загвоздка, «затор» в монологе [12, с. 154–155] вынуждает искать ответ в анализе этимологии слова conscience, чтобы высветить те смыслы, с которыми играет Шекспир. Этот анализ делают и российские, и украинские исследователи, обнаруживая в слове сочетание двух составляющих: «con» + «science» – «сознані» «со-ведати», т.е. «сознаніе» – это «совесть» + «ум» [12, с. 156], некие «дополнительные знания», которые соотносятся с понятием «мыслящая душа». Эти «дополнительные знания», по справедливому суждению М. Габлевич, предстают «не як прирождений, а тільки як культурний (набутий) феномен» [3, с. 29]. Такое понимание слова conscience полностью совпадает с завязкой сюжета монолога об оппозиции «мысли и действия», конфликта между совестью – необходимостью ритуального действия и размышлении о его целесообразности и последствиях, – все то, что порождено «дополнительными знаниями» о мире и о себе. «Совесть побуждает к мести, а ум удерживает от нее» [12, с. 156]. И вовсе не месть сама по себе «есть сверхзадача Гамлета, – писал знаменитый режиссер Анатолий Эфрос, – но «познание мира... каждый из жизненных поворотов открывает для него мир» [4, с. 10]. Долг, исполнение которого – это «вмененное социумом человеку в обязанность право совершать определенные поступки **без раздумий**» встретилось с правом ренессансного человека на свое решение, «которое он принимает, **раздумывая** над всеми вариантами последствий и смыслов.... Это – работа разума Личности в ситуации, когда гармония мира разрушена и в этом виноваты все» [12, с. 157]. Апелляция к conscience – «сознанию», дополнительному знанию, в подтексте размышлений Гамлета о третьем возможном пути – самоубийстве – «умереть-уснуть». Но неведение о чем-то непостижимом разумом, отсутствие этого «дополнительного знания» (conscience) о возможных последствиях останавливают его. В Гамлете, особенно в этом монологе, воплотилось уникальное для эпохи Ренессанса сочетание «трезвого взгляда на человека с абсолютной верой в безграничность его возможностей» [12, с. 160]. Как верно отмечает Н. Н. Торкут: «Це була не просто реабілітація земного начала, а сприйняття людського як одного з проявів Божественного» [14, с. 14]. Но одновременно в нем с наибольшей выразительностью проявились приметы «переходности и диалогичности Ренессанса», сама «поэтика кризиса» [11, с. 48], воплотившая «острое расхождение между разумом и верой, трагически переживаемое «глубоко христианизированной» эпохой» [11, с. 49]. И в этом смысле Гамлет – предтеча романтических героев с их абсолютной устремленностью к богоравенству и одновременным ощущением невозможности реализовать свой потенциал, гармонизировать мечту и реальность.

Каждое поколение, безусловно, по-своему, по-новому перечитывает классические произведения, открывая в них свои смыслы,озвучные временем. Очевидная неисчерпаемость «Гамлета» – в многочисленных переводческих интерпретациях, поэтических откликах – отражениях тех «далеких отголосков», в которых

² К. Р. – поэтический псевдоним Великого князя Константина Константиновича Романова (1858–1915).

пытаются понять смыслы своего времени. Такие новые смыслы,озвучные своему времени, увидел в истории Гамлета Б. Пастернак в 1946 г., когда пишет свое знаменитое стихотворение «Гамлет», открывающее поэтическое приложение к роману «Доктор Живаго». Теперь монолог датского принца воспринят как «самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты»:

«Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислоняясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку...

...Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, свет тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти»
(Б. Пастернак. Гамлет. 1946)

Бібліографічні ссылки

1. Аникст А. Шекспир и художественные направления его времени / А. Аникст // Шекспировские чтения – 1984. – М. : Наука, 1986 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1984-4.html>
2. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий / А. Аникст. – М. : Просвещение, 1986. – 124 с.
3. Габлевич М. Світло Шекспірового храму. Статті. Переклади / М. Габлевич. – Дрогобич : Коло, 2016. – 448 с.
4. Демахин А. // Датский принц на русской равнине...» / А. Демахин // Гамлет. Вариации. По страницам русской поэзии. – М. : Центр книги Рудомино, 2012. – 304 с.
5. Киасашвили Н. Скрытая метафора «мир – сцена» в «Гамлете» / Н. Киасашвили // Шекспировские чтения – 1978. – М. : Наука, 1981 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1978-4.html>
6. Лотман Ю. Воспитание души: Воспоминания. Беседы. Интервью / Ю. Лотман / [сост. Л. Н. Киселева, Т. Д. Кузовкина, Р. С. Войтехович]. – СПб. : Искусство, 2003. – 116 с.
7. Монолог Гамлета «Быть или не быть» как философский центр трагедии Шекспира и пять его русских переводов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://studopedia.su/16_29103_monolog-gamleta-bit-ili-ne-bit-kak-filosofskiy-tsentr-tragedii-v-shekspira-i-pyat-ego-russkih-perevodov.html
8. Мова і культура: науковий щорічний журнал. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго. – 2005. – Вип. 8, т. 3, ч. 2. – С. 349–356.
9. Парфенов А. Трагическое в «Гамлете» / А. Парфенов // Шекспировские чтения – 1984. – М. : Наука, 1986 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1984-10.html>
10. Парфенов А. Театральность «Гамлета» / А. Парфенов // Шекспировские чтения – 1978. – М. : Наука, 1981 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/parfyonov-81a.htm>
11. Пахсарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности / Н. Т. Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 40–69.
12. Поплавский В. Р. Трагедия о Гамлете в эстетике Ренессанса и классицизма / В. Р. Поплавский // Шекспировские чтения – 2006. – М. : Наука, 2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rus-shake.ru/criticism/Poplavskiy/Revised_Shakespeare/
13. Семененко А. Гамлет, Мария Магдалина и Меланхолия / А. Семененко // Случайность и непредсказуемость в истории культуры. Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете. – Таллинн : Издательство ТЛУ, 2013. – С. 208–221.

14. Торкут Н. Англійський Ренесанс в контексті діалогу культур: цінності – смисли – ідентичність / Н. Торкут // Шекспірівський дискурс. Вип. 3. – Запоріжжя : КПУ, 2013. – С. 3–21.
15. Хелемский Я. «...И некто в царственное ухо...» / Я. Хелемский // Гамлет. Вариации. По страницам русской поэзии. – М. : Центр книги Рудомино, 2012.

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.

УДК 82.091

О. Л. Калашникова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ИНТЕРТЕКСТ «ГОГОЛЕВСКОГО ЖАНРА» В КРИТИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Розглянуто широко представлений у критиці Російського Зарубіжжя «гоголівський жанр» як особлива область написаного по той бік Росії тексту історії російської літератури. Інтертекст «гоголівського жанру» різноманітний за проблематикою, що відбила естетичні уподобання і інтереси авторів есе, статей, монографій і роздумів про Гоголя в критиці Російського Зарубіжжя. Однак, при всій різноманітності в «гоголівському жанрі», що продовжує дореволюційні дискусії про Гоголя, розпочаті ще за життя письменника, можна виділити лейтмотиви, «загальні місця»: антитеза Пушкін – Гоголь; думка про руйнуючий тотальний гоголівський сміх; твердження про талант Гоголя як хворобу, що породжує світ потворних персонажів письменника; ідея про тяжіння Гоголя до некрофілії; думка про Гоголя-пророка, Гоголя-учителя суспільства, що сприймалося одними як найвище досягнення творчої еволюції письменника (Мочульський, Бердяєв, Шестов), а іншими – як найбільша трагедія, «велике горе» Гоголя й усієї російської літератури (Теффі, В. Набоков). У колі різних претекстів інтертексту «гоголівського жанру» в критиці Російського Зарубіжжя домінує В. Розанов як адресат і другий учасник діалогу про Гоголя в російській емігрантській критиці.

Ключові слова: «гоголівський жанр», Російське Зарубіжжя, інтертекстуальність, претексти, ремінісценція, аллюзія, цитата.

Рассмотреншироко представленный в критике Русского Зарубежья «гоголевский жанр» как особая область написанного по ту сторону России текста истории русской литературы. Интертекст «гоголевского жанра» разнообразен по проблематике, отразившей эстетические пристрастия и интересы авторов эссе, статей, монографий и размышлений о Гоголе в критике Русского Зарубежья. Однако, при всем разнообразии в «гоголевском жанре», продолжившем дореволюционные споры о Гоголе, начатые еще при жизни писателя, выделяются некие лейтмотивы, «общие места»: антитеза Пушкин – Гоголь; мысль о разрушающем тотальном гоголевском смехе; утверждения о таланте Гоголя как болезни, порождающей мир уродливых персонажей писателя; идея о мертвенностии, тяготении Гоголя к некрофилии; мысль о Гоголе-пророке, Гоголе-учителе общества, что воспринималось одними как высшее достижение творческой эволюции писателя (Мочульский, Бердяев, Шестов), а другими – как величайшая трагедия, «большое горе» Гоголя и всей русской литературы (Тэффи, В. Набоков). В круге различных претекстов интертекста «гоголевского жанра» в критике Русского Зарубежья доминирует В. Розанов как адресат и второй участник диалога о Гоголе в русской эмигрантской критике.

Ключевые слова: «гоголевский жанр», Русское Зарубежье, интертекстуальность, претексты, реминисценция, аллюзия, цитата.

In the article the «Gogol genre», widely represented in the criticism of the Russian Literary Diaspora, is considered as a special area of the text of the history of Russian literature written on the other side of Russia. The intertext of the «Gogol genre» is diverse in its problems that reflect the aesthetic preferences and interests of the authors of the essay, articles, monographs and reflections on Gogol in the criticism of the Russian Diaspora. The problems of Gogol's role in the history of Russian literature (V. Zenkovsky, V. Sechkarev), the thoughts about the erroneous attribution of the author of «Dead Souls» as Realist (V. Nabokov, K. Mochulsky), the reflections on Gogol's aesthetics (V. Sechkarev, N. Teffi, A. Amfiteatrov) are in the focus of Gogol's theme. A special phenomenon is the writer's criticism of G. Gazdanov, A. Remizov, V. Khodasevich, V. Nabokov. A typical way to Gogol for Russian emigrants is described in B. Zaitsev's article «Life with Gogol» (1935), where three circles of Gogol's development are singled out, which also determined the possible ways of understanding-acceptance-rejection of the writer. However, despite all the diversity in the «Gogol genre», which continued the old controversies about Gogol, started during the lifetime of the listener, certain keynotes, «common places» stand out: the antithesis Pushkin-Gogol; the thought on the destroying total Gogol's laughter; the statements about the talent of Gogol as a disease that breeds the world of ugly characters of the writer; the idea of Gogol's propensity to necrophilia; the thought of Gogol the prophet, Gogol the teacher of society, which was perceived by some as a blessing and the highest achievement of the creative evolution of the writer (Mochulsky, Berdyaev, Shestov), and others as the greatest tragedy, the «great grief» of Gogol and of all Russian literature (Teffi, V. Nabokov). But one note is the most frequently repeated in the intertext of the «Gogolian genre», including a wide range of pretexts, one note, which sometimes sounds like a counterpoint, but almost always is included in the intertext on a dialogical basis. The addressee or the second participant of the dialogue – V. Rozanov is established as a result of direct and indirect references to him, allusions and readable reminiscences. The intertextual «Gogol genre» in the criticism of the Russian Literary Diaspora is a part of the Gogol myth, the creation of which continues today.

Keywords: «Gogol genre», Russian Literary Diaspora, intertextuality, pretexts, reminiscence, allusion, quotation.

«При Карамзине мы мечтали.
Пушкин дал нам утешение.
Но Гоголь дал нам неутешное зрелище себя,
и заплакал, и зарыдал о нем».
(В. В. Розанов. Гоголь)

«Все в Пушкине ясно, все чисто
и все благословенно. Гоголь – загадка.
А загадку каждому дозволено разгадывать
в меру его разума и душевных сил».
(Н. Тэффи. После юбилея)

Имя Гоголя – одно из ключевых в критике Русского Зарубежья, что позволяет говорить о неком «гоголевском жанре» как особой области написанного по ту сторону России текста истории русской литературы.

«Гоголевский жанр» представлен в критике Русского Зарубежья достаточно широко. Загадка Гоголя упорно манила к себе исследователей, а надломная российская действительность послеоктябрьского периода провоцировала попытки разобраться в роли и месте великой русской литературы и ее столпов, прежде всего Пушкина и Гоголя – культовых для нации фигур, в истоках тех событий, которые потрясли весь мир, разделив по-разному мысливших русских людей непреодолимыми политическими и географическими границами.

Кажется, нет такой стороны творчества Н. В. Гоголя, которая не стала бы предметом размышлений в критике Русского Зарубежья: Д. Чижевский, А. Шик, Н. Первушин, Н. Е. Андреев заново перечитывают биографию писателя; демоно-

логия автора «Вия» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки» попадает в фокус гоголеведческих опытов Д. Мережковского, Г. Мейера, В. Ильина, С. Высоцкого, Н. Бердяева, Н. Ульянова, З. Юрьевой, В. Филиппа. В фокусе гоголевской темы в Русском Зарубежье оказываются проблемы роли Гоголя в истории русской литературы (В. Зеньковский, В. Сечкарев), мысли об ошибочности отнесения автора «Мертвых душ» к реализму (В. Набоков, К. Мочульский), размышления об эстетике Гоголя (В. Сечкарев, Н. Тэффи, А. Амфитеатров). Особым явлением становится писательская критика Г. Газданова, А. Ремизова, В. Ходасевича, В. Набокова. Духовным и религиозным поискам писателя посвящены работы К. В. Мочульского ««Духовный путь Гоголя» (1934) и В. В. Зеньковского «Н. В. Гоголь» (1961).

Путь к Гоголю у каждого из эмигрантов был свой.

Б. Зайцев в статье «Жизнь с Гоголем» (1935) выделяет три круга освоения Гоголя, определяя и возможные пути понимания-приятия-неприятия писателя. Здесь гоголевское творчество разделено на три группы: 1) «Гоголь для юношества» («Тарас Бульба», «Страшная месть» и другие рассказы «Вечеров на хуторе близ Диканьки»); «Гоголь канонизированный и школьный, кончающийся первым томом Мертвых душ» [3, с. 132], 2) Гоголь молодости (статьи об искусстве, ранние письма) и 3) Гоголь зрелости (духовная проза) [3, с. 134]. Рассказывая о личном пути постижения Гоголя, Б. К. Зайцев, по сути, описывает процесс трансформации взглядов на автора «Вечеров» у целого поколения россиян, попавших в эмиграцию.

Движение к подлинному Гоголю начинается от детских, сформированных школой представлений, когда «Гоголь юной душе предстоит не весь, но героическо-поэтической своей стороной» [3, с. 132], а потом как реакция на казенную, хрестоматийную трактовку Гоголя в школах интерес к нему угасает, и в студенческие годы наступает перерыв: «Гоголь прочитан, это «классик», великий писатель... ну и Бог с ним» [3, с. 133]. «Второе чтение» для поколения Б. Зайцева наступает в переломные 1900-е годы, когда начинается полоса «только эстетического отношения к писателю» [3, с. 135], интереса к его стилю и миру образов. Теперь перечитывается уже известное, но Гоголь представляется «не реалистом, основателем романа русского, и не юмористом-сатириком, осмеявшим Россию Николая Первого, а скорее писателем фантастическим, населявшим действительность своими чудищами» [3, с. 135]. И только в пору эмиграции, когда ощущение одиночества потребовало от самих изгнанников глубинных размышлений о времени и о себе, наступает черед для понимания зрелого Гоголя с его религиозными поисками и открытиями в сфере духа, приходит время для прочтения «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Авторской исповеди», «Размышлений о Божественной литургии».

Однако результаты такого типического пути к Гоголю у русских эмигрантов были совсем различными. К. В. Мочульский («Духовный путь Гоголя») и В. В. Зеньковский («Н. В. Гоголь»), прия к пониманию зрелого Гоголя, посмотрели сквозь эту призму на все творчество писателя, обозначив новый подход, оформившийся в целое направление в изучении творчества Гоголя как религиозного писателя, и высоко оценили его духовные поиски.

Для Н. Тэффи результатом читательского взросления стало понимание неразрывной связи в таланте Гоголя эстетики и величайшей мудрости: «Первый раз прочла я «Мертвые души» подростком и почувствовала то же, что, вероятно, чувствует и большинство читателей. Душно... Отдохнуть не на ком. Про-



Борис
Константинович
Зайцев
(1881–1972)



**Гайдо Газданов
(1903–1971)**

чтая теперь, прожив долгую жизнь, испытываю только художественный восторг перед мощью этого гигантского таланта» [9, с. 237].

Напротив, Гайдо Газданов в программных «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929) начал с восторженного противопоставления гениального «магического реалиста» Гоголя (как позже назвал автора «Вия» С. Шаршун в статье «Магический реализм», 1932 г.) «средней» литературе (Э. Золя, В. Гюго, Н. Некрасов, А. Тургенев), возникающей под влиянием «общественной необходимости», а пришел к полному отрицанию гоголевского учительского пафоса в статье 1960 г. «О Гоголе», смыкаясь в этом с суждениями В. Набокова. Так из творческого ориентира для Газданова Гоголь последовательно трансформировался в отрицательный пример проявления учительной роли русской литературы, ее претензий на «пророческое» значение.

Но сколь бы ни был разнообразен «гоголевский жанр» в критике Русского Зарубежья, в нем слышны отголоски старых споров о Гоголе, начатых еще при жизни писателя Белинским, Аксаковыми, Чернышевским, Апполоном Григорьевым. В этом большом и разноголосом хоре писателей и критиков, взиравших на Гоголя из своего эмигрантского далека, выделяются некие лейтмотивы, «общие места», то, что Н. Тэффи так точно определила формулой «Так говорят все» [9, с. 233]. Это, во-первых, повторяющаяся во всей статьях Русского Зарубежья антитеза Пушкин – Гоголь, отразившая привычное противопоставление светлой пушкинской гармонии и соразмерности гоголевскому страшному и беспросветному взгляду на мир мертвых душ. Это мысль о разрушающем тотальном гоголевском смехе, бесчеловечное осмеяние всего и вся, после которого «стало не страшно ломать, стало не жалко ломать» [5, с. 277]. Это столь часто повторяемые утверждения о таланте Гоголя как болезни, которая порождает мир уродливых персонажей писателя, персонификацию его больной фантазии, о связи творчества писателя с сумасшествием. Это созданный в критике устойчивый образ писателя-человеконавистника. Это идея о мертвенности, тяготении Гоголя ко всему неживому, к мотивам смерти, к некрофилии. Это и мысль о Гоголе-пророке, Гоголе-учителе общества, что было воспринято одними как благо и высшее достижение творческой эволюции писателя (Мочульский, Бердяев, Шестов), а другими – как величайшая трагедия, «большое горе» Гоголя и всей русской литературы (Тэффи, В. Набоков).

Даже возможность выделения этих общих для разных работ мотивов, объединяющих эмигрантскую критику с традициями дореволюционной русской литературной критики, позволяет говорить об интертекстуальной природе «гоголевского жанра» в критике Русского Зарубежья. Исследователи вычленяли разные претексты этого интертекста, находя в нем голоса Л. Н. Толстого [11], И. С. Аксакова, Г. В. Adamовича, Льва Шестова, В. Розанова [4]; Ф. Достоевского, В. Вересаева, Д. Мережковского [2] и даже М. Мусоргского [10].

Но есть в этом общем «воспоминании» о Гоголе одна пронзительная нота, которую должен услышать чуткий исследователь. Чаще интертекст «гоголевского жанра» открыто вторит этой ноте; порой она звучит контрапунктом, но почти всегда включена в интертекст на диалогических началах. Адресат или второй участник диалога устанавливается в результате прямых и косвенных отсылок к нему, аллюзий и прочитываемых реминисценций.

Н. Тэффи, с присущей женщине болтливостью, проговаривается о подразумеваемом собеседнике в диалоге: «Мы только что прочитали прекрасные, толковые и очень умные статьи о нем (Гоголе. – О. К.), в

которых часто цитировался Розанов, определивший Гоголя как гениального писателя, но глупого человека» [9, с. 231]. Другие, умалчивая об имени, тем не менее демонстрируют очевидную зависимость от розановской концепции жизни и творчества Гоголя. Показателен, скажем, факт хронологического совпадения написания

Г. Газдановым в 1929 году двух статей «Миф о Розанове» и «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» [4].

Понимая невозможность в небольшой статье осветить все аспекты проблемы из огромного массива «гоголевского жанра» в критике Русского Зарубежья, мы вычленяем только небольшой фрагмент, позволяющий увидеть через анализ интертекстуальности объединительную роль «разрушителя» Гоголя в идейном противостоянии двух России.

Итак, Розанов и Русское зарубежье: диалог о Гоголе. Имел ли он место?

Предоставим слово собеседникам и начнем с дамы.

Разговор о Гоголе Н. Тэффи завела под впечатлением от юбилея писателя, вспоминая о юбилее Пушкина. Разговор получился отрывочным (он так и обозначен в названии эссе: «После юбилея (Отрывки впечатлений и разговоров)»; но из девятнадцати отрывков сложилась яркая, хотя и мозаичная, картинка.

Тонкие, индивидуальные наблюдения над поэзией жизни в «Тарасе Бульбе» (отрывок 6), о Чичикове и Собакевиче как двойниках Гоголя-моралиста (отрывок 9) соседствуют здесь с откровенным обращением к розановскому тексту Гоголя, с которым Тэффи и соглашается, и спорит. Реминисценцией розановского: «Он был гениальный живописец внешних форм» [6, с. 50], звучит фраза Тэффи: «Гоголь гениален, но не умен» [9, с. 232]. Совсем по-розановски размышляет она и о «неладном» в Гоголе, «уродстве каком-то,... что отличает его от других, это и есть его «неладный» талант» [9, с. 232]; близость к тексту автора статьи «Гоголь» не нуждается в комментариях: «И Гоголь был похож на такого «бесноватого» <...> Мы всё склонны объяснять болезнью <...> Гоголь был, конечно, болен нравственными заболеваниями от чрезмерности душевных глубин своих <...> от этого «Вия» в нем <...> шла его таинственная и рациональная сила» [5, с. 278–279]. А разве не Розановым навеяна идея «Гоголь гениален, но не умен» [9, с. 232] или горькие замечания о том, что прочтение «Мертвых душ» вызывает чувство духоты: «Отдохнуть не на ком... Он (Гоголь. – О. К.) людей не любит, а злобный глаз зорок» [9, с. 238]? Да и ироническое отношение к назидательности автора «Выбранных мест из переписки с друзьями», который видится Тэффи в красном жилете «с укоризненно поднятым пальцем» [9, с. 232], звучат в пандан авторитетной в Русском Зарубежье розановской концепции творчества Н. Гоголя.

Рассуждая о великолепии гоголевских метафор и гипербол, о поражающем воображение мастерстве слова писателя («Редкая птица долетит до середины Днепра. Птица, даже не редкая, перелетает через море. Но чувствуется, что автор так захвачен красотою и величием описываемого, что сам теряет голову... Тут и читатель уже не рассуждает... Глаза жмурятся от этого яркого цвета» [9, с. 240–241]), не вторит ли Н. Тэффи розановским оценкам: «Мысли Толстого и Достоевского – сложнее, важнее. Но слово остается первым и непревзойденным у Пушкина и Гоголя» [8, с. 352]. И даже когда автор эссе «После юбилея», казалось бы, отвергает мысль Розанова о том, что русская литература разошлась с Гого-



Надежда Александровна Ложвицкая
(1872–1952)



Василий Васильевич Розанов (1856–1919)

лем («Известен взгляд, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя: было бы правильнее сказать, что она вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя») [6, с. 49], настаивая на безусловной зависимости послегоголевской литературы и, в частности Достоевского, от автора «Мертвых душ»: «Как высоко его ставил Достоевский и как глубоко засел Гоголь в его подсознательном» [9, с. 233]. Тэффи в конце концов цитирует Василия Васильевича, принимая его истолкование творчества писателя как выплескивание некой «болезни», замечая, что в своих отвратительных образах, которыми Достоевский болел, он извергал, «конкретизировал» то противное, что носил в себе тайно, дав «ему художественную плоть» [7, с. 233]. Не так ли понимал механизм безжалостного сатирического творчества Гоголя и Розанов, когда утверждал: «...не правильнее думать, что человечество грезило и он один видел правду, но, напротив, оно чувствовало и знало правду,... а он сам грезил и свои больные грезы рассказал нам, как действительность» [6, с. 51].

Полемизируя с Розановым, называвшим Гоголя «врагом» России, Тэффи отсылает к первоисточнику этой оценки – суждениям современников Гоголя, напуганных его «Выбранными местами из переписки с друзьями». Но в оценке смеха: «Люди не слышат могучей силы смеха» (и здесь тоже очевидная полемика с Розановым, воинственно отвергвшим смех как катартическое), – в конечном итоге, объединяется с розановским негативом, устами Достоевского заклеймив гоголевские слова о «смехе через невидимые миру слезы»: «Никогда еще на Руси не сказано более фальшивого слова, чем про эти «невидимые миру слезы» [9, с. 243].

Кольцевая композиция «После юбилея» подчеркивает важность розановского знака для автора. Открыв свое эссе прямой отсылкой к работам критика, Тэффи завершает его вариацией на тему известного пассажа из «Легенды о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского», где впервые В. В. Розанов обозначил антитезу «Гоголь – вся русская литература». Мысль автора опыта критического комментария к «Легенде о Великом инквизиторе» («Пусть изображенное им общество было дурно и низко, пусть оно заслуживало осмеяния: но разве уже не из людей оно состояло? Разве для него уже исчезли великие моменты смерти и рождения, общие для всего живого чувства любви и ненависти?» [6, с. 50]), уточняется Тэффи, прошедшей горькую школу эмиграции и проецирующей гоголевские маски на быт Русского Зарубежья: «Ноздрев? ... Он жив и сейчас, и так же врет, и так же пишет воспоминания. Плюшкин выдуман? А разве не встречали вы его, продавая билеты на благотворительный вечер?

Петух? Петух живет воспоминаниями. По ночам он вспоминает, сколько в России было супов...

Все живы. Великий мастер ничего не прибавил и не убавил. Он только не любил их. Не хотел знать, что они люди, а не маски, что похоронят Собакевич свою Федулию и сразу осунется и будет тупо постукивать ногтем по клетке своего дрозда, темного в крапинку, так на него похожего...

Все они смешные маски, пока не окликнул их Господь горем, болезнью близких, тоскою и смертью» [9, с. 244–245].

Розанов во многом определил и тот круг загадок Гоголя, которые пытались разгадать и критика Русского Зарубежья. Являясь для современников ярчайшим образчиком исповедания «религии пола», именно Розанов поставил и проблему «половой загадки Гоголя», к которой не единожды обращаются писатели и критики Русского Зарубежья. Утверждая, что автор «Мертвых душ» «не знал женщины», то есть у него не было физиологического аппетита к ней» [7, с. 392], Розанов видит в Гоголе некрофила; настаивая на том, что «половая тайна Гоголя находилась где-то тут, в «прекрасном упокойном мире» – по слову Евангелия: «Где будет сокровище ваше – там и душа ваша» [7, с. 392].

В унисон с Розановым Тэффи констатирует: «*Любовной жизни у Гоголя не было... О женщинах Гоголь рассказывать не умеет. Рассказывает о карикатурных дамах... О женщинах Гоголь пишет так, как будто никогда ни одной не видел, а знает только понаслышке*», но начинает этот отрывок с открытого возражения именно Василию Васильевичу, хотя и мистифицирует диалог, якобы имевший место после юбилея:

« – Гоголь некрофил.

– Откуда вы это взяли?

– Очень хорошо описывал мертвую панночку-ведьму.

– Так ведь он описывает ее как живую. Она розовая, белая, как все гоголевские красавицы... Нигде здесь некрофилии не видно» [9, с. 234–235].

А вот Александр Амфитеатров к 80-й годовщине кончины Гоголя, включаясь в этот многолетний диалог-полемику критики Русского Зарубежья с Розановым о Гоголе, бросает свою реплику-статью о женщинах писателя.

Соглашаясь с розановской идеей приоритета для Гоголя нездешнего мира, он писал: «*Пером Гоголя порождены едва ли не самые яркие, самые захватывающие изображения женской красоты, самые увлекательные ее гиперболизации. Но это не красавицы человеческой породы, а – «нечистая сила»; стихийные «духи», ... ведьма-людоедка, вампир, труп. Это трагические привидения*» [1, с. 63].

В то же время статья Александра Амфитеатрова внутренне полемична по отношению к розановскому тексту Гоголя. Чего стоит только типология женских образов, предложенная Амфитеатровым: «первобытные самочки», добавочные «жанровые» фигуры к пейзажу; чудовища женской пошлости; олицетворение «прекрасности зла»: сила «демонически-победительная, пагуба мира»; бестелесная, «книгорожденная тень» – «идеальная русская дева» Улинька Бетрищева [1, с. 61–64]. Само выделение автором очаровательных «резвых нимфочек украинских вишневых садочков» как первого типа женщин в произведениях раннего Гоголя [1, с. 61–62] уже готовит возможность увидеть другого Гоголя: Гоголя не бесполого, а страстного.

Не соглашаясь с автором «*Опавших листьев*», Амфитеатров прозревает не только «*страстность, но даже чувственность – порою до грубости*» «*насыщенного полом*» творчества Гоголя, страсть, которая дышит «в женских типах гоголевского рисунка». Включая в свой интертекст записные книжки Гоголя, Амфитеатров замечает: «*И в записной книжке мученика фантазии на одной странице – выдержка из Давидова псалма, либо запись, кого из друзей надо помянуть у Гроба Господня; а на другой – неровным, страстным почерком: «Бежит обтянутая запаской у пояса, и трясятся под полотном трепещущие груди, а лишенные обуви ноги, обнаженные до колен, кровью и здоровьем играют*» [1, с. 65–66].

Интертекст оказывается открытым для разных участников и голосов. Привлекая в союзники В. Брюсова, назвавшего Гоголя в своей речи при открытии памятника писателю в Москве «испепеленным», Александр Амфитеатров настаивает на том, что скрываемая Гоголем страсть, которую писатель стремился побороть через обращение к религии, не привела к разрешению спора натуры с идеалом. И Гоголь был испепелен «бурным пламенем своей двойственности» [1, с. 66]. Пытаясь вслед за В. Розановым разгадать «половую загадку» Гоголя, А. Амфитеатров завершает свою статью вопросом: «*Но, при страсти Гоголя, это значило ставить свечу поочередно то Богу, то сатане, и, стало быть, жечь ее с двух концов. И как знать, который конец горел жарче и быстрее, – сатанинский ли, возжигаемый «демонским стремлением, его же не могу тер-*

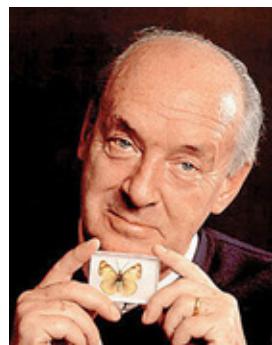


Александр
Валентинович
Амфитеатров (1862–
1938)

пети», или Божий, возжигаемый покаянными молитвами о милости и забвении противовольного, но всегда побеждающего греха» [1, с. 67].

Гоголь Розанова незримо присутствует и в портрете писателя, написанном Всеиволодом Сечкаревым, и в рассуждениях В. Набокова о «до смешного неправильных», распространенных оценках «Мертвых душ» как описания реальной русской действительности.

Автор написанной к 140-й годовщине Гоголя книги «*Nikolaï Gogol*», вышедшей в Нью-Йорке в 1944 году, подобно В. Розанову, отвергшему абсолютно осуждающего смешную человеческую природу Гоголя, не прощает автору «Выбранных мест из переписки с друзьями» подавляющей читателя назидательности, вынося суровый приговор: «Художник умирает тогда, когда он начинает задумываться над ролью творчества, над вопросами: «Что такое искусство?» или «Какова миссия художника?» [12, с. 119].



Владимир
Владимирович
Набоков (1899–1977)

шавшихся с ним (по ту сторону России) понять неоднозначность этой России сквозь призму оценок загадочной и противоречивой личности Гоголя. Отмечая влияние В. Розанова и Л. Шестова на восприятие Гоголя Г. Газдановым, С. Кибальник объяснил это воздействие мировоззренческим сходством, принадлежностью писателя и философа к русской экзистенциальной традиции. Этот аспект, безусловно, тоже есть, но только им доминирующая роль розановского текста в «гоголевском жанре» критики Русского Зарубежья в целом, конечно, не исчерпывается, как не исчерпывается Розановым «чужое слово» в интертексте гоголиады, созданной эмигрантами.

Видимо, следует говорить не о праве первородства в тех или иных оценках Гоголя, а о гоголевском мифе, который, подобно пушкинскому мифу, слагали многие поколения читателей и исследователей творчества писателя. Интертекстуальный «гоголевский жанр» в критике Русского Зарубежья – часть этого мифа, сотворение которого продолжается и сегодня.

Бібліографічні ссылки

1. Амфитеатров А. Женщины Гоголя (К 80-й годовщине кончины Гоголя) / А. Амфитеатров // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – М. : Русский Мир, 2002. – С. 60–67.
2. Андрущенко Е. А. Взгляд, обращенный назад / Е. А. Андрущенко // Н. В. Гоголь и Русское Зарубежье: Пятые Гоголевские чтения / под ред. В. П. Викуловой. – М. : КДУ, 2006. – С. 102–107.
3. Зайцев Б. К. Жизнь с Гоголем / Б. К. Зайцев // Современные записки. – Париж, 1935. – Т. 59. – С. 272–287.
4. Кибальник С. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Газданова / С. Кибальник // Седьмые Гоголевские чтения. – М. : ЧеРо, 2008. – С. 389–400.
5. Розанов В. В. Гоголь / В. В. Розанов // Мысли о литературе. – М. : Современник, 1989. – С. 274–281.

6. Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария / В. В. Розанов // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М. : Современик, 1989. – С. 41–158.
7. Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй и последний / В. В. Розанов // Мысли о литературе. – М. : Современик, 1989. – С. 331–497.
8. Розанов В. В. Русь и Гоголь / В. В. Розанов // О писателях и писательстве. – М. : Республика, 1995. – С. 352–354.
9. Тэффи Н. После юбилея (Отрывки впечатлений и разговоров) / Н. Тэффи // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – М. : Русский Мир, 2002. – С. 231–245.
10. Федякин С. Р. «Инфернальный» Гоголь в русском сознании – от Мусоргского до Набокова / С. Р. Федякин // Н. В. Гоголь и Русское Зарубежье: Пять Гоголевских чтения / под ред. В. П. Викуловой. – М. : КДУ, 2006. – С. 172–179.
11. Федякин С. Р. Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова / С. Р. Федякин // Гайто Газданов и «незамеченные поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. – М. : ИНИОН РАН, 2005. – С. 96–102.
12. Nabokov V. Gogol, Tourgueniev, Dostoïevski / V. Nabokov. – P. : Fayard, 1999. – 443 p.

Надійшла до редколегії 10.03.2017 р.

УДК 821.111-31.09«1»Е.ФОРСТЕР:7.04-054-028.71

Т. В. Дережицька

Львівський національний університет імені Івана Франка

**НАЦІОНАЛЬНІ СТЕРЕОТИПИ
ЯК СКЛАДОВА ЛІТЕРАТУРНОГО ОБРАЗУ
В РОМАНІ Е. М. ФОРСТЕРА «ПОДОРОЖ ДО ІНДІЇ»**

Метою проведеного дослідження є аналіз впливу національних стереотипів на формування літературних образів у романі Е. М. Форстера «Подорож до Індії». Досліджено образну систему роману з погляду конфліктного протистояння між обопільними негативними образами двох націй: британців та індійців. Стверджується, що тактикою підтримки стереотипів у формуванні літературного образу є деформація інформації задля їхньої адаптації. Своєрідність втілення національних стереотипів в образній системі роману Е. М. Форстера становить одне з основних завдань пропонованої статті.

Ключові слова: Е. М. Форстер, «Подорож до Індії», літературний образ, національний стереотип.

Целью проведенного исследования является анализ влияния национальных стереотипов на формирование литературных образов в романе Э. М. Форстера «Путешествие в Индию». В статье исследована образная система романа с точки зрения конфликтного противостояния между обоядными негативными образами двух наций: британцев и индийцев. Утверждается, что тактикой поддержки стереотипов в формировании литературного образа является деформация информации для их адаптации. Своебразие воплощения национальных стереотипов в образной системе романа составляет одну из основных задач статьи.

Ключевые слова: Э. М. Форстер, «Путешествие в Индию», литературный образ, национальный стереотип.

The aim of the research is to analyze the impact of national stereotypes on forming the literary images in the novel of E. M. Forster “A Passage to India”. The article covers also a

theoretical aspect of the problem: the post-colonial syndrome of the colonizer, namely the United Kingdom; the stereotypes which were arising and gradually penetrating into all the spheres of life and art, and literature in particular; actualization of national stereotypes in the artistic work. The novel's system of images in terms of conflict and confrontation between reciprocally negative images of two nations: the British and Indians is investigated. It is proved that the novel "A Passage to India" clearly demonstrates the regulatory and manipulative function of these stereotypes, namely legitimacy of British rule on the territory of its exotic colonies and the formation of dichotomy dominant / dominated. It is stated that the overall tactic of stereotypical backing up of literary image shaping is distortion of information to adapt it to its own stereotypes. The peculiarity of the implementation of national stereotypes in the imagery system of the novel by E. Forster is one of the main objectives of the article.

Keywords: E. M. Forster, "A Passage to India", literary image, national stereotype.

Тенденція приписувати специфічні риси чи навіть певні постаті (так звані іконостаси) різноманітним типам суспільства, расам чи націям існує ще з незапам'ятних часів. Безперечна цінність людських взаємовідносин з іншими культурними просторами тяжіє до етноцентризму: все те, що відрізняється від звичних усталених зразків, відчувається як дивацтво, аномалія, виняток. Такі етноцентристські погляди щодо культурних розбіжностей створили уявлення, що, подібно до людей, кожній із різнопідвидів націй властиві певні відмінні особливості та визначні постаті для наслідування. Протягом останніх років відбулася істотна реконструкція у літературознавстві. Зокрема, чітко простежується жваве зацікавлення національним розмаїттям, образами, стереотипами у багатьох літературних сферах.

Образ народжується як ансамбль вірувань, переконань, прохань, вимог, ставлень, думок, гіпотез, ментальностей, упереджених ідей, досвідів, припущенъ, ілюзій, які належать групам осіб, спільнотам, інституціям чи іншим видам феноменів чи об'єктам [13, с. 128].

Образ сам по собі має надзвичайно великий вплив. Іншими словами, це пристрій, який діє на підсвідомому, а то й несвідомому рівні. Образи, які створюються та поширяються, не можна чітко простежити у сфері свідомого, а лише підсвідомо, інтуїтивно. Ось чому образ і є могутнім знаряддям впливу.

Література як мистецтво – це спосіб конструювання образів. Прикладом цьому може служити образ, який орієнタルні письменники приписали людині східного світогляду. Вони прагнули визначити ще незвідане Інше задля того, щоб мати над ним контроль і владу. Так і з'явився на світ викривлений стереотипний образ (екзотичний, еротичний, варварський), який пізніше акумулювався серед жителів східної цивілізації і перетворився у дійсність. Те, що вважалося простим і, можливо, наївним образом у думках Заходу про Схід стало насправді реальністю. Для того щоб перевірити і змінити цей образ, Схід повинен скористатися такою самою стратегією та дотримуватися гасла філософії «визнач себе сам, або ж інші зроблять це замість тебе». Даний образ створено завдяки мистецтву, зокрема літературі, тому його і слід переглянути та видозмінити саме в мистецтві та літературі [8, с. 185].

Літературний образ як складний конструкт є, до певної міри, вираженням авторського світобачення. Поряд із суб'єктивною складовою, в його творенні та функціонуванні суттєву роль відіграють зовнішні інтегруючі фактори, зокрема, антропологічні, соціальні та етнонаціональні стереотипи.

У підручнику «Імагологія: Культурна конструкція та літературне відображення національних характерів» автори використовують поняття «образу» як ментального силуету іншого, який визначається ознаками сім'ї, групи, племені, народу чи раси. Такий образ керує нашим баченням інших людей та контролює нашу поведінку щодо них. Культурні розриви та розбіжності (які походять з мов,

ментальностей, щоденних звичок та релігій) стимулюють позитивні чи негативні судження та образності.

Члени різних груп сприймають навколоїшні речі із власних особливих та своєрідних кутів бачення («вибіркове сприйняття»), і тому вони прийдуть до різних висновків залежно від їхньої точки зору («вибіркове оцінювання»). Наші уявлення про іноземні країни, народи та культури, в основному, виникають із вибіркових ціннісних суджень (які, у свою чергу, випливають завдяки вибірковим спостереженням), що виражено у літературних репрезентаціях [4, с. 185–186]. Коли люди із різних країн і культур зустрічаються, тоді між ними відбувається справжня боротьба досвіду та образів мислення. Наші ставлення – визначені культурою, оскільки етологи намагалися пояснити засобами аналогій те, як пов’язані тварини та людські істоти. Когнітивна психологія називає це «вибірковою увагою» [7, с. 110].

Літературні тексти також скорочують цілий комплекс різноманітних характеристик особистості до невеликої кількості примітних, характерних аспектів та рис. Щодо збірних понять, які ми зводимо до одного рангу груп, народів чи рас, то вони появляються у шаблонних формах стереотипів. Стереотипні репрезентації – основа упереджень, які власним способом раціоналізують стереотипні поняття [5, с. 205–206].

Функціонування національних стереотипів у літературі та у своєрідному контексті зумовлюється споконвічними спробами певних націй зберегти та підтримати використання своїх колективних ідентичностей за допомогою їхнього вирізnenня з-поміж інших культур.

Особливої уваги заслуговує також і той факт, що британська присутність у Африці та Азії призвела до грандіозного зростання продуктивності англійської літератури, зображені в колоніях. Колоніальна література, таким способом, часто показує колонізацію як законне приєднання земель задля цивілізаційного перетворення їхніх корінних жителів. Це яскраво проілюстровано цитатою Кіплінга, що людина білої раси мала непосильне завдання та водночас відповідальність принести блага панівної виняткової цивілізації до дикунів неєвропейського світу [12, р. 145]. Саме тому англійська література подає тубільців у вигляді слабких, незрозумілих, нелогічних та нераціональних істот, а європейців – як діаметрально протилежних осіб [2, с. 23].

Томас Бабінгтон Маколей схвалив колонізацію і продемонстрував виняткові якості англійців: «Найкраща та найбільш цивілізована нація, яку світ коли-небудь бачив» [5, с. 918].

Література стала основним засобом пропагування імперіального колоніального процвітання та виправдання загарбницької політики: «По всій території імперії, зокрема в Індії та Африці, – імперії, яка до 1890 охоплювала більш, ніж чверть площини всієї поверхні землі – англійці будували залізниці, а також керували урядом з таким же запалом та настирливістю, як і в середині вікторіанської доби. Твори Кіплінга та Конрада передають їхні старання» [5, с. 926]. Колоніалізм часто вважали боротьбою для визначення сильнішого, навіть у часи, що передували Дарвіну. Згідно з положеннями Дарвіна, саме європейці – наймогутніша нація людства. Завдяки цій якості вони були в змозі захистити власні колонії. Постколоніальні теоретики, попередники Франца Фанона та Едварда Саїда, почали порушувати тему нав’язування репутації та стереотипів, як частину колоніальної політики порушення рівноваги між гегемоном та підлеглим [1, с. 117].

Тісний зв’язок між британським імперіалізмом та культурою вдалося ґрунтовно дослідити американсько-палестинському літературному теоретику та критику Едварду Саїду, засновнику постколоніальної теорії. Його праця «Орієнталізм» (1978), репрезентуючи Близький Схід, за словами Фірдуса Азіма, перед-

вістила революцію у літературознавстві. Вона показує те, як жодна форма інтелектуальної чи культурної діяльності не може не зазнати впливу владної ієрархії, підкреслюючи, так би мовити, «таємну змову» між літературною репрезентацією та колоніальною могутністю. З іншого боку, Азім заявляє про дефект цієї праці, адже «вона змальовує колонізованого мовчазним і пасивним, а колонізатора – переможним та всюдисущим» [6, с. 237–238].

Слід згадати і те, що Пост-колоніалізм залишився здебільшого літературною спробою, адже він сягає вглиб літературознавства. Його можна дослідити переважно у вченні певних колоніальних письменників, зокрема таких англійських авторів як Р. Кіплінг, Дж. Конрад чи Е. Форстер. Таким чином, пост-колоніальним критикам вдалося виявити спорідненість колоніалізму із літературними формами. Згідно з Азімом, романістика зосереджується на еволюції розповіді через теорії колоніальної суб'єктивності [10, с. 187]. Ось чому колоніальна культура є повсюди, проникаючи навіть у ті тексти, які не мають спільних точок дотику чи прямих аллюзій із колоніальною тематикою. Твердження Гаятре Співак про те, що британську літературу дев'ятнадцятого століття «не можна читати без згадки про те, що імперіалізм, або іншими словами соціальна місія англійців, становив невід'ємну частину культурної репрезентації Англії англійцями», – надзвичайно важливе для перечитування англійського канону [11, с. 244].

Отже, Е. Форстер, відомий англійський письменник ХХ століття, у своїх творах звертає особливу увагу на зображення колоніальних територій, зокрема Індії. Хоча спершу автор і намагається дати об'єктивну оцінку британської колонії, зважаючи на свій досвід перебування в даній країні, проте його «європейська природа» починає домінувати: він зображує індійців нижчою расою, якій ще дуже далеко до європейців, тобто англійців. Саму ж Індію Форстер змальовує нецивілізованою, злиденною країною, яка перебуває у хаосі та занепаді [12, с. 210].

Як наслідок своїх подорожей до Індії, письменник стикається з індійською дійсністю наяву, що дозволяє йому відкинути всі здогадки та припущення стосовно даної країни. Надалі він створює роман, оснований на власних спостереженнях та впевнено стає нещадним критиком стереотипного зображення Індії та індійців. Таким чином, Форстер вважається одним із романістів, хто бачить Індію крізь призму людини, яка нейтральна у своєму ставленні до колонії: він ані зневажає країну, ані підтримує її. Тому таке ставлення письменника до даної країни відділяє його від усіх інших митців, які жорстоко засуджували індійців та прагнули асимілювати їх [10, с. 94].

Опублікований у 1924, роман «Подорож до Індії» досліджує расові непорозуміння та культурні лицемірності, які характеризували складну взаємодію між індійцями та англійцями наприкінці британського панування на теренах Індії. Таким чином, можна дати оцінку взаємовідносинам між колонізатором та колонізованим, заснованим на суперечливих стереотипних обопільних уявленнях [9, с. 97].

Британські стереотипи щодо індійців

Вагомий вплив Колоніалізму, що спричинив владні зв'язки між двома державами-супротивниками і, відповідно, ефект домінування панівної нації наскрізно відчувається у тексті: він завжди присутній, незважаючи на ситуацію, що і породжує цілу низку стереотипів із негативною полярністю. Метою даного процесу створення стереотипів із негативним забарвленням є виправдання відкритої зневаги і презирства до індійців, щоб легітимізувати панування колонізаторів.

Сtereotip 1. Національний характер індійців

До індійців загарбники автоматично ставляться з негативом та відрядою: «I really do know the truth about Indians. A most unsuitable position for any Englishwoman – I was a nurse in a Native State. One's only hope was to hold sternly

aloof» адже, на їхню думку, «Most of the people you see are seditious at heart, and the rest would run squealing» [3, p. 25].

Досить часто сам оповідач глузує над нижчою расою, вважаючи її сповненою зла та бід: «There must be this evil of brains in India, but woe to him through whom they are increased!» [3, p. 42].

Ще однією негативною рисою Азіза є його помилкова здатність плутати речі, які здаються очевидними на перший погляд, із власними хибними уявленнями та ілюзіями, як-от гостинність та близькість із гостями, чи то пак, навіть із завойовниками: «Like most Orientals, Aziz overrated hospitality, mistaking it for intimacy, and not seeing that it is tainted with the sense of possession. It was only when Mrs. Moore or Fielding was near him that he saw further, and knew that it is more blessed to receive than to give. These two had strange and beautiful effects on him – they were his friends, his for ever, and he theirs for ever; he loved them so much that giving and receiving became one» [3, p. 125].

Індійська нація часто зображується загубленою у широкому світі, безпомічною та зовсім не вартою власного права на існування: «Kindness, kindness, and more kindness – yes, that he might supply, but was that really all that the queer nation needed? Did it not also demand an occasional intoxication of the blood?» [3, p. 3].

Крім того, повсюдне відчуття загрози, небезпеки та якогось тихого жаху перевопнюють думки самих поселенців місцевої території, що: «You can't be too careful in every way, Mr. Fielding; whatever you say or do in this damned country there is always some envious fellow on the lookout» [3, p. 85].

Оповідач безупинно засуджує природу індійців – химерної, зневіrenoї та підкореної раси, яка ще й характеризується наявністю багатьох недоліків де-факто: «And that Indians seem rather forgetful» [3, p. 9], «Indians are incapable of responsibility» [3, p. 93]. Прикметно, що ці пороки градують, переростаючи із негативних до дуже негативних, як-от: «When an Indian goes bad, he goes not only very bad, but very queer» [3, p. 12]. «Indians were sometimes unbearable» [3, p. 127].

Доходить навіть до відкритого презирства та знищення нижчої раси: «When that strange race nears the dust and is condemned as untouchable, then nature remembers the physical perfection that she accomplished elsewhere, and throws out a god – not many, but one here and there, to prove to society how little its categories impress her» [3, p. 157].

Автор досить таки часто вживає прикметник «queer, strange, evil», що характеризує неможливість британців сприйняти іншу націю, індійську такою, як вона є, у всій її повноті та багатогранності. Тому загарбник і прагне перевиховати полоненого, перекроїти його свідомість, менталітет, звичні правила поведінки. Проте, в цьому і криється вся трагедія: кожна нація – неповторна, і видозмінити її якимось чином, а тим паче насильницькими методами – непосильне завдання.

Розвінчування негативного стереотипу

Проте, буває, що і стереотипи можна зламати на прикладі одного-єдиного винятку, як вказано у тексті: «Here is a native who has actually behaved like a gentleman; if it was not for his black face we would almost allow him to join our club. The approval of your compatriots no longer interests me, I have become anti-British, and ought to have done so sooner, it would have saved me numerous misfortunes» [3, p. 182].

Стереотип 2. Непереборна прірва між націями

Невимовна та неминуча прірва у стосунках між обома націями чітко простежується та акцентується у тексті: «He had discovered that it is possible to keep in with Indians and Englishmen, but that he who would also keep in with Englishwomen must drop the Indians. The two wouldn't combine» [3, p. 45].

Допоки колоніатори залишатимуться загарбниками, а колоніовані – підлеглими, до тих пір можливість обидвох зав'язати та підтримувати дружбу – приємна. Лише у мірі, підтримці та взаємному визнанні полягає суть справжньої дружби.

Стереотип 3. Нерозумний уклад життя

В Індії все відбувається аж занадто спокійно: Британія втілює тут свою імперську політику домінування без результативного спротиву з боку тубільного населення, і в цьому криється глибока проблема, яку подолати надзвичайно важко, іноді здається, що навіть непосильно. Вживання стереотипів як вказівників у комунікації з людьми призвело до «колонізації мислення тубільців» – саме тому місцеве населення автоматично вважає британціввищою расою по відношенню до себе, нижчої раси. Таке-от імперське завдання узгоджується із місією «Орієнталізації» Сходу – індійці зображені як підкорені, покірні та смиренні: ними можна і слід керувати: «Fancy inviting guests and not treating them properly!» [3, p. 29]. «The Englishmen had intended to play up better, but had been prevented from doing so by their women folk, whom they had to attend, provide with tea, advise about dogs, etc. When tennis began, the barrier grew impenetrable. It had been hoped to have some sets between East and West, but this was forgotten, and the courts were monopolized by the usual club couples» [3, p. 30].

Індія та індійці стереотипно засуджуються через брак гармонії, стильно-вого смаку, відсутність порядку та симетрії: «No Indian animal has any sense of an interior» [3, p. 22]. «Some luxury in it, but no order – nothing to intimidate poor Indians» (Mr Fielding) [3, p. 43] – заявляє колоніатор про захоплене населення, оскільки він підсвідомо фіксує цю інформацію.

До того ж у тексті неодноразово заявляється, що Індія – це країна безпорядку, хаосу та чудернацької таємниці: «I dislike them not because I'm English, but from my own personal point of view, Aziz and I know well that India's a muddle» [3, p. 47].

Британський авто-стереотип (вивищення британської нації)

Англійське домінування глибоко вкорінене в усіх сферах існування нижчої раси, і це здається вкрай фатальним для підлеглого, адже: «As long as someone abused the English, all went well, but nothing constructive had been achieved, and if the English were to leave India, the committee would vanish also» [3, p. 75].

Задля створення власного позитивного стереотипу про британців автор порівнює колоніатора із колонізованим, адже саме порівняння повинно нібито чітко продемонструвати якісно вищий рівень функціонування загарбника на теренах підлеглого: «Oh, it is the duty of each and every citizen to shake superstition off, and though I have little experience of Hindu States, and none of this particular one, namely Mudkul (the Ruler, I fancy, has a salute of but eleven guns) – yet I cannot imagine that they have been as successful as British India, where we see reason and orderliness spreading in every direction, like a most health-giving flood!» [3, p. 65].

У «Подорожі до Індії» колоніалісти, безперечно, зображені в якості сильнішої, вибраної раси і тому вони мають значний вплив на місцеве населення. Така влада дає їм силу, яку вони використовують проти нижчої раси, індійців – слабких, відкинутих і другорядних. Вважається, що вони відрізняються від європейців, особливо англійців. Навіть якщо британці могли б мати власні розбіжності категорії як ось соціальні класи чи релігії, вони становлять цілісність, на відміну від тубільців. Крім того, між колоніалістами та індіанцями майже не існує соціальної інтеграції. Проте роман показує у певних моментах і те, що індійці можуть бути навіть дещо більш вищуканими, своєрідними, аніж колоніатори. Однак такі епізоди мінімізуються у зображені і зовсім не наголошуються, щоб не привернути здвоєї уваги з боку читача.

Індійські стереотипи

Стереотип 1. Національний характер англійців

У створенні уявлення індійців про британців суттєву та беззаперечну роль відіграють саме стереотипи як перші поверхові враження та вибіркові бачення. Індійці намагаються визначити своє ставлення до колонізаторів, і вони приходять до таких висновків: «They all become exactly the same, not worse, not better. All are exactly alike... <...> ... When we poor blacks take bribes, we perform what we are bribed to perform, and the law discovers us in consequence. The English take and do nothing. I admire them...» [3, p. 5].

«Queen Victoria and Mrs. Bannister were the only exceptions, and they're dead. Granted the exceptions, he agreed that all Englishwomen are haughty and venal» [3, p. 5].

«This indifference is what the Oriental will never understand. No obligation, with England getting so chock-a-block and overrunning India for jobs. Travel light! You are a most extraordinary race» [3, p. 85].

Автор вже вкотре показує, що і в думках тубільців глибоко вкарбовані численні стереотипи щодо англійців: «He had been warned that English people never stop eating, and that he had better nourish them every two hours until a solid meal was ready» [3, p. 102]; «At a crisis, the English are really unequalled» [3, p. 125].

Стереотип 2. Прірва між націями – непереборна

Фінальне бачення Форстером можливості існування англо-індійської дружби («the two nations cannot be friends»; «Never be friends with the English!») [3, p. 343] – пессимістичне, проте, у автора все ж таки жевріє надія на її зародження, або на землі загарбників, або після звільнення Індії від гніту ворога. Навіть сам пейзаж, змальований в кінці роману, начебто імпліцитно заявляє, що такий сценарій, зрештою, ймовірний, але «не зараз» («not yet»).

Така прогностична перспектива показана і в уривку з тексту під час кінцевої бесіди Азіза із Ронні, коли виявляється, що Ронні розпізнає в Азізі свого друга: «Can you always tell whether a stranger is your friend? – Yes. – Then you are an Oriental» [3, p. 342]. Ми бачимо, що між ідентичністю та чужинністю стирається тонка грань: вони взаємопроникають одна в одну, взаємодіють та утворюють нове поняття «гібридності», англо-індійськості, самоневизначеності.

Розвінчання позитивного стереотипу

Міфи щодо «la mission civilisatrice» вищої раси часто розвінчуються, виявляючи таким чином назовні справжню сутність завойовників: «England holds India for her good» [3, p. 78]. Мета «Орієнталізації» Сходу в цьому і полягала, хоча про це не заявляли відкрито. Заялюжені трактування англійців індійцями часто поступаються місцем новісінським відкриттям, несподіваним та диким для них самих: «But I always thought that Englishmen kept their rooms so tidy. It seems that this is not so. I need not be so ashamed» [3, p. 44].

Розвінчання негативного стереотипу

Однак, так як не існує правил без винятків, так і тут не можна обійтися без останніх: «They had no race-consciousness – Mrs. Moore was too old, Miss Quested too new – and they behaved to Aziz as to any young man who had been kind to them in the country» [3, p. 91].

У свою чергу, прикметним видається той факт, що англійці деколи стають виправданими в очах тубільців та вартими уваги: «They are much nicer in England. There's something that doesn't suit them out here» [3, p. 3]; «But she struck me as one of the more pathetic products of Western education» [3, p. 4]; «He is now the mainstay of the defence, I needn't add. He is the one righteous Englishman in a horde of tyrants» [3, p. 141].

Отже, у «Подорожі до Індії» Форстер надає об'єктивну та неупереджену, на перший погляд, широку картину Індії як загадкової, екзотичної, про-

те підкореної країни. Однак, якщо зазирнути у контекст глибокого та непоправного протистояння обидвох націй, то можна побачити значний вплив стереотипів на формування обопільного негативного сприйняття, які мають на меті виправдати справедливого і сильного колонізатора в очах слабкого і жалюгідного колонізованого. Крім того, спостерігається і розвінчування певних позитивних чи негативних стереотипів як заперечення сформованим трактуванням інших націй, а також і нав'язування власне створеного мета-стереотипу як подвійної зброї впливу на свідомість читача. Таким чином, відчувається маніпулятивна та регуляторна (легітимація панування) функції стереотипів колонізатора задля підтримки свого когнітивного простору, а також деформація інформації для адаптації до власних стереотипів з метою виправдання ситуації.

Бібліографічні посилання

1. *Beller M. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey / M. Beller, J. Leerssen // Series: Studia Imagologica / [series editors: Hugo Dyserinck, Joep Leerssen]. – Amsterdam, N. Y. : Rodopi, 2007. – 315 p.*
2. *Boehmer E. Colonial and Postcolonial Literature [2nd ed.] / E. Boehmer. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 256 p.*
3. *Forster E. Passage to India / E. Forster. – L. : Longman, 2006. – 346 p.*
4. *Ganguly K. Migrant Identities: Personal memory and the Construction of Selfhood”/ K. Ganguly // Cultural Studies. – 1992. – № 6, 1.*
5. *Gupta A. Beyond Culture: Space, Identity, and the Politics of Difference / A. Gupta, J. Ferguson. – Durham : Duke University Press, 1997. – 283 p.*
6. *Hewitt D. English fiction of the Early Modern Period (1890–1940) / D. Hewitt. – L., N. Y. : Longman, 1988. – 275 p.*
7. *Huntington S. “The Clash of Civilizations?” Foreign Affairs / S. Huntington. – L., N. Y. : Longman, 1993. – 267 p.*
8. *Karvonen E. Imagology. Some Theories of the Public Image Presented, Analysed and Criticized. Doctoral thesis, written in Finnish / E. Karvonen. – University of Tampere, Department of Journalism and Mass Communication, 1997. – 315 p.*
9. *Mermoune A. The Impacts of Imperialism on Human-Relations in Edward Morgan Forster’s ‘A Passage to India’ / A. Mermoune. PhD Thesis. – Constantine : Mentouri University, 2010. – 120 p.*
10. *Nilsen S. R. Power, Distance, and Stereotyping Between Colonizer and Colonized and Men and Women in “A Passage to India” / S .R. Nilsen. PhD Thesis. – Oslo : University of Oslo, 2011. – 182 p.*
11. *Said E. Orientalism: Western Conceptions of the Orient with a New Afterword / E. W. Said. – L. : Penguin Books, 1995. – 634 p.*
12. *Siber M. Rudyard Kipling, Edward Morgan Forster, William Somerset Maugham and Joseph Conrad: The British Imperial Tradition and the Individual Talent / M. Siber. PhD Thesis. – Tizi-Ouzou : Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, 2012. – 358 p.*
13. *Chiheb A. Imagology. – Access mode: <http://compalit.blogspot.com/2014/02/imagology.html>*

Надійшла до редакції 03.02.2017 р.

Т. Л. Мищур

Мукачевский государственный университет

ТАИНСТВЕННЫЙ МИР БАРОККО И ПОЭЗИЯ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Розглянуто дискурс бароко в поезії М. І. Цветаєвої. Завдання полягає в тому, щоб виявити типологічні відповідності цветаєвської творчості елементам стилю бароко. Як і в мистецтві бароко М. І. Цветаєвою створюється ілюзія безперервного руху, врівноваженість змінюється асиметрією, сильна трагічна нота, близька риданню або плачу, склонність до архаїки та фольклору, стилістична контрастність, постійний мотив совісті. Художник Цветаєва бачить світ дуже складним, наповненим таємницею і не боиться показати, якою слабкою є людина, якою суперечливою і складною є її натура. В поезії Цветаєвої виникає образ перевернутого світу, в якому революцією і громадянською війною зруйновано звичні ієрархії і зв'язки («Кровных коней запрягайте в дровни!», «Коли в землю солдаты всадили штык...»). Типологічна паралель з художньою системою бароко простежується в поетичному трактуванні теми сну («Страстный стон, смертный стон...», «Ходит сон со своим серпом...»). М. Цветаєва гостро відчувала, що людина втрачає себе, відчуває себе лише маленькою частинкою величезного цілого, протистояти законам якого вона не в силах, але і прийняти яке не може. Вся творчість М. І. Цветаєвої – приклад такого трагічного світовідчуття – відчуття слабкості, мілівості життя.

Ключові слова: М. І. Цветаєва, бароко, поезія, творчість, трагічне світовідчуття, людські можливості, інтелект, світоустрій.

Рассмотрен дискурс барокко в поэзии М. И. Цветаевой. Задача состоит в том, чтобы выявить типологические соответствия цветаевского творчества элементам стиля барокко. Как и в искусстве барокко, М. И. Цветаевой создается иллюзия непрерывного движения, уравновешенность сменяется ассиметрией, сильная трагическая нота близка к рыданью или плачу, склонность к архаике и фольклору, стилестическая контрастность, постоянный мотив совести. Художник Цветаева видит мир очень сложным, наполненным тайной и не боится показать, как слаб человек, как противоречива и сложна его натура. В поэзии Цветаевой возникает образ перевернутого мира, в котором революцией и гражданской войной разрушены привычные иерархии и связи («Кровных коней запрягайте в дровни!», «Коли в землю солдаты всадили штык...»). Типологическая параллель с художественной системой барокко прослеживается в поэтической трактовке темы сна. («Страстный стон, смертный стон...», «Ходит сон со своим серпом...»).

М. Цветаева остро ощущала, что человек теряет себя, ощущает себя лишь маленькой частичкой огромного целого, противостоять законам которого он не в силах, но и принять которое не может. Все творчество М. И. Цветаевой – пример такого трагического мироощущения – ощущения непрочности, непостоянства, изменчивости жизни.

Ключевые слова: М. И. Цветаева, барокко, поэзия, творчество, трагическое мироощущение, человеческие возможности, интеллект, мироустройство.

The baroque discourse in M. I. Tsvetaeva's poetry has been considered. The task is to identify typological conformity of Tsvetaeva's creative work to the Baroque style elements. As in the art of baroque, M. I. Tsvetaeva creates the illusion of continuous movement, poise is replaced by asymmetry, strong tragic note, close to sobbing or crying, a tendency to archaic and Folklore, stylistic contrast, a constant motive of conscience. Tsvetaeva as an artist sees the world very difficult, full of mystery and she is not afraid to show how weak a man is, how contradictory and complex is his nature. In Tsvetaeva's poetry there is the image of an inverted world in which the usual hierarchy and communication («blood of horses harnessed to the wood-sledge...») are destroyed by revolution and civil war ("If the ground troops have thrust the bayonet ..."). Typological parallel with the baroque art

system can be seen in a poetic interpretation of the dream theme («Passionate moan, moan to death ...», «Dream walks with his sickle ...»). M. Tsvetaeva acutely realized that a person loses himself, feels only a small part of a huge whole, to resist the laws of which he is not able, but he can't accept it. All Tsvetaeva's creative work is the example of such a tragic world vision – the feeling of fragility, impermanence, life variability.

Keywords: M. I. Tsvetaeva, baroque, poetry, creativity, the tragic vision, human capabilities, intelligence, world order.

Барокко в искусствознании рассматривается прежде всего как стиль. Для него характерен своеобразный взгляд на человека и мир как на огромный театр, где каждый играет свою роль. Барокко свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, совмещению реальности и иллюзии, слиянию искусств. Человек – песчинка в бесконечной вселенной, и его жизнь наполнена трагическими случайностями. Трагический гуманизм – лейтмотив литературы барокко. Противоречия материального и духовного, покоя и экстаза. Возможность выразить сложность и растерянность чувств, углубление в душевные переживания, молитвенные просьбы, заклинания, всепрощение и эстетические эмоциональные взрывы.

На стыке колоссальных по масштабу культурных периодов всегда возникали литературные эпохи переходного типа. Главной особенностью духовной жизни в такие эпохи является острое ощущение катастрофичности существования, тотальный кризис веры в господствующие прежде ценностные ориентиры, ниспревержение художественных норм и традиций. В конце XVI – начале XVII в. на смену уравновешенной и спокойной картине мира эпохи Возрождения приходит картина бурного, эмоционально-патетического, таинственного мира барокко, который предстает в противоречивой динамике и открытости любым переменам. «Искусство Возрождения апеллировало к разуму и стремилось убедить; барокко взвывало к инстинктам, чувствам, воображению и желало захватить, увлечь» [4, с. 217]. Характеризуя барокко в русской литературе XVII века, Д. Лихачев отмечает «рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих»... рост «самостоятельности стиля» [6, с. 442]. Совершенно очевидно, что такие тенденции в поэтике и были способом замещения дискредитированной реальности художественной формой, («текстом»), которой придавалась эстетическая самоценность.

Неслучаен и интерес к эпохе барокко в эстетике и искусствознании рубежа XIX – XX веков. Этот период был одним из самых драматических в русской истории: русско-японская война, революция 1905 года, Первая мировая война, Февральская революция и, наконец, Октябрь 1917 года. Все это выпало на долю Серебряного века. Именно поэтому для его представителей характерно ощущение тревоги, предчувствие грядущих потрясений, чего-то страшного и темного. Необычайно ярко это состояние выразил А. Блок в поэме «Возмездие»:

Двадцатый век... еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люцифера легла) [1].

Большинство писателей Серебряного века испытывали глубокую необходимость заниматься нравственными исканиями во имя духовного преображения человека перед лицом грядущих катастроф.

В работах современных исследователей также отмечаются черты близости целых художественных явлений в литературе Серебряного века к барокко (И. П. Смирнов «Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в.» (1979),

И. Гашева «Стилевые очертания поэзии Серебряного века и поэзия барокко» (2004) и т.д.). Барочность представляет собой некую творческую фронду, внутреннюю критику художественного развития, «подсветку» его сомнением и иронией.

Но в períоды ментального и художественного кризиса, когда сомнение в каноне и традиционных ценностях становится доминантой духовной и художественной жизни, это явление выходит из тени, претендует на господствующую роль.

Дискурс барокко в цветаевском искусстве представляет, на наш взгляд, актуальную проблему в цветаевоведении. Рассматривая вопрос «барокко и поэзия М. И. Цветаевой», мы преимущественно обратимся к выявлению типологических соответствий цветаевской поэзии элементам стиля барокко.

Несмотря на то, что в цветаевском творчестве явственно прозвучали мотивы барокко: «Мало обращали внимания на барочность Цветаевой, на ее причудливые сравнения, кончетто, на ее близость поэтике Донна и Гонгоры, на ту неисчерпаемую вулканическую энергию, которая питала строителей средневековых соборов и поэтов Тридцатилетней войны», – замечает И. Гарин [3, с. 717]. Действительно, барочность Цветаевой осталась без пристального внимания исследователей. Скажем, И. Заярная, исследуя механизмы осуществления диалога художественных парадигм поэзии авангарда, рассматривает творчество В. Хлебникова, А. Крученых, В. Каминского, В. Маяковского, Б. Пастернака; творчество же М. Цветаевой в этой связи она не привлекает [5, с. 3]. Только недавно появились работы, посвященные этой теме. Так, Т. Н. Воронина, исследуя художественный текст как культурную коммуникативную систему, отмечает, что барочный текст М. И. Цветаевой связан с формированием фактуры, которая складывается на основе воспроизведения в тексте различных особенностей стиля барокко: «Тексты М. И. Цветаевой строятся с перцептивной установкой на то, что они будут восприняты читателем, как пропущенные через модусы зрения, слуха, осязания, обоняния, температурных ощущений» [2, с. 248]. И действительно, в стихотворениях М. И. Цветаевой часто можно встретить воссоздание буквально вулканического взрыва средствами синтаксиса и ритмики – ее строки и строфа становятся той самой извергаемой лавой, о которой в них говорится. Это напоминает излюбленный прием великих композиторов барокко, состоящий в передаче смысла через звук (например, в «Страстиах по Матфею» Баха, где звучание хора постепенно спадает, когда хор обращается к Иисусу со словами «Сойди с креста...»). Подобная поэтическая музыка в духе барокко очень характерна для стихотворной техники Цветаевой.

Контрастность в ощущениях и чувствах изначально присущи М. Цветаевой – поэту:

От высокоторжественных немот
До полного попрания души:
Всю лестницу божественную – от:
Дыхание мое – до: не дыши!» [7, т. 1, с. 223]

Кризис в ХХ веке значительно острее и отчаяннее, чем в XVII, когда барокко родилось и впервые структурно оформилось в виде литературного направления. Барокко со всем своим скепсисом все-таки оставался под Богом, барочный менталитет был защищен от полного распада неутраченной верой в наличие высших трансцендентальных сил и их волю. ХХ век оголил человека, оставил его наедине с Хаосом, заставив осознать ужас своего одиночества, трагизм своей судьбы и искать в самом себе ресурсы сопротивления энтропии. Метания из крайности в крайность со всеми происходящими при этом разрывами и разрушениями есть принцип внутреннего развития в переходные эпохи.

Мотив Божественного озарения характерен для концепции творчества барокко. Художник барокко видит мир очень сложным, наполненным тайной, он не боится показать, как слаб человек, как противоречива и сложна его натура. Он стремится показать не состояние героев, а действие, из которого выхвачен отдельный момент, краткое мгновение. Так и у М. Цветаевой:

Безумье – и благоразумье,
Позор – и честь,

Все, что наводит на раздумье,
Все слишком есть
Во мне. – Все каторжные страсти
Слились в одну!
Так в волосах моих – все масти
Ведут войну! [7, т. 1, с. 223]

У Цветаевої, як і в мистецтві бароко, сильна трагіческа нота, близька до ріданию чи плачу, склонність до архаїки та фольклору, стилістична контрастність, постійний мотив совести. Як і в мистецтві бароко в цветаєвській поезії створюється ілюзія непреривного руху, уравноваженість сменяється асиметрією.

Многе в характеристиці цього стилю можна віднести до творчества М. Цветаєвої та її особистості. «У Цветаевої всіго – «сверх». Сверхемоціональність – з постійним жаром в груди – «за всіх», со всепереживанням, з колебаннями від плюс до мінус бесконечностей, неженська сверхмудрість, сверхпоетичність, не відступаюча ні на минуту. Сверхтемпераментність – з повним діапазоном від холера до меланхоліка, з самими крайніми підйомами та спадками настроєнь: від предельного жизнеутвердження – до смертельної тоски та грусти...» [3, с. 653].

Переходи настроєнь дуже швидкі: від «в наступний раз глухонемая приду...» [7, т. 1, с. 518] до «я і в последній ікоті останусь поетом», від «Мілай ти життя!» [7, т. 2, с. 118] до «Смерти: інія на уста-красни...» [7, т. 2, с. 255].

В поезії Цветаевої виникає образ перевернутого світу, в якому революцією та громадською війною розрушені привичні ієрархії та зв'язки. В стихотворенні «Кровних коней запрягайте в дровни!» (1918) виникає такого роду картина:

Стойла – в соборы! Соборы – в стойла!
В чертову дюжину – календарь!
Нас под рогожу за слово: царь [7, т. 1, с. 390].

Абсурдистська картина перевернутого світу рисується і в стихотворенні «Коли в землю солдаты всадили штык...» (1918):

Надо бражникам старым засесть за холст,
Рыbam – петь, бабам – умствоватъ, птицам – ползать,
Конь на всаднике должен скакать верхом,
Новорожденных надо поить вином...
Реки – жечь, мертвцевов выносить – в окно,
Солнце красное в полночь всходить должно,
Имя суженоj должен забыть жених...
Государыням нужно любить – простых!» [7, т. 1, с. 397].

Цю розорваність, перевернутість, сдвинутість світу лірическа героїня Цветаевої опущає і в самій собі:

Мой день беспутен и нелеп:
У нищего прошу на хлеб,
Богатому даю на бедность,
В иголку продеваю – луч,
Грабителю вручаю – ключ,
Белилами румяню бледность» [7, т. 1, с. 413].

Життя людини представляється чередою внутрішніх конфліктів, непримиримих опозицій. Вони знаходяться в постійному борінні один з одним, єжесекундно змінюються, обираючись ілюзією:

Сердцу ад и алтарь,
Сердцу – рай и позор.

Кто отец? – Может – царь.

Может – царь, может – вор» [7, т. 1, с. 419].

Еще одна типологическая паралель с художественной системой барокко прослеживается в поэтической трактовке темы сна у Цветаевой. Вот как в стихотворении «Страстный стон, смертный стон...» (1918) передано состояние сна:

Страстный стон, смертный стон,

А над стонами – сон.

Всем престолам – престол,

Всем законам – закон» [7, т. 1, с. 394].

Окружающая лирического героя реальность оказывается сном, и драматичнее всего то, что он не может уловить границу между состоянием сна и бодрствованием. В стихотворении «Ходит сон со своим серпом...» (1918) проводится паралель между сном и смертью:

Ходит сон со своим серпом,

Ходит смерть со своей косой...

Царь с царицей, брат с сестрой [7, т. 1, с. 395].

Сон порой представляется как нечто враждебное, вторгающееся в реальность и корректирующее ее по-своему:

Врылась, забылась – вот как с тысяче-

футовой лестницы без перил.

С хищностью следователя и сыщика

Все мои тайны – сон перерыл [7, т. 2, с. 244].

Описание сна превращается в своего рода развернутую метафору иллюзорности жизни. Поэтому, видимо, Цветаева и не принимала ХХ век, не считала его своим:

Если веку не до предков –

Не до правнуков мне: стад.

Век мой – яд мой, век мой – вред мой,

Век мой – враг мой, век мой – ад [7, т. 2, с. 319].

Рациональное начало – одна из основ барокко. В литературе барокко сильна философская направленность, вызванная разочарованием в человеке.

М. Цветаева остро ощущала, что человек теряет себя, ощущает себя лишь маленькой частичкой огромного целого, противостоять законам которого она не в силах. Ренессансное чувство единства, причастности человека к событиям, которые происходят, исчезает. Появляется осознание конкретной границы человеческих возможностей и сомнения в способности интеллекта понять существующее мироустройство и сделать жизнь разумной. Одно из последних произведений М. Цветаевой – цикл «Стихи к Чехии» – пример такого мироощущения поэтессы. В цикле – целый комплекс переживаний: и эмоции, связанные с известием о нападении Германии на Судеты, и вера в торжество справедливости, и отчаяние от случившегося и осознания непоправимости, и апелляция к здравому смыслу и нравственному чувству напавшей страны, и ощущение полной безысходности в мире «вывихнувшем суставы». Перед лирической героиней цикла уже не стоит гамлетовский вопрос «Быть или не быть?» Миру-хаосу ее «Ответ один – отказ» [3, т. 2, с. 360]. В стихотворении «О, слезы на глазах!» (1939) нарушенный порядок жизни – бытия подчеркивается синтаксической инверсией, придающей ритму стихотворения трагический надрыв. В стихотворении явственно звучит реминисценция из «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского: Иван Карамазов, отказывающий принять проект мировой гармонии, построенной на огромном страдании, говорит, что «свой билет на вход спешу возвратить обратно», у Цветаевой мысль о мире, где «слезы на глазах», где «Чехия в слезах», «Испания в крови», также рождает желание «творцу вернуть билет» [7, т. 2, с. 360].

Именно искусство барокко показало, что шатание между землей и небом очень болезненны, а для человека начала ХХ столетия органичным стало убеждение в собственном несовершенстве и греховности. Поэзия М. И. Цветаевой – пример такого трагического мироощущения – ощущения непрочности, непостоянства, изменчивости жизни.

Библиографические ссылки

1. Блок А. А. Возмездие / А. Блок // Блок А. Полные произведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00440611190200624868/>
2. Воронина Т. Н. М. И. Цветаева и барокко / Т. Н. Воронина // Вестник Северо-Кавказского гуманитарного института. – 2015. – № 4 (16). – С. 246–249.
3. Гарин И. Серебряный век / И. Гарин. – М. : Терра, 1999. – Т. 3. – 717 с.
4. Искусство / [пер. А. Голосовской, Н. Аронова]. – М. : Премьера, Астраль, АСТ, 2001. – 304 с.
5. Заярна І. С. Російська поезія ХХ століття в контексті діалогу художніх парадигм: типологічна проекція бароко в авангарді та постмодернізмі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.02 – російська література / І. С. Заярна. – К., 2005. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/95235-26.html
6. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы / Д. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 1999. – 508 с.
7. Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах / М. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1997. – 598 с.

Надійшла до редколегії 03.02.2017 р.

УДК: 821.161.1-82 АХМАТОВА

В. П. Казарин, М. А. Новикова

Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского

«... РОВНО ДЕСЯТЬ ЛЕТ ХОДИЛА / ПОД НАГАНОМ» (А. А. АХМАТОВА-ГОРЕНКО И СЭР ИСАЙЯ БЁРЛИН)

Розвідка продовжує цикл публікацій авторів, що їх присвячено реальному та поетологічному коментареві текстів Анни (Ганни) Ахматової-Горенко (1889–1966), однієї з провідних фігур європейської літератури та культури ХХ сторіччя. Тексти пов’язано з трагічними подіями ахматовської біографії 1940–1950-х років, у тому числі теми, які, на думку поета, було спровоковано її контактами з відомим британським ученим гебрейського походження, філософом і істориком сером Ісаєю Бьорліним. На матеріалу ахматівських текстів, які ще не привертали особливої уваги дослідників, автори зробили спробу виявити і/або реконструювати масштаби ахматівського художнього мислення.

Ключові слова: Анна (Ганна) Ахматова-Горенко (1889–1966), європейська література ХХ сторіччя, 1940–1950-ті роки, біографія, сер Ісаїя Бьорлін, реальний та поетологічний коментар.

Статья продолжает цикл публикаций авторов, посвященных реальному и поэтологическому комментарию текстов Анны Ахматовой-Горенко (1889–1966), одной из ключевых фигур европейской литературы и культуры XX столетия. Тексты связаны с трагическими событиями в ахматовской биографии 1940–1950-х годов, в том числе темы, которые были, по мнению поэта, спровоцированы её контактами с известным британским учёным еврейского происхождения, философом и историком

© В. П. Казарин, М. А. Новикова, 2017

сэром Исайєм Берлініним. На матеріале ахматовських текстів, не привлекавших до нині особого уваги науковців, автори намагалися обнаружити і/або реконструювати масштаби ахматовського художнього мислення.

Ключові слова: Анна Ахматова-Горенко (1889–1966), європейська література ХХ століття, 1940–1950-ті роки, біографія, сэр Ісаїя Берлін, реальний і поетологічний коментарій.

The paper belongs to a series of the authors' publications containing referential and poetological comments on lyrical texts by Anna Akhmatova-Gorenko (1889–1966), one of most influential poets in the European literature and culture-XX. Her texts have been inspired by tragic events in her biography of the 1940-ties and the 1950-ties. After Akhmatova, these events have been provoked by her contacts with the famed British-Jewish philosopher and historian sir Isaiah Berlin. As a textual background memoirs and epistolary works of Berlin were analyzed as well as notes, oral "stories" of Akhmatova herself and/or her contemporaries. In Akhmatova's world picture two approaches which are considered incompatible are nevertheless of equal value. The one is a historical, practically documentary and the other – mythopoeia, "cosmic", metaphysical. The article proposes the authors' certainty that myth poeticism, mystery, prophecy and globalism in life experience, feeling and evaluation is a natural characteristic of natural genius-creators, those who are working on the borderlands between text creation and life building.

Keywords: Anna Akhmatova-Gorenko (1889–1966), the European literature of the XXth century, the 1940-ties and the 1950-ties, biography, sir Isaiah Berlin, realia comments, in-depth poetological analysis.

Преліминари: В серії предшестуючих публікацій¹ [2–6] авторы настоящей статті задались цілью дати реальний і поетологічний коментарій к некоторим стихам Анни Ахматової-Горенко (далі сокращено. – А. А.). Тексты связаны с наиболее трагическими событиями ахматовской биографии – сначала 1910–1920-х, а затем и 1940–1950-х годов.

Цель данной статьи остаётся прежней, но в фокус внимания на сей раз взято поэтическое отображение контактов А. А. с известным британским философом и историком сэром Исайем Берлиным (далее сокращённо. – И. Б.). В качестве фоновых текстов привлекались также мемуары и эпистолярий И. Б., заметки, устные «истории» как самой Ахматової-Горенко, так и её современников и/или соотечественников интересующего нас периода.

Встречи А. А. с И. Б. произошли в Ленинграде в самом начале послевоенного времени – осенью 1945 (первая) и зимой 1946 (последняя) годов. Инициатором визита к А. А. на дом выступил, собственно говоря, не И. Б. – тогда первый секретарь Британского посольства в Москве, занимавшийся анализом общественных настроений в СССР, в первую очередь в кругах интеллигентской элиты. Рвался к поэту другой гость – военный разведчик, а после войны журналист, сын известного политика сэра Уинстона Л. С. Черчилля – Рэндольф Черчилль. Подробности их посещения исследованы и описаны уже неоднократно [7]. Нас сейчас интересует только диалог Ахматовой – Берлина и его отображение в ахматовской поэзии и документалистике.

Для начала приведём ахматовские поэтические строки из «Поэмы без героя», безусловно, адресованные И. Б.

1 См.: Казарин В. П. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального комментария). Публикация 1 / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Сайт «Пушкин. Крым» (pyshkin.daportal.org). – 31.08.2012; Казарин В. П. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального комментария). Публикация 2 / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Південний архів : збірник наукових праць. – Вип. LV (55). – Херсон : ХДУ, 2012. – С. 50–57; Казарин В. П. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального комментария). Публикация 3 / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Сайт «Бахчисарайский историко-культурный заповедник» (bikz.org). – 06.06.2013.

Цитата первая:

За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом.
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава

Шелестела [1, т. 3, с. 200–201].

И вторая цитата из «Поэмы без героя». В ней предстаёт фантасмагорическая картина Новогоднего бала – не то в Ленинграде, не то в Петербурге, не то в 1940–1941-м, не то в 1913–1914-м годах. Среди гостей возникает некто, и реальный, и невозможный, ибо он «Гость из Будущего»:

Звук шагов, тех, которых нету,
По сияющему паркету,
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог [1, т. 3, с. 174].

Поверили ли современники А. А. (в частности, её “товарищи по музам” – поэты) документальности строк о десяти годах «под наганом»? Иначе говоря, поверили ли убеждению самой Ахматовой в том, что (как писал её биограф Аманда Хейт в начале 1980-х, уже после смерти А. А., адресат этих строк, сэр Исайя Бёрлин) оба – и «Он», и «Она» – оказались в результате этого визита не персонажами лирического сюжета, а «персонажами мировой истории» [16, с. 13–14]? Ибо вызвал этот визит якобы не только августовское 1946 года Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» с погромной оценкой творчества Ахматовой, а и Фултонскую речь Черчилля-старшего марта того же года, которая, с одной стороны, положила конец антигитлеровскому союзничеству СССР и западных держав, но с другой, – стала началом «холодной» войны.

Поверили далеко не все и далеко не в таких масштабах. Это касается и адресата А. А. – сэра Исайи. Не без самоиронии он заметил, что любая локальная трактовка их с Ахматовой сюжета означала для неё «разрушение созданных ею наших образов». А образы эти были отнюдь не просто лирическими: они были «космической значимости, и в реальности, и на символическом уровне» [16, с. 13–14].

Скептичной была и реакция такого бесспорно одарённого ровесника А. А., как поэт П. Г. Антокольский (1896–1978). В начале 1970-х, перед своим вынужденным отъездом из СССР, профессор Е. Г. Эткинд рассказывал одному из авторов данной статьи, как он восхищался, беседуя с Павлом Антокольским, строками Ахматовой «За тебя я заплатила чистоганом ...»:

– Ну, положим, – отвечал тот, – «десять лет» она «под наганом» не ходила.
– Зато рифма какова! – попытался спасти тему Е. Г. Эткинд.
– Рифма, рифма... – проворчал П. Г. Антокольский, – рифму перещеголять всегда можно.

И тут же выдал экспромт: «Аннушка, не тем ты дорога нам, / Что десять лет ходила под наганом».

Энтузиазм Ефима Эткинда, признаемся, выглядел по-человечески симпатичнее, чем скепсис Павла Антокольского.

– Во-первых, – пришлось парировать слушательнице этого рассказа, – «Аннушка» – это бестактность и безвкусица. Никто в присутствии А. А. не посмел бы так к ней обратиться. А во-вторых, кто сам «десять лет» ходил «под наганом», у того, может, и есть право на сей счёт каламбурить. А нет, так нет...

Вернёмся, однако, к строкам А. А. – к их обоим фрагментам, хронотопным и персонажным меткам. Это документальные строки («ровно десять лет»). Это историко-стилистические реалии («наган» – ср. «пистолет»; «чистоган» – ср. «наличные»). Это, наконец, предметная реалия («сигара»). С неё начиная, и приступим к комментарию.

Сигара. Ни один из мужских персонажей ахматовской интимной лирики (или их реальных прототипов) курить сигару в ахматовских текстах не мог. В 1910–1920-е годы не мог потому, что сигара – деталь, ассоциировавшаяся с «буржуазным» бытом; позже – потому, что сигары вообще исчезли из «советского» употребления. Сталин накрепко ассоциировался в советских умах с курительной трубкой. Были даже стихи для детей о «голубом колечке» дыма, летящем из трубы из Кремля надо всей Советской страной. По этому колечку с утра советские люди узнают, что Stalin встал раньше каждого из них и уже трудится во имя их благополучия (Н. Незлобин, «Колечко»).

Зато сигара в первую очередь отсылает ко вполне определённому, притом всемирно известному в 1930–1950-е годы персонажу – британскому премьеру Черчиллю. Именно его сын, посещая Ленинград в 1945–1946 годах, буквально затащил к Ахматовой (которую он жаждал увидеть) своего спутника Исаию Бёрлина. Тогда ещё не «сэра», но уже известного британского философа и историка, знакомого многих русских эмигрантов первой волны. Курил ли Бёрлин, как и Черчилль, сигары – не столь важно (хотя есть указание, что курил [7, с. 43, 70]). Важнее то, что сам он позднее признавал – эта деталь «указывает на меня в той или иной степени» [16, с. 21]. А. А. нигде не назовёт его в стихах по имени или по фамилии, а если бы и назвала – для её соотечественников в СССР (не в эмиграции) имя это ничего бы не значило.

Значило другое. Зеркальный зал с сияющим паркетом (отсылка к реальному Фонтанному Дому). Сигара с синим дымком. Бал-маскарад с кузминской Коломбиной и с булгаковским «Владыкой мрака»… Все они, вместе взятые, создают единое мифопространство, где отсутствующие присутствуют, а живые встречаются с мёртвыми. Где Новый год длится сначала без малого тридцать лет (1913–1941), потом тридцать три года (1913–1946), а затем ещё «ровно десять лет» (до года 1956-го).

Сама эта – поэтом запечатлённая – атмосфера веселья над бездной (накануне Первой мировой войны – накануне Второй мировой – накануне Третьей мировой «холодной» войны, открывшейся Фултонской речью Черчилля-отца) резонирует послевоенным упоминаниям 1945–1946-го на «демократизацию общества», на «расширение контактов» с заграницей, вообще – на новую светлую жизнь. Тем упоминаниям, которые запечатлены и в мемуарах К. Симонова, и в письмах Б. Пастернака, и в массовых киноутопиях 1940-х, типа «Весны» или «Кубанских казаков».

Обратимся теперь к реалиям ахматовского 8-стишия и посмотрим, как поэт с ними работает.

Наган. Здесь не место для развернутых экскурсов в историю стрелкового оружия. Однако даже те читатели, кого история оружия не слишком интересует (зато интересует история литературы), ощущают, что «наган» вяжется, скорее, с Гражданской войной и ЧК (Чрезвычайной Комиссией) Ф. Э. Дзержинского, нежели с годами 1940 – 1950-ми и НКВД (плавно перетекшим в МГБ, а потом также плавно перетекшим в КГБ).

Словарные источники [9–12] сообщают нам, что среди множества систем револьверов, существовавших в конце XIX века (Смит-Бессона, Пипера, Мосина и других), наибольшего признания добился револьвер, разработанный в 1895 году по заказу Российской империи бельгийским оружейником Леоном Наганом и принятый на вооружение русской армии. Уже к началу Первой мировой войны было выпущено без малого 450 000 револьверов «наган», за 1914–1917

годы их было дополнительно произведено ещё почти 475 000 штук. Во время Гражданской войны этот арсенал снова пополнился более чем на 175 000 револьверов. Понятно, что «наган» стал одним из символов «русского лихолетья». По популярности с ним мог соревноваться разве что немецкий самозарядный пистолет «маузер», разработанный в том же 1895 году и выпущенный в количестве 1 000 000 экземпляров. Именно «маузеру», как мы помним, предлагал «дать слово» В. В. Маяковский, что породило популярную советскую шутку: «Как дали ему слово, так до сих пор он и говорит».

Выход можно сделать такой. Люди с «наганом» запомнились Ахматовой, видимо, ещё со времён революционного Петрограда, когда их было так много вокруг. Что же касается сотрудников в форме НКВД-МГБ-КГБ (притом со служебным оружием, которым уже стал отечественный пистолет конструкции Токарева – ТТ), то поэт в 1940–1950-е годы открыто их рядом с собой не встречала. Времена стали другие, по городу сотрудники спецорганов чаще ходили в штатском. Подобно случаю с «Либавой», стихи А. А. сохранили не саму реалию прошлого (этот город уже при её жизни сделался литовским Лиепае), сколько память о ней. И память не столько о реалии, сколько об атмосфере, которая когда-то её окружала.

В этом смысле «наган» и сэр Исаия Бёрлин сочетаются в мифопоэтическом мире А. А. как следствие и причина. А. А. «ходила под наганом» потому, что за 10 лет до этого она встретила «агента иностранного влияния» и проговорила с ним у себя дома несколько ночей. А значит, и «наган», и сэра Бёрлина – История-Миф вписала в единый мифосюжет. Следовательно, оба они исполняют ту же мифогенерирующую функцию и имеют тот же историко-мифологический возраст.

«Ровно десять лет». Ахматовское пристрастие к нумерологии, к точным числам (фиксирующими наиболее значимые вещи, «времена и сроки», встречи и «не-встречи») критики заметили давно. Ещё в 1918 году эту настойчивую нумерологизацию подметил Д. П. Якубович [13, с. 139]. Но и в 2010 году аналогичную нумерологизацию, только в датировках ахматовских текстов, заметит Л. Г. Кихней. Заметит – и объяснит: числа у А. А. исполняли сразу несколько функций. И меморативную, и «объединяющую», циклизирующую лирические тексты (даже фрагменты текстов, наподобие цитированных отрывков с «наганом» или с «анафемой»). А циклизация превращает эти осколки лирики в особый, лирический эпос. И, наконец, числа реализуют у А. А. ещё и функцию «шифроправильную», «самый потаённый уровень кодирования» смысла – то, что сама Ахматова-Горенко назовёт «третьим дном» своей поэтической шкатулки [14, с. 120].

К перечисленным функциям можно прибавить, как минимум, две: прогностическую («пророческую») и мифогенную.

В рабочих записях А. А. выстраивает столбец из совпадающих дат смерти (или её, смерти, дуновений): дата смертного приговора Данте (10.03.1321), эта же дата – смерти Е. Замятиня (10.03.1937), ареста сына Ахматовой – Л. Гумилёва (10.03.1938), смерти М. Булгакова (10.03.1940). В этот ряд позднее поразительным образом впишется дата посмертного отпевания самой А. А. (10.03.1966) [14, с. 121].

Мифогенная функция чисел как раз с этого у А. А. и начиналась: с того, что «просто» числа превращались в числа-символы. Возможно ли такое превращение для десятки? Безусловно, возможно – от времён фольклорных до времён тоталитарных. В сборнике «Чётки» (1914) сама А. А. назовёт начальную пору своей личной и творческой биографии «десять лет замираний и криков» [1, т. 1, с. 116]. От фольклора славянского до нас дошли магические формулы, типа «в тридцатом царстве» (то есть бесконечно далеко – магическое пространство, куда заговоры изгоняют беды и болезни). Или единица исчисления монгольских войск – десять тысяч, «тумен», – превратившаяся у русичей в «тьму тьмущую»: единицу неисчислимого, полчище врагов как космическое нашествие сил тьмы.

От сталинского режима (намного его пережив) дошёл не менее магический счёт на пятилетки (полудесятки): «пятилетки индустриализации» и «коллективизации», «решающие» и «завершающие». В этот же ряд магических «времён и сроков» следует поставить так называемые декады – 10-дневки. Они, в основном, приходились на сферу литературы и искусства союзных и автономных республик. Попутно эти же магические сроки помогали решать острейший для полиэтничного государства вопрос – национальный. На долю А. А., например, выпало 45 таких декад (1935–1966 гг.).

А ведь были ещё более громкие события «искусства и литературы», которые также подчинялись 5-ричному и 10-ричному счёту. То были – юбилеи.

Вспомним их размах. «Постановления» партии и правительства. Оргкомитеты, совещания и собрания. Статьи в партийной и государственной прессе. Доклады – и не всегда литератороведов о писателях, искусствоведов о художниках. Делали доклады и министры, и партийные секретари. А по мере того, как юбилей спускался по номенклатурным ступеням, – делали доклады и директоры, и инструкторы (по-современному, референты)…

19 октября 1965 года А. А. (несомненно, в свете её собственной – международной! – премии и зарубежного почётного доктората), – сделала доклад на 700-летнем юбилее Данте в Москве. В Большом театре СССР. В присутствии высокой «советской» номенклатуры и итальянского дипкорпуса. Не будучи ни «амнистированной», ни – тем паче – «реабилитированной» от Постановления 1946 года.

Таковых юбилеев (от Низами до Горького) А. А. пережила целых двенадцать.

«*Ни налево, ни направо / Не глядела*». А. А. любила поэтические автопортреты. Из её стихов читатель сможет многое узнать о её руках и о её перчатках – и перепутанных, надетых с левой руки на правую; и о театральных, «до самого локтя». О её стройной фигуре (и «узкой юбке», в которой та казалась «ещё стройней»). О плечах и груди (которые ей герой «напрасно» и «бережно» кутает «в меха»). И о царственном взгляде («в пол-оборота», напишет о нём О. Мандельштам), и о шали («ложноклассической», скажет он же).

Что же означает на фоне этих портретных деталей приведённое двустишие? Куда может «глядеть» героиня А. А. – на ходу! – если она не глядит «ни налево, ни направо»?

«Не глядеть» по сторонам на ходу возможно только в двух случаях: если говорящий смотрит себе под ноги или прямо перед собой. Смотреть под ноги

А. А. не умела никогда. На этом наблюдении сходятся все мемуаристы. Смотреть прямо перед собой идущая может, если её ведут под руку, – как ведут не только галантные мужчины своих дам, но и представители «силовых структур» своих арестантов. А в этих кругах среди конвоиров издавна существует неписанное правило (многократно при этом описанное в литературе), что при транспортировке «живого груза» шаг вправо или шаг влево – приравниваются к побегу, попытка которого даёт право открывать стрельбу на поражение.

Есть ещё одна мизансцена, отвечающая ахматовскому двустишию. Не глядит «ни налево, ни направо» человек, проходящий сквозь строй. Не обязательно сквозь шпицрутены. Пройти сквозь строй улюлюкающих, оскорбляющих, да просто угрюмо или угрожающе молчащих – тоже испытание, ко взглядам по сторонам не располагающее.

Откуда же явилась к А. А. эта «живая картина»? Источники могли быть разными. Рассказы арестованных и «каторжан» 1930-х, вернувшихся как раз в конце 1950-х (разумеется, тех, кто выжил). Рассказы «космополитов» конца 1940-х, кому на рынке (как «агентам империализма») не продавали продуктов. В конце концов (а для А. А. – в начале начал), память Гражданской войны.

Когда-то перепутанные перчатки в ранней лирике Ахматовой-Горенко символизировали перепутавшийся, обезумевший любовный мир молодого поэта. Тे-

перь это мир, где левая и правая (т. е. «неправильная» и «правильная») стороны отняты у самого Мироздания.

В поздних стихах А. А. признавалась, что, возможно, давно уже лежит – живьём в могиле («... я в гостях у смерти / Была так долго и так много раз» [1, т. 2, кн. 2, с. 67]; «она была со мной в моей могиле» [1, т. 2, кн. 2, с. 200]). Экспромт о нагане – взгляд примерно с той же оптической (и лирической!) позиции.

«А за мной худая слава / Шелестела». Это двустишие (как представляется поначалу) ни в каких комментариях не нуждается. Его смысл вроде бы откомментирован другим фрагментом А. А. – о «грозной анафеме», которая «гудит» («Это и не старо, и не ново...») [1, т. 2, кн. 2, с. 34].

Но как раз сопоставление этих двух фрагментов наводит на вопросы, требующие комментариев.

1. За мной; 1. От Либавы до Владивостока;
2. Шелестела; 2. Гудит;
3. Слава; 3. Анафема;
4. Худая. 4. Грозная.

Сразу же становится очевидным: фрагменты говорят не об одном и том же. Второй фрагмент повествует о том, как ширится Постановление – прежде всего, через вузы и школы, где его «проходили» и «сдавали» ежегодно, вплоть до 1988 года (!). Оттого так огромно пространство, на котором оно «гудит». Оттого же так глубоко скрыты в нем аллюзии на ещё двух «анафематствованных» спутников А. А.: на Н. С. Гумилёва (Либава) – и на О. Э. Мандельштама (Владивосток).

Н. С. Гумилёва с Либавой (именно с Либавой, хотя во время написания второго фрагмента она уже давно носит имя Лиепае!) связывает известная связка в начале июля 1914 года их короткого романа с Т. В. Адамович, о чём знала А. А.² [15, с. 96].

Другой из двух авторов данной статьи, проживая в начале 1970-х годов во Владивостоке, специально занимался разысканием «дома скорби» на Второй речке, где окончил свои дни ссыльный О. Э. Мандельштам, и адресом его последнего упокоения, для чего даже ездил в Москву, чтобы встретиться с Н. Я. Мандельштам.

Т.е. второй фрагмент и вправду насыщен реалиями. Все они прежде всего историчны – и лишь потом мифопоэтичны.

В первом фрагменте всё наоборот. Реалий – формально – в нём нет вовсе, зато сплошь идут символы. Такова здесь даже фоника: змеиная, шипящая глухими согласными (Х – С – Ш – СТ). Это шёпоты литературной «черни», смакующей «блудные» обвинения, сплетничающей у поэта за спиной.

Отсюда и разное жанровое определение: грозная «анафема» – и худая «слава».

Со времён Киевской Руси язык русичей разграничивал то, что сегодня представляется нам почти синонимами. Рыцарский кодекс славян гласил: «Ищи себе чести, а князю славы». Князь – начальник, должностное лицо; ему приличествует «слава» – оценка его действий внешняя, а потому изменчивая и зачастую амбивалентная. «Честь» – состояние внутреннее, его нужно «беречь» каждому человеку, притом всю жизнь и «смолоду». Честь может быть только позитивной. Слава способна быть и правдивой, и ложной, и доброй (хорошей), и худой (плохой, – как в строке А. А.).

Распространителей такой «славы» героиня А. А. видеть не хочет, даже проходя сквозь их сплетни, как сквозь строй. Но не слышать их она не может. Для 1946–1956 годов они служат и напоминанием от «верхов», и предвкушением «черни», и

²Ранее нами было высказано предположение о возможной связи Либавы с другим «спутником» А. А. Ахматовой. – М. Л. Лозинским. См.: [6].

нахлынувшим авторским переживанием «нагана» – воплощение ужаса и насилия Гражданской войны.

Если вслушаться в ахматовское восьмистишие, оно, помимо слов, красноречиво самой своей интонацией.

Сперва Её, лирическую героиню, переполняет человеческая – и женская – обида. Она предъявляет Ему, лирическому герою, счёт: «За тебя я заплатила / Чистоганом <...>». Обида оказывается уже в том, что Она переходит здесь (и дальше) на язык не свой, не Его, а «их»: циничных службистов-чужаков. Это на их криминально-чиновничьем жаргоне «платят чистоганом» и «ходят под» следствием (или пусть того – «под наганом»); это в их обиходе обсуждаются сроки «отсидки» и «ходки», а «ровно десять лет» (без права переписки?) имеют уже к «нагану» прямое отношение.

Как саркастически-элегантно звучат в подобном контексте шаги «по сияющему паркету», пахнет – «сигары синий дымок», смотрится – отраженье «во всех зеркалах» дворцового «зала»! А ведь отразился в них тот, кто «не появился» в 1940 году, зато появился в году 1945-м, а «проникнуть» к А. А. «не мог» в году 1956-м...

Эта «невстреча» была увидена (и осмыслена) с двух противоположных сторон: Её – и Его. А. А. пересказала «Люке» (Лидии Корнеевне) Чуковской, своей надёжной конфидентке, телефонный разговор с сэром Исаией Бёрлиным. Тот снова приехал в СССР, на сей раз уже в период «оттепели», в 1956 году, и позвонил А. А.

«Один господин <...> позвонил мне по телефону и был весьма удивлён, когда я отказалась с ним встретиться. Хотя, мне кажется, мог бы и сам догадаться, что *после всего* (интонация А. А. выделена Л. Ч. – Авт.) я не посмею снова рискнуть... (многоточие принадлежит Л. Ч. – видимо, А. А. сделала здесь паузу. – Авт.). Сообщил мне интересную новость: (сколько величия, выдержки и яда! – Авт.) он женился только в прошлом году (т.е. через 10 лет – «ровно десять лет»! – после встречи с А. А. – Авт.). Подумайте, какая учтивость относительно меня: *только!* (А. А. цитирует-передразнивает. – Авт.) Поздравление я нашла слишком пресной формулой для данного случая (обратим внимание: А. А. становится от ярости любезно-ледяной; способная на одесский жаргон, на лихие мемуары-«пластинки», она переходит на подчёркнуто книжный и старомодный стиль. – Авт.). Я сказала: «вот и хорошо!» (а это уже удар. – Авт.), на что он ответил... (резкий обрыв. – Авт.) ну, не стану вам пересказывать, что он ответил... » [8, с. 226; запись Л. К. Чуковской от 23.08.1956].

А вот тот же телефонный диалог в пересказе Его, «Гостя из будущего», за кого «заплачено чистоганом», из-за кого «десять лет» Она «ходила под наганом» и подверглась всесоюзной «анафеме». Он пересказывает этот диалог лондонскому корреспонденту советского Гостелерадио В. Шишковскому в 1989 году. Уже четверть века, как нет в живых Её; уже 45 лет прошло после их первой – и последней – встречи. Но тайный жар того события продолжает жечь.

«– Я ей позвонил. (Напомним: позвонил в августе 1956 года. – Авт.) Она сказала: «Вы?..» (Через десять лет разлуки, с первой «Его» фразы, простого приветствия, «Она» узнаёт этот голос. – Авт.) Я говорю: «Да». (Ему, очевидно, тоже нелегко говорить. – Авт.) Она сказала: «Пастернак мне сказал, что Вы женаты». Я сказал: «Это так». «Когда Вы женились?» – «В этом году». Длинное молчание» [16, с. 14].

Заметим разницу: насколько насыщен подтекстами Её пересказ – и насколько пересказ Его лишён каких бы то ни было подтекстов и комментариев. (Комментарий будет, но в конце.)

«Длинное молчание. Потом: «Ну что же я могу сказать? (Несмотря на эмоции, А. А. не забыла, что в таких случаях говорить «положено». Но сказать,

«как положено», она не в силах. – Авт.) Поздравляю!» – очень холодным голосом. (Сэр Исаия тоже человек воспитанный; он тоже помнил (по-britански!), «как» говорить в данном случае «положено». «Крещенский холод» в реплике А. А. звучит для него нарочито: Она явно хочет Его задеть. Но Он не поддаётся. – Авт.) Я ничего не сказал. Потом (то есть после выжидательной паузы. – Авт.) она мне сказала: «Ну что ж. (Его молчание Она тоже прочитала как нарочитое. Плюс – как ожидание приглашения к ней домой. – Авт.) Встретиться с Вами я не могу, видите ли...» (На Его слух, Она опять – ещё больней – хочет обидеть собеседника. Но по интонации – Она оправдывается. – Авт.) – и она мне кое-как объяснила. (Сэр Исаия – учёный, однако его «кое-как» стоит томов «художественной», «психологической» прозы. Наконец-то Она вспомнила, что Её телефон прослушивался. Сама А. А. была уверена, что прослушиваются – теми или иными способами – все её разговоры: и телефонные, и просто комнатные... Здесь Он наконец уловил, насколько Она потрясена Его звонком. Вряд ли сэр Исаия – даже теперь – догадывается, после *каких* десяти лет «невстречи» они сейчас разговаривают, – и как невозможно это «объяснить». – Авт.) Я сказал: «Я Вас понимаю». (Похоже, в этот миг Она окончательно поняла, насколько Он Её не понимал – ни 10 лет назад, ни 10 лет спустя. – Авт.)

А. А. стремительно меняет тему: она переводит стихи с корейского, её переводы скоро выйдут. «Вы представляете, насколько я знаю корейский». – «Я понимаю, да». Далее Он говорит, что хотел бы прочесть её переводы. Она обещает их прислать. (Сколько облегчения в этой смене темы. – Авт.) После чего А. А. спрашивает снова: «Значит Вы женились... Да...». Конец разговора. Я понял, что совершил преступление <...>» [16, с. 14].

Это конец разговора, но не множащихся комментариев сэра Исаии. Вот интервью М. Игнатьеву: «<...> это был миф, она была трагической королевой и сожгла себя на погребальном костре. Я, без сомнения, обидел её, я отрицал (по-русски правильнее было бы «отверг». – Авт.) свои обязанности, но я в самом деле оставил её. Как и Эней Диону...» [16, с. 14, 15].

Для обоих, как выяснилось, прошлое отнюдь не прошло. Оба обижены на Другого (Другую); оба не хотят (или не могут) играть чужую для себя роль: приветливого друга и благовоспитанной дамы (или мужчины).

Для мифа бесполезно уточнять: так кто же из двоих был «весьма удивлён», Он или Она? Кому следовало сразу же и наотрез отказаться от встречи, а кому от поисков объяснения? Кому поздравить с браком означало поздравить с изменой, а кто всё же поздравил, но «очень холодным голосом»? На чём «погребальном костре» сожгла себя «трагическая королева»? (Выскажем осторожное предположение, что в понимании А. А. скрытая в этих формулах аллюзия может отсылать не только к уже отмеченным в литературе сюжетам Дионны и Марии Стюарт, но и к мифу Брунгильды и Зигфрида, возможно, опосредованного оперой «Валькирия» Рихарда Вагнера. Вторая часть тетralогии «Кольцо Нibelungов» была впервые поставлена в СССР в Большом театре Сергеем Эйзенштейном в 1940 году – **незадолго** до времени действия «Поэмы без героя», её «новогоднего» эпизода.) Кто не погиб, хотя обязан был погибнуть? Как Недробово. Как Гумилев. Как Мандельштам. Как Модильяни. Как Пунин.

Даже корейская тема носит мифологизирующий оттенок. Она не жалуется на денежные трудности. (А ведь, исключенная в 1946 году из Союза писателей, Она автоматически лишилась и возможности печататься в «писательских» издательствах Ленинграда и Москвы, и права получать «писательскую» пенсию, последнее, правда, ненадолго.) Но Она символически даёт Ему понять, что от хорошей жизни поэты с «неизвестного» языка не переводят.

Это так. Однако есть у медали с корейскими переводами и оборотная сторона. Подстрочки Ей составляли и с оригиналами Её знакомили крупнейшие

ленинградские специалисты по классическим литературам Дальнего Востока. И книга переводов с корейского выходила у Неё к 1956 году уже не первая. И Ему ли, жившему в Англии, с Оксфордом и его библиографической службой под боком, было о том не знать, если, конечно, Он следил за Её библиографией...

С другой стороны, новость о женитьбе сэра Исаи Б. Пастернак узнал на даче в Переделкино, под Москвой, куда сэр Исаия приехал к нему со своей женой. Со свойственным ему умением поступать невпопад, Б.П. тут же передал эту новость А. А. Так оттого ли А. А. отказалась от встречи, что «не посмела» рискнуть «после *всего*»? (Как тяжко звучит – выделенное курсивом внимательной Л. К. Чуковской – это слово! – Авт.) Или, понявши Его, не понявшего Её, услышав *не те* слова, каких ожидала, Она отказалась от «не-своего» сюжета – точно так же, как отказался от «не-своего» сюжета и Он?

Брунгильда, с которой мы сопоставили Ахматову-Горенко, – фигура в германском эпосе особенная. Она любимица самого таинственного, самого шаманистского из германских богов – Одина. Она – вещая дева, валькирия, но притом валькирия строптивая, нарушившая волю Одина, за что и была погружена им в магический сон на вершине горы за оградой из огненных щитов. Легко увидеть, как близка подобная характеристика той, которую дал юной Анне Н. С. Гумилёв: «жена-колдуны». И попытки «приручить» её талант, и вереница мужчин, желавших сделать из неё «нормальную» спутницу, и «мнимость» её браков, и долгое оцепенение-сон, в которое она была ввергнута после отъезда многих её друзей (по сути – всего её «серебряного» мира) в эмиграцию или их уничтожения в период Гражданской войны и репрессий, – все эти подробности биографии мифо-эпической германской королевы без труда накладываются на лиро-эпическую русскую художницу с украинскими (и польскими, и тюркскими) корнями. И тот факт, что Брунгильда ни разу не упомянута в наследии А. А., как и отсутствие в позднем творчестве поэта записей о Ф. Ницше или З. Фрейде [1, т. 2, кн. 2, с. 301], сами по себе совсем не свидетельствуют об отсутствии у неё интереса к в вещей деве-воительнице или о прекращении многолетнего внутреннего диалога с мыслителями германского мира, когда-то начавшегося, по признанию самой А. А., под влиянием Н. С. Гумилёва [1, т. 2, кн. 2, с. 301]. После Второй мировой войны такой интерес и такие диалоги со многими персонажами надолго стали невозможными.

Об эпичности А. А. исследователи упоминали часто. Однако оценивали это её свойство (на наш взгляд) скорее как особенность чисто поэтическую, нежели мировидческую. Но равновеликая тяга А. А. и к истории, и к мифу, – но масштаб её жизненной, не только поэтической оптики («от Либавы до Владивостока»), – но постоянная потребность включать себя не в одни лишь воображаемые, а и в реальные события и «легендарного», и «календарного» времени, – свидетельствуют: А. А. ощущала себя внутри трагического мифо-эпоса не только как поэт, но (говоря по-пушкински) как «частичка бытия»: как человек, женщина, друг, жена, мать.

Следовательно, учитывать подобное качество ахматовского мировидения и самоощущения обязаны и ахматовские комментаторы.

Распространяется ли это требование на «бёрлиновский» сюжет ахматовской биографии? Безусловно, и не просто распространяется.

Если замкнуть встречи-невстречи сэра Исаи и Анны Андреевны сугубо лирическими рамками, добавить к установленному останется немало. Но не самое главное. Уже открыты (хотя и не полностью) архивы репрессивных служб, созданы (хотя и не завершены) новейшие отечественные и зарубежные жизнеописания А. А., опубликована (хотя далеко не вся прокомментирована) переписка И. Б. с русскими эмигрантами, знавшими А. А. или её друзей ещё до 1917 года. Все эти дополнительные источники оставляют, конечно, пробелы для реинтерпретаций (и реконструкций) диалога Ахматовой – Бёrlина.

Однако речь сейчас идёт о новых возможностях при изменении самого подхода. Поэтической фантазией счёл строки А. А. о «нагане» Павел Антокольский. Мифомышление разгадал в них сэр Исаия Бёрлин. Кстати, по-человечески можно понять обиду обоих участников этого сюжета. Обиду Её – на Него, недовыполнившего роль героя; обиду Его – на саму обязанность играть какую-то роль. Но в координатах мифа (не женской фантазии!) обижаться обоим было не на кого.

Размышляя о том, почему так трудно определялись заглавие и жанр «Поэмы без героя», А. А. вспоминала, как «рвалась» её поэма от замыслов автора «куда-то в темноту, <...> в петербургскую историю от Петра (то есть от самого начала российского Нового времени. – Авт.) до осады 1941–1944 гг. (то есть до кульминации ахматовского XX века. – Авт.), или, вернее, в петербургский миф» [1, т. 3, с. 222].

Здесь для исследователя каждое слово драгоценно. И устремлённость к первоначалам. (Ср. как «рвётся» молодая А. А. в кульминационный момент её «серебряного» периода – рождение сына в 1912 году – к самому началу своего мира – к «дикой девочке», «последней херсонидке» [1, т. 1, с. 117; 4].) И то, что история для А. А. – это «темнота», куда её личный сюжет рвётся как бы наощупь. (Ср. «царство тени», куда рвался сюжет другой встречи-прощания, в бахчисарайском стихотворении А. А. 1916 года [1, т. 1, с. 275; 2].) И переживание любого эпизода истории всей «свежестью чувств» на малых лирических площадках; зато далее «зренья острота» на больших эпических дистанциях. И постоянное наложение своих начал на свои концы (по цитате А. А. из Т. С. Элиота: «В моём начале мой конец» [1, т. 3, с. 190]), – наложение, которое рождало у окружающих чувство ахматовской пророчественности, ясновидения.

Сэр Исаия неоднократно – к чести его – писал о сокрушительном впечатлении, какое произвели на него беседы (ночные и долгие) с А. А. в 1945–1946 годах. При всём личном обаянии Её, – при всей интеллектуальной (да и человеческой) незаурядности Его, – думается, всё-таки не одна только «лирика», а именно «эпос», не одна лишь «хроника», а именно «миф» так поразили Её гостя. И подобно тому, как в год 1940-й Он пришёл не просто гостем, но «Гостем из будущего», – какое-то будущее должно было (согласно мифомышлению) просвещивать в их встречах 1945–1946-го годов.

Так появилась у авторов настоящей статьи «Фултонская гипотеза». Так стала вырисовываться и вторая гипотеза, тоже помогающая реконструировать содержание и воздух тех послевоенных встреч, – гипотеза «Дальневосточная».

Фултонская гипотеза. Поскольку нами она уже высказывалась [6], есть reson обсудить её первой.

Сэр Исаия, пересмешник и автоиронист, проявил немалую интуицию, когда сформулировал, в каком ключе, по его мнению, истолковала А. А. их встречи. Развернём это мнение вширь.

1) А. А. отказалась признавать какую бы то ни было бытовую интерпретацию этих встреч. (Включая ответы на вопрос, и поныне очень интересующий ахматолов, а иногда и ахматоведов: «А если это <была> любовь?»). 2) А. А. связывала последствия названных встреч не только с собственными политическими драмами («анафемой» – Постановлением 1946 года), но и – ни много, ни мало – с началом «холодной» войны между СССР и Западом, объявленной сэром Уинстоном Черчиллем в его речи, которую тот произнёс в небольшом университетском американском городке Фултоне. 3) Саму же «холодную» войну (а значит, и роль тех двоих, чьи встречи послужили для неё пусковым механизмом) сэр Исаия назвал (вслед за А. А.) «космической».

Почему ахматоведы не обратили (как нам думается) надлежащего внимания на этот эпитет? Не тому ли, что сочли его простой поэтической гиперболой? (Как «наган», как «анафему», как «ровно десять лет» ахматовского хождения по

мукам.) Или их дезориентировала бёрлиновская ироничность – черта агностика или «афея»? Философа? Либерала ХХ века? Британца? Еврея – питомца народа, склонного, скорее, преуменьшать, чем преувеличивать катастрофизм отдельной человеческой судьбы в жерновах Большой Истории?..

Ортодоксальный традиционалист с непорушенным духовным (а не только бытовым) укладом мог бы сказать, что А. А. различила за «бытом» и «политикой» метафизическое значение их встречи. В устах И. Б. такой термин едва ли был бы привычным. Рассыпав (мы полагаем) именно этот ахматовский смысл, И. Б. передал его максимально допустимым для себя термином «космическое». Но масштаб мышления А. А. он – не будучи поэтом! – ощущал адекватно.

Что даёт нам основания так полагать?

Во-первых, сами тексты А. А., – если читать их в большом контексте ахматовской биографии и «вокруг-ахматовской» истории. Во-вторых, уже выявленная ахматовская привычка мыслить «незабвенными датами», непрерывно их сопрягая. Для неё это было необходимо: постоянно держать в поле зрения связь дат, событий, чувств, людей – «из-под развалин» перманентно взрываемого биографического единства, исторической целостности. Тогда-то можно докопаться до металогики «Творца миров» (как сказал бы, наверно, подлинный ахматовский «герой», Пушкин).

1945-й год (и даже год 1946-й) ещё полны упований. Август 1945-го (за 3 месяца до встречи А. А. и И. Б.) – это капитуляция Японии. 02.09.1945 – окончательное завершение Второй мировой войны. А в 1946 году в СССР ещё легально выходит информационный бюллетень «Британский вестник». Легально транслируются по «советскому» радио передачи BBC. Идут на «советских» экранах «трофейные» фильмы. Получает Сталинскую премию за полный перевод «Божественной комедии» Данте друг и соратник А. А. Михаил Леонидович Лозинский...

Зато вот как будут заполняться следующие «ровно десять лет» – интервал между встречами 1945–46 годов и «невстречей» 1956 года.

Юбилеи, праздновать которые НЕ приглашали (после «анафематствующего» Постановления) Ахматову-Горенко. 1949 – не приглашали на 200-летие рождения Гёте (при том, что «Поэма без героя» безусловно перекликается с «Фаустом»). 1964 – не приглашали на 150-летие Т. Г. Шевченко (несмотря на украинские корни А. А., на её учёбу в Первой Киевской гимназии, на её переводы из И. Франко). Тот же год – А. А. не приглашали на аналогичный юбилей М. Ю. Лермонтова. Здесь уместно вспомнить и «мцырические», и «демонические» мотивы у А. А., – или поразительное сходство «портрета украинки» у Лермонтова (стихотворение «На светские цепи...») с психологическим портретом А. А. в «ледяном» контексте репрессивного Ленинграда (поэма «Реквием»).

Декады литературы и искусства «народов СССР», где без опальной А. А. обошлись тоже. Особенно зияет её отсутствие в 1954 году, когда в Киеве проходит декада русской литературы (приуроченная к 300-летию воссоединения Украины и Российской). А. А. не «воссоединили» – ни с Украиной, ни с русской литературой. Не «воссоединится» она и в 1960 году, когда в Москве пройдут «Дни (новая формулировка. – Авт.) украинской литературы».

И, естественно, невозможно представить себе «корейскую» книгу А. А. в обществе книг и пьес лауреатов Ленинской и Государственной премий СССР (то есть недавней Сталинской премии разных степеней), типа «Бури» И. Эренбурга, «Счастья» П. Павленко, «Борьбы без линии фронта» А. Якобсона (1948), «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского, «Заговора обречённых» Н. Вирты (1949) и т. д., и т. п.

Что же до биографии семейной, – там скрытых и явных «бездн» было ещё больше. Достаточно назвать лагерную судьбу 1940-х годов у Н. Н. Пунина, мужа А. А., или аресты Л. Н. Гумилёва, её сына. По-прежнему были нагло отрезаны от А. А. эмигранты первой волны – знакомцы и друзья по Серебряному веку...

Так что иноземец сэр Исаия угадал её самоощущение верней, чем многие земляки. Да, мифоэпическая фигура. Да, участница «космических» по масштабу сюжетов. Да, ходившая «под наганом», даже если наган этот был метафизическим и невидимым... Можно и нужно уточнять многие детали бытия А. А. эпохи «холодной» войны и «оттепели». Нельзя сужать и обывтовлять эти периоды её человеческой и творческой эволюции.

Дальневосточная гипотеза. Фултонская гипотеза, как бы к ней ни относиться, была всё же в известном смысле выдвинута самой Анной Андреевной. Этого нельзя сказать о гипотезе Дальневосточной. Оттого стоит собрать воедино те – вроде бы не очень значительные, разрозненные, не всегда строго-«ахматовские» – реалии, из которых может сложиться именно ахматовский «дальневосточный» контекст.

Зачем он нужен?

Затем, что личность художника, самый тип его мировосприятия едины, с какими бы реалиями этот художник ни работал. Перед нами уже вставал вопрос: отчего в лирическом фрагменте А. А., посвящённом одному из горчайших эпизодов её биографии, возникла далёкая литовская реалия? Да ещё в «старомодной» огласовке «Либава», вместо современного «Лиепае»?

Ответ на этот вопрос увёл нас (см. : [6]) в эпоху Первой мировой войны. Вывел на авансцену фигуры людей, чрезвычайно близких А. А., – Н. С. Гумилёва и М. Л. Лозинского. Навёл на скрытые связи этого фрагмента с ахматовским стихотворным письмом вдове-солдатке – «Утешением».

Но ведь рядом с «Либавой» в том же фрагменте стояла другая реалия, другой топоним – «Владивосток» («От Либавы до Владивостока ...»)? Также по видимости «нелогичный» и для А. А. «чужой»?

Следовательно, есть резон предположить обратное. Не могла А. А. поставить в один ряд два имени, никак друг с другом не связанные. Или связанные лишь одной целью: назвать зону действия «анафемы» – от одного, восточного «конца» советских «владений» (перефразируя А. С. Пушкина) до другого «конца», западного.

То есть важна и эта цель. Существенна эта закрепившаяся в обыденном сознании *мифопоэтическая система координат*. «От потрясённого Кремля / До стен недвижного Китая...» – напишет тот же классик русской поэзии. «От Москвы до самых до окраин, / С южных гор до северных морей...» – подхватит советская песня («Широка страна моя родная...»). Так что «от Либавы до Владивостока» – это реплика, почерпнутая из патриотического мифопоэтического дискурса, но попавшая в дискурс трагико-исторический.

Переводя на общепонятный язык того времени, это означает два утверждения. Первое: проклятие («анафема»), посланное в адрес А. А., 1946-м годом не закончилось. Уже без малого полтора десятилетия оно продолжает лететь над огромной (и родной!) страной «от края до края», от моря до моря, от восхода солнца до заката. И второе утверждение: патриотом этого пространства мог считать себя только тот, для кого «грозная анафема» была действительно проклятием, а не просто глупым чиновничим документом (и тем паче не сорвавшимся на голову А. А. плодом московско-ленинградских функционерских интриг). Для кого страна, над которой (подобно бесам у того же Пушкина) продолжает кружить это проклятие, остаётся огромной (и родной!).

Однако и этим «дальневосточный» аспект биографии А. А. не ограничивается.

Начало дальневосточных интересов для «серебряного» поколения А. А. уходит вглубь – дальше, чем даже русско-японская война 1904–1905 годов. После так называемой «революции Мэйдзи» (1868–1889) Япония, наглухо закрытая до толе для всех иностранцев, хотя бы частично открылась. Европейские торговцы

устремились на новые рынки; в России и в Западной Европе замелькали японские изделия из лака и фарфора (или подделки под них). Вошли в моду (и в западноевропейские словари) кимоно и сакура; на сценах появились японские рыцари самураи (с их ритуальным самоубийством харакири) и обворожительные гейши. Опера «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-Сан») рождается на волне того же увлечения. В чеховском рассказе 1899 года «Дама с собачкой» в курортной Ялте уже открыт «японский магазин», и главная героиня покупает там духи. Во Франции А. де Тулуз-Лотрек оформляет афишу «японского» эстрадного ревю (1892). В России сочный колорист-этнограф К. Коровин будет в 1898 году писать типично российскую дачу, летние сумерки – и японские фонарики на террасе, где, очевидно, скоро начнут пить из самовара бесконечный вечерний русский чай…

Женские портреты Серебряного века также отражают эту новую моду. Длинные булавки-спицы подкалывают дамские волосы в «японский» узел на портретах В. Серова, З. Серебряковой – и на множестве изображений молодой Анны Ахматовой-Горенко. Привычка А. А. накидывать на дарёные (и нередко рваные) шёлковые халаты старую, но всё ещё величавую шаль, – это, быть может, знак верности А. А. давнишним кимоно её молодости…

Европа подпадёт под обаяние хокку и танка. Эти стариинные формы японской поэзии (хокку формировались в XVI–XVII столетиях, танка ещё раньше, в VIII–X веках) окажутся близки поэтическому модерну рубежа XIX–XX веков и на Западе, и в России. До сих пор удивляет, как перекликаются внешне простая, внутренне сложная, всегда со «вторым дном» непрямого смысла, говорящая больше ассоциациями, чем декларациями, – лирика Ахматовой-Горенко и стихи кого-нибудь из почти пятисот авторов первой поэтической антологии Японии «Манъёсю» (759 года н. э.).

Таков «дальневосточный» историко-культурный контекст, в котором жила и творила А. А. Но был и контекст историко-политический, также со своим «дальневосточным» акцентом.

Песня о крейсере «Варяг» и вальс «Амурские волны» стали явлением настолько массовой российской культуры начала XX века, что не могли миновать художественного сознания А. А. На Алтае, в Барнауле, существовал район пригородных лачуг под экзотическим именем «Порт-Артур». (Был и другой район, именовавшийся «Сахалином»). Матросы и солдаты-инвалиды русско-японской войны расселялись по всей стране (как растеклись по ней бывшие каторжане).

В 1927 году почти на полгода генеральным комиссаром художественной выставки уедет в Японию муж А. А. – искусствовед Н. Н. Пунин. В экспозиции будет показан её известный портрет работы К. С. Петрова-Водкина, имевший, как и творчество Ахматовой, отклик в культурной среде Страны восходящего солнца. В своём письме из Токио от 28 июня Н. Н. Пунин объяснит жене, что данное ей в своё время В. К. Шилейко имя-прозвище Акума по-японски означает «злой демон, дьяволица» [15, с. 241]. Потом трактовки этого имени, прилипшего к А. А. на всю жизнь, будут только множиться.

Младшие современники А. А. помнили, что знаменитую «Катюшу» М. Исааковского и М. Блантера впервые запели не на фронтах 1941–1945 годов, а осенью 1938 года (!). Стало быть, «песенка девичья», летящая «туда, где солнца свет», – летела прямо на Дальний Восток. Где и служил «боевец на дальнем пограничье». А дети этих младших современников читали совсем малыми ребятами в «Круглом году», альманахе-ежегоднике для младшеклассников, «Легенду о седой девушке», навеянную Корейской войной 1950–1953 годов. (Она же, для северных корейцев, «Отечественная Освободительная война»).

Между тем, эта историческая веха имеет к А. А. уже самое непосредственное отношение. Отнюдь не случайно литература (в том числе поэзия) Дальнего Востока начинает так активно переводиться на русский язык и издаваться в СССР

именно с середины 1930-х и до середины 1950-х. Первая русскоязычная антология «Современная корейская поэзия» выйдет (в обгон антологии классической) в Москве в 1950 году. Издание первой (зато 4-томной) антологии китайской поэзии завершится в 1958 году. Первая японская поэтическая антология будет издана в 1956-м. Но «Японская революционная литература» – в 1934 году.

Та книга ахматовских переводов из классической корейской поэзии, о которой скажет по телефону сэру Исаиे Бёрлину Анна Андреевна, – это уже второе, дополненное издание. Оно появится в 1957 году. В 1959-м А. А. напишет стихи об «анафеме» и упомянет в них «Владивосток».

Но и год 1945-й – время первой встречи А. А. с И. Б. – также связан с Дальним Востоком и его «военной столицей» Владивостоком. 1945-й – год возвращений. После окончания Второй мировой войны (в мае – с нацистской Германией, в сентябре – с Японией) начнут возвращаться солдаты – с фронтов, эвакуированные – из зауральского тыла; пойдут пачками запросы об угнанных в Германию на принудработы, о пропавших без вести, о разбомбленных по пути в эвакуацию, – да просто о родных и близких, кого разметала война. Вспыхнет надежда на возвращение реабилитированных, на «исправление ошибок», на чудо…

Среди этого шквала сбывающихся и несбывающихся надежд нельзя себе представить, чтобы А. А. не вспомнила своих не вернувшихся, своих исчезнувших – даже без известия о месте захоронения. Владивосток – это память, с одной стороны, о младшем брате Анны Андреевны – Викторе Горенко. Мичман Черноморского флота, покинувший Севастополь в ночь перед началом массовых расправ с офицерами, после долгой дороги прибывает в тихоокеанскую столицу России в марте 1918 года. В. А. Горенко оставит Владивосток с приходом красных в 1922 году, перебравшись сначала на Сахалин, а потом (на пороге прихода красных теперь уже на остров) через Китай в США. Кстати, через Владивосток покидали страну во время Гражданской войны многие представители творческой интеллигенции из окружения А. А.

С другой стороны, этот город – память об О. Э. Мандельштаме. Последним его земным пристанищем сделался один из пригородов Владивостока – станция Вторая речка, где содержали осуждённых в ожидании дальнейшей отправки и где недождавшихся этой отправки хоронили. Горькая ирония судьбы: потом в этих бараках долгое время размещалась городская психиатрическая лечебница.

Таких мандельштамовских «реалий» А. А. знать не могла. Но то, что следы осуждённого поэта уводят далеко на Восток, – это она могла знать (хотя бы через жену О. Э.). А главное – это была уже третья пропавшая без вести родная могила (после Н. С. Гумилёва и Н. В. Недоброва). Двух первых поглотила бесследно Гражданская война. Не могла ли А. А. – именно после войны Отечественной, в трагико-оптимистической атмосфере 1945-го – попытаться отыскать хотя бы третий след? А если да, с кем же уместнее было бы поговорить на эту тему, как не с представителем союзнической Великобритании И. Бёрлиным? Тесно общавшимся с «тамошними», эмигрировавшими сверстниками и знакомцами и молодой Ахматовой, и молодого Мандельштама?..

Так протягиваются новые – пока не доказанные, но достойные проверки – ниточки к дальневосточному кругу ассоциаций нашего поэта.

Наконец, не следует забывать, на каком актуально-историческом фоне проходила «незабвенная» встреча-1945.

Акт подписания капитуляции Японией был чрезвычайно важным политическим событием для США. Военное участие Штатов во Второй мировой войне было не соизмеримо с участием Советского Союза, а дипломатическая роль – с ролью, положим, Великобритании. (Чем мы нисколько не преуменьшаем значения высадки американцев в Нормандии, – или шире, открытия Второго фронта, – или, ещё ранее, значение американского ленд-лиза.) И всё же завершение Второй

мировой войны на дальневосточных – сухопутных и морских – направлениях США постарались превратить в свой апофеоз.

СССР (и лично Сталин) к осени 1945 года был уже сильно раздосадован и этими попытками, и – до того – сепаратными переговорами отдельных представителей США с военно-политической верхушкой Третьего рейха. Могла ли наблюдательная и проницательная А. А. не заметить перемену тональности в газетной хронике ТАСС о капитуляции Японии? Могла ли не ощутить, что «встреча на Эльбе», один из основных источников советских упоминаний не только на «миру мир», но и на новый мир внутри самого Союза, – что эта встреча начинает выхолащиваться и использоваться совсем с другими политическими целями?

«Либава» по-ахматовски – это не мирный рыбакский порт Литовской СССР, это эпицентр кровавых сражений Первой мировой войны. Что же тогда «Владивосток» по-ахматовски, поставленный бок о бок с «Либавой»? Только ли столица Дальнего Востока? Только ли закрытый тихоокеанский военный город-порт? (Тогда на другом конце СССР ему бы соответствовала не Либава, а, скорее, Кронштадт или Севастополь.) Или это также эпицентр, но уже других событий? Завершающих одну войну, «горячую», и открывающих (пока подспудно) другую войну – «холодную»? Войну, которая на долгие годы нагло «задраїт», говоря по-морскому, стальные двери в жизни как самой А. А., так и Европы и всего мира.

Не о том ли могли, в числе иных тем, беседовать философ и историк из Великобритании Исаия Бёрлин и «трагическая королева» страны победителей и репрессантов – Анна Андреевна Ахматова-Горенко?

Вместо заключения. Проведённый анализ (пока ещё предварительный, исходящий подчас не из готовых теорий, а из гипотез) позволяет, тем не менее, прийти к некоторым выводам.

1. В картине мира А. А. Ахматовой-Горенко равнозначны для автора и равнодейственны для текста два подхода, обычно считающиеся не совместимыми. Это подход исторический, почти документальный, – и подход мифопоэтический, «космический», метафизический.

2. Первый подход зиждется на точных данных, именах и событиях, на бытовых и психологических реалиях. Благодаря ему А. А. сумела создать из малых текстов (и даже из их фрагментов) «лирический эпос» XX столетия.

3. Второй подход превращает ахматовские реалии в символы, а ключевые исторические мотивы – в мифологические сюжеты. Он также сослужил поэту службу, возведя её эпос на уровень мифа или мистерии. При этом (подчеркнём) ни первый подход не отменял второго, ни второй первого.

4. Отсюда проистекает двойственное впечатление, какое производит поэзия А. А. на читателей XX, а теперь уже и XXI веков. С одной стороны, она заворожила (и продолжает завораживать) своей искренностью, правдой – от интимной «правды для двоих» до вселенской правды перед лицом Мироздания и Бога.

5. С другой стороны, та же поэзия вызывала (и, по-видимому, будет и дальше вызывать) сомнения в авторской достоверности. Будет провоцировать прямые или полуоткрытые обвинения в личном мифотворчестве, в превращении живой жизни (и живой истории) в костюмированный «бал ста королей» и одной королевы.

В предлагаемой работе отстаивается иная позиция. Авторы исходят из убеждения в том, что мифопоэтизм, мистериальность, профетизм, глобальность переживаний и оценок суть нормальные свойства нормальных творцов-гениев, – то есть тех, кто творит на порубежье между текстопорождением и жизнестроительством.

На материале ахматовских текстов, не привлекавших доныне особого внимания исследователей, авторы попытались обнаружить и/или реконструировать эти ахматовские масштабы. Те, что поставили её в ряд нормальных гениев, – людей (как сказал Бен Джонсон о Шекспире) «не только своего времени», но и «на все времена».

Библиографические ссылки

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений : в 6-ти т. / А. Ахматова. – М. : Элліс Лак, 1998–2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Казарин В. П. «Не бойся; подойди...»: (Установлена и документирована дата смерти Н. В. Недоброво) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 11. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2013. – С. 178–188.
3. Казарин В. П. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможней...»: (Опыты реального и поэтического комментария) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Література в контексті культури : зб. наук. праць. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 25. – С. 55–72.
4. Казарин В. П. Ахматова. Данте. Крым: (К постановке проблемы) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. – Х., 2015. – Вип. 73. – С. 276–284.
5. Казарин В. П. Ахматова. Данте. Крым: (Статья 2) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Східнослов'янська філологія : зб. наук. праць. – Артемівськ : ГПМ ДВНЗ, 2015. – Вип. 28. – С. 31–46.
6. Казарин В. П. «...Грозная анафема гудит»: (Загадки одного ахматовского восьмистишия) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Сайт «Анна Ахматова: “Ты выдумал меня...”» (akhmatova.org). – СПб. : 08.05.2016.
7. Копылов Л. «И это было так»: Анна Ахматова и Исаия Берлин / Л. Копылов, Т. Позднякова, Н. Попова. – СПб. : Драйв, 2009. – 119 с., ил.
8. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962 / Л. К. Чуковская. – Т. II. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Согласие, 1997. – 832 с., ил.
9. Жук А. Б. Справочник по стрелковому оружию: Револьверы, пистолеты, винтовки, пистолеты-пулемёты, автоматы / А. Б. Жук. – М. : Воениздат, 1993. – 735 с., ил.
10. Русско-английский словарь / сост. О. С. Ахманова, З. С. Выготская, Т. П. Горбунова; под общ. рук. А. И. Смирницкого. – Изд. 12-е, стереотип. – М. : Русский язык, 1981. – 766 с.
11. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова. – Изд. 3-е, перераб. и доп. – М. : Гос. Изд-во иностр. и нац. словарей, 1949. – 805 с.
12. Англо-русский словарь / сост. В. К. Мицлер. – Изд. 9-е, испр. и доп. – М. : Сов. энцикл., 1962.
13. Б. а. [Якубович Д. П.] [Рец. на сб. А. Ахматовой «Белая стая».] / Д. П. Якубович // Русское богатство. – 1918. – № 1-2-3. – С. 303. Цит. по: Тименчик Р. Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой / Р. Д. Тименчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 9. – Симферополь : Крымский Архив, 2011. – С. 109–145.
14. Кихней Л. Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. – Симферополь : Крымский Архив, 2010. – С. 114–127.
15. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. – Изд. 2-е, испр. и доп. / В. А. Черных. – М. : Идрік, 2008. – 768 с., ил.
16. «Я незаслуженно получил бессмертие в её поэзии»: (Из переписки Исаии Бёрглина) // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 3–30.

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.

Т. В. Данилович

Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка

РЕЦЕПЦИЯ ТЕОРИИ ЧИСТОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ 1946–1956 гг.

На основі матеріалів провідних літературно-художніх і суспільно-політичних журналів СРСР («Новий світ», «Жовтень», «Пропор», «Зірка») розкрито ступінь затребуваності «мистецтва для мистецтва» як об'єкта осмыслення в радянській літературній критиці першого післявоєнного десятиліття. Визначено основні аспекти та особливості інтерпретації теорії чистого мистецтва, фактори, що задали вектор її сприйняття в означений період. Показано роль керівництва Комуністичної партії у виникненні підвищеної уваги з боку критики до теми «мистецтва для мистецтва» і творчих шукань його апологетів. Виявлено письменників, літературні течії і угрупповання, які уособлювали в радянській критиці 1946–1956 рр. чисте мистецтво, і художники слова, суспільно-політичні діячі, які відігравали роль авторитетних фігур у боротьбі з «мистецтвом для мистецтва». Порушено питання про характер претензій, що пред'являються першим. Розглянуто, як літературні критики даної епохи підносять той факт, що деякі представники російської літератури, що стали зразками протистояння чистого мистецтва, не завжди дотримувалися такої естетичної позиції. Проаналізовано своєрідність рецепції крізь призму чистого мистецтва історії російської літератури і тенденцій розвитку західноєвропейської і американської культури. Акцентовано увагу на прагненні радянських критиків пояснити причинами політичного характеру заохочення владою західних країн проповіді «мистецтва для мистецтва». Осмыслено і характер обговорену питання про допустимість орієнтації на принципи чистого мистецтва в літературній критиці. Виявлено традиційне і нове в розумінні теорії «мистецтва для мистецтва» в повоєнні десятиліття в порівнянні з довосніною епохою.

Ключові слова: «мистецтво для мистецтва», творча свобода, мистецтво і політика, утилітаризм, принцип партійності літератури.

На основе материалов ведущих литературно-художественных и общественно-политических журналов СССР («Новый мир», «Октябрь», «Знамя», «Звезда») раскрыта степень востребованности «искусства для искусства» как объекта осмысления в советской литературной критике первого послевоенного десятилетия. Определены основные аспекты и особенности интерпретации теории чистого искусства, факторы, задавшие вектор ее восприятия в обозначенный период. Показана роль руководства Коммунистической партии в возникновении повышенного внимания со стороны критики к теме «искусства для искусства» и творческих исканий его апологетов. Выявлены писатели, литературные течения и группировки, олицетворяющие в советской критике 1946–1956 гг. чистое искусство, и художники слова, общественно-политические деятели, играющие роль авторитетных фигур в борьбе с «искусством для искусства». Затронут вопрос о характере претензий, предъявляемых первым. Рассмотрено, как литературные критики данной эпохи преподносили тот факт, что некоторые представители русской литературы, ставшие образцами противостояния чистому искусству, не всегда придерживались такой эстетической позиции. Проанализировано своеобразие рецепции сквозь призму чистого искусства истории русской литературы и тенденций развития западноевропейской и американской культуры. Акцентировано внимание на стремлении советских критиков объяснить причинами политического характера поощрение властями западных стран проповеди «искусства для искусства». Осмыслены и характер обсуждений вопроса о допустимости ориентации на принципы чистого искусства в литературной критике. Выявлено традиционное и

новое в понимании теории «искусства для искусства» в послевоенное десятилетие в сравнении с довоенной эпохой.

Ключевые слова: «искусство для искусства», творческая свобода, искусство и политика, утилитаризм, принцип партийности литературы.

Based on the materials of the leading literary, art and socio-political magazines of the USSR («Novy mir», «Oktyabr», «Znamya», «Zvezda»), the degree of demand for «art for art» as an object of comprehension in the Soviet literary criticism of the first post-war decade is revealed. The main aspects and features of the interpretation of the pure art's theory, the factors that set the vector of its suchlike perception in the designated period are determined. The role of the Communist Party's governance in the emergence of increased attention from critics to the theme of «art for art» and creative searches of its apologists is shown. Revealed writers, literary trends and groups, personifying in Soviet criticism 1946–1956 pure art, word artists, social and political figures, playing the role of authoritative figures in the fight against «art for art.» The question of the nature of the claims made to the supporters of the art's purity is touched upon. It is examined how the literary critics of this era present the fact that some representatives of Russian literature that have become examples of opposition to pure art have not always adhered to such an aesthetic position. The originality of reception is analyzed through the prism of pure art in the history of Russian literature and the development tendencies of Western European and American culture. Attention is focused on the desire of Soviet critics to prove the political nature of the reasons for encouraging by the authorities of Western countries to preach «art for art.» The nature of the discussion of the question of the admissibility of orientation to the principles of pure art in literary criticism is also being examined. The traditional and the new in understanding the theory of «art for art» in the post-war decade in comparison with the pre-war era is revealed.

Keywords: “art for art”, creative freedom, art and politics, utilitarianism, literature's party-nest.

Актуальная в литературной критике 1920–1930-х гг., тема чистого искусства приобретает новую остроту звучания в первое послевоенное десятилетие, что связано с докладом А. Жданова и постановлением Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». В этих документах «искусство для искусства» и советские писатели, причисляемые к разряду его апологетов, становятся важнейшими объектами порицания. Наибольшее количество упоминаний о чистом искусстве в литературно-критических журналах послевоенной поры приходится на 1946 (с момента обнародования доклада и постановления) – 1948 гг. При этом общая направленность интерпретации этой теории сохраняется на протяжении всего послевоенного десятилетия.

Советская литературная критика отзыается одобрителями откликами на указания партии [см. : 4; 9; 10; 15; 16; 22; 26; 27; 34; 37 и др.]. А. Макаров отмечает их «решающее значение в развитии нашей литературы», утверждает, что они дают писателям «уверенность и силу ориентировки в их творческой работе», освещают « дальнейший путь ясным светом теории» [22, с. 190].

Е. Ковальчик утверждает, что с постановления начинается новая фаза развития советской литературы, предполагающая в том числе решительную войну с эстетством и аполитичностью [16].

Литературно-критические статьи этого времени пестрят цитатами из доклада Жданова и постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». Часто в поле зрения критики оказывается ленинская статья «Партийная организация и партийная литература», упоминаемая в ждановском докладе с целью отстаивания принципа партийности литературы [см. : 2; 8; 9; 15; 28; 37; 43–45 и др.]. Вслед за Ждановым в послевоенной литературной критике рядом с Лениным в борьбе против аполитичного искусства ставится Сталин [см. : 28; 44 и др.]. Б. Яковлев указывает на то, что именно Сталин «раньше всех и глубже всех осознал историческое значение ленинской статьи» [44, с. 148].

Повторяя и развивая ленинские суждения, прозвучавшие в статье «Партийная организация и партийная литература», критика послевоенного времени разоблачает основополагающие для чистого искусства лозунги беспартийности печати, аполитичности и творческой свободы [см. : 8; 10; 20; 27; 33; 43–45 и др.]. «Вне политики невозможна великая поэзия», – уверяет В. Перцов [27, с. 172]. По убеждению Б. Яковлева, свобода творчества, провозглашаемая adeptами чистоты литературы, есть «свобода от передовых идей своего времени, от гражданского долга поэта перед своим народом, от его духовных запросов и эстетических принципов» [46, с. 231].

Идею аполитичности художественной реальности советские критики противопоставляют принцип партийности литературы, защита которого зачастую сопровождается акцентированием роли партии в его утверждении и противодействии чистому искусству [см. : 28; 43 и др.]. Со страниц ведущих журналов звучат признания литераторов: «Вся советская литература – родное детище Коммунистической партии» [11, с. 164]; «Своими успехами советская литература обязана Коммунистической партии» [19, с. 246]. В представлении В. Кожевникова, советские писатели являются «общественными, политическими деятелями, находящимися на переднем крае жизни нашего общества и облеченными большим политическим доверием партии и государства» [19, с. 263].

Актуализируется и такой аспект вопроса об искусстве и политике, как подлинная и мнимая свобода творчества. Утверждается, что советское искусство «свободней, независимей и чище» западного искусства, зависящего от денежного мешка [28, с. 167], что подлинную свободу советской литературе обеспечила ее открытая связь с «интересами народа, идеями Коммунистической партии, с политикой Советского государства» [8, с. 216].

Сохраняется традиция обвинения сторонников чистого искусства в нечистоплотности, попытке скрыть за маской аполитичности неблаговидные политические намерения [см. : 8; 27; 30; 42; 46 и др.]. «Проповедь безыдейности, теории «искусства для искусства» не помешала символистам (исключения были редки) встретить в штыки революцию 1905 года и прославлять захватнические планы русского царизма в годы империалистической войны» [24, с. 208], – замечает Н. Маслин. Попытки отстаивать лозунг чистого искусства в литературной жизни 1920-х гг. Л. Плоткин расценивает как стремление писателей-противников революции превратить литературу в «рупор враждебных идей» [29, с. 217].

Разоблачение «лицемерия» сторонников чистого искусства советская критика осуществляет и на материале литературной жизни периода Второй мировой войны и послевоенного времени [см. : 5; 13; 14; 22 и др.]. Отбор и оценки анализируемых фактов в большинстве своем отличаются односторонностью и тенденциозностью.

Негативно отзываясь о зарубежных писателях XX в., исповедующих отстраненность художника от общественно-политической жизни, советские критики высказывают мысль о том, что многие из тех, кто провозглашал уединение в «башне из слоновой кости», встали на путь предательства рода человеческого [см. : 13; 21; 40 и др.]. Подтверждением этого служат имена Э. Паунда – одного «из главных пропагандистов аполитичного искусства», который в годы войны оказался «рупором фашистских идей Бенито Муссолини, пропагандистом человека-ненавистника, призывающим своих соотечественников американцев к измене» [13, с. 215], К. Гамсуна, декларировавшего идею независимости художника, а в военное время ставшего «прислужником фашистских оккупантов» [22, с. 155], П. Валери, выступившего «с восхвалением фашистского обмана, мнимых благ фашистской диктатуры и иерархии» [40, с. 303].

Помимо этого отмечается и лицемерие литературной критики союзнических стран, которая в годы войны с Германией пишет «восторженные рецензии о наших книгах, преисполненные славости и умиления» [21, с. 230], а в послевоенное время негативно оценивает советское искусство, встает на сторону писателей, прорабатываемых в ждановском докладе и постановлении ЦК ВКП(б), выполняя роль «адвокатов чистого искусства», обнаруживая тем самым «свою истинную неприглядную сущность, свое подлинное лицо озлобленных врагов советского искусства и всей передовой литературы» [21, с. 231].

Е. Брандис рассматривает «искусство для искусства» в условиях послевоенной реальности как одно из идеологических оружий США – «центра мировой империалистической реакции». Согласно критику, пропагандируемая империалистами теория «космополитического, «общечеловеческого» искусства, «свободного» от каких бы то ни было национальных и местных «ограничений» на практике оказывается не отличимой от произведений, создаваемых «самыми отъявленными мракобесами и поставщиками дешевого бульварного чтива» [5, с. 174].

За аргументами в пользу идеологизированности советского искусства критика рассматриваемого периода нередко обращается к истории развития русской литературы [см. : 8; 16; 21; 33 и др.]. Согласно Б. Соловьеву, тенденциозность – «драгоценная традиция» русского реализма [33, с. 139]. А. Дементьев и С. Сутоцкий утверждают: «Русская классическая литература была проповеднической и публицистической литературой, и это не только не помешало, но помогло ей завоевать первое место в мире по идейности и художественности» [8, с. 216]. В противовес этому вклад сторонников чистого искусства в развитие русской литературы отрицается: «Что же касается литературных группировок и «течений», кричавших о чистом искусстве, о беспартийности литературы и кичащихся тем, что их участники пишут «не для пропаганды», то они не создали и не могут создать в искусстве ничего значительного, они оказались и не могут не оказаться бесплодными, как библейская смоковница» [8, с. 216]. Мысль об ущербности результатов творческой деятельности приверженцев «искусства для искусства» в критике послевоенного десятилетия встречается неоднократно [см. : 17; 24; 27 и др.]. Причем к числу нелицеприятных высказываний в их адрес в период кампании против космополитизма добавляется обвинение в «тупой зависимости от иностранщины», что усматривается, например, в ориентации символистов и акмеистов на эстетические установки представителей западной «упадочной, ущербной буржуазной культуры» (Ш. Бодлера, Т. Готье, Л. де Лиля, О. Уайльда и др.), проповеди декадентами уайльдовского принципа искусства как лжи [36, с. 125].

В послевоенную эпоху благодаря докладу А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» и постановлению Оргбюро ЦК ВКП(б), принятому 14 августа 1946 г., наряду с уже существовавшими появляются новые ключевые фигуры русской литературы, олицетворяющие чистое искусство. Литературно–критические статьи 1946–1948 гг. изобилуют обличительными выпадами против Ахматовой и Зощенко, «Серапионовых братьев» и акмеизма, русской модернистской литературы в целом [см. : 7; 8; 14; 24; 28; 29; 32; 37; 38; 39; 41; 43 и др.]. Б. Плоткин называет Зощенко «проповедником безыдейности» [29].

И. Сергиевский характеризует поэзию Ахматовой как «одно из самых характерных и выразительных явлений буржуазной литературы периода реакции» [32, с. 192]. С точки зрения А. Караваевой, нелепыми предстают в своих творческих устремлениях «декаденты, модернисты, мистики, символисты и прочая, и прочая», которые, подобно голому королю, «облачились в воображаемые плащи «чистого искусства» и провозглашали себя ревнителями «чистой красоты», жрецами формы ради формы» [14, с. 220]. Б. Яковлев расценивает преклонение перед Хлебниковым, мысль о бесценном значении его творческого на-

следия как легенду, сознательно созданную теми, кому выгодно «дезориентировать молодые литературные кадры, воспитать их в духе безидеиности, аполитичности и других традиций реакционного буржуазного искусства» [46, с. 231]. Д. Данин, говорит о ненужности возрождения эстетических идеалов акмеизма в советском искусстве: «Но когда вокруг – «дела по горло, рукав по локти», – поиски бесцельной, отвлеченной красоты мешают тем, кому чужды беззаботность и праздность. Они мешают, как всякое проявление аполитизма, как всякое желание самоустраниться от основных вопросов жизни нашего общества» [7, с. 168].

Наряду с именами русских писателей-сторонников чистого искусства в литературной критике 1946–1956 гг. можно обозначить и часто озвучиваемые имена писателей противоположного лагеря. Это Некрасов и Салтыков-Щедрин, Маяковский и Горький. «Нам (советским людям. – Т. Д.) близок саркастический дух критических статей и рецензий Салтыкова-Щедрина, бичевавшего апологетов «чистого» искусства – всех, кто забывал о гражданском долге литературы» [19, с. 219], – пишет А. Кондратович. Главное значение поэзии Некрасова Н. Степанов видит в том, что «она глубоко идейна и выражает передовое мировоззрение своего времени в простых, ясных, реалистических формах» [34, с. 164]. К продолжателям некрасовской традиции литературовед причисляет Маяковского: «Та смелость, с которой Маяковский обратился к политической теме, к современной разговорной речи, противопоставив свой стих аполитичности и «эстетизму» поэзии буржуазного декаданса, во многом напоминает деятельность Некрасова, его борьбу со сторонниками «чистого искусства» [34, с. 167].

Имя Маяковского, названного Сталиным «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» [цит. по: 12, с. 172], в литературной критике послевоенного десятилетия становится знаменем борьбы с чистым искусством [см.: 1; 8; 12; 20; 24; 25; 34; 37 и др.]. Отмечается, что, обосновывая собственные эстетические принципы, Маяковский противопоставляет «ложной, буржуазной теории «искусства для искусства» принципы революционного утилитаризма» [3, с. 161], «вскрывает реакционность всевозможных теорий о бесцельном, бескорыстном, жреческом искусстве» и задолго до указаний партии критикует творчество Ахматовой и Зощенко [12, с. 163], сразу после революции начинает активно борьбся с «наследством старья», т. е. защитниками чистого искусства в лице имажинизма и формалистической поэзии [24, с. 212].

Важным аспектом темы отношения Маяковского к чистому искусству оказывается вопрос о раннем периоде творчества поэта. Это обусловлено необходимостью разрешить противоречие между образом «”главаря” патриотической, партийной поэзии» [14, с. 221] и причастностью Маяковского к творческой деятельности подчеркнуто аполитичного, ориентированного на принципы чистого искусства кубофутуризма. Проблема осмысливается разными путями. Н. Маслин утверждает, что связь поэта с кубофутуристами изначально была «больше внешней, чем органической» [24, с. 209], что теория «самовитого слова» «была глубоко чуждой поэзии раннего Маяковского» [24, с. 209].

Н. Новиков отмечает, что поэт, решительно порвав с футуризмом, преодолев его ошибки, испытал «могучее воздействие революционного движения» и плодотворное влияние Горького [26, с. 175]. Последний, воспринимаемый в советском обществе того времени, как и Маяковский, в качестве основоположника «нового боевого искусства XX века» [12, с. 180], тоже нередко упоминается в статьях, касающихся темы чистого искусства. Цитируются и развиваются критические суждения писателя о декадентах и «искусстве для искусства», приводится в пример советским писателям горьковское понимание назначения литературы. Согласно Б. Бялику, Горький – продолжатель эстетики Белинского, Добролюбо-

ва, Чернышевского, писатель, творчество которого «уже с самого начала было отмечено страстной борьбой против теории “чистого искусства”, “искусства для искусства”» [6]. Критик обращает внимание на посещавшие Горького сомнения по поводу необходимости связи искусства с политикой и моралью. Однако далее Б. Бялик поясняет, что художественная практика писателя шла вразрез с этими суждениями, что партии, свободе от которых радовался Горький, были низкопробными по своей сути, что горьковские колебания в конечном счете были преодолены. В противоположность мнению о том, что переход Горького на позиции партийного искусства привел его творчество в упадок, критик считает, что этот шаг поднял писателя на более высокую творческую ступень.

В 1946–1956 гг. тема чистого искусства затрагивается и в ходе осмысления истории, тенденций развития русской литературной критики. Эстетические взгляды критиков революционно-демократического лагеря рассматриваются как прогрессивные в противоположность взглядам представителей артистической школы критики, служащих, согласно Б. Рюрикову, защите «крепостническо-эпикурейского, паразитического идеала» [31, с. 228]. Появление в русском обществе XIX в. сторонников теории чистого искусства критик считает попыткой реакционеров «в трудное для народа время разоружить искусство, лишить народ слова правды и оградить его от воздействия передовых идей» [31, с. 227].

Превозносится установка революционеров-демократов на осмысление произведения искусства «в свете общественной борьбы своего времени» [18, с. 244], поощряется идеологизированный подход к художественным явлениям: «Политическая, партийная оценка деятельности писателя – таков один из важнейших принципов ленинизма, рассматривающего советскую литературу как могучее средство коммунистического воспитания трудящихся» [45, с. 168]. С точки зрения Е. Ковальчик, ленинский принцип партийности литературы «должен стать основой основ всей деятельности наших критиков» [18, с. 243], чтобы помочь укоренить этот принцип в литературе. Аполитичность, «забвение принципов партийности в литературе и искусстве» рассматривается И. Альтманом как крупнейший недостаток критики [2, с. 182].

Таким образом, в советской литературной критике 1946–1956 гг. сохраняется укоренившийся в ней в 1930-е гг. негативизм по отношению к теории чистого искусства. Новизна рецепции этого феномена проявляется в его осмыслении на фоне новых историко-культурных реалий, появлении новых имен писателей, рассматриваемых в роли апологетов «искусства для искусства» и их противников. При этом основные направления интерпретации «искусства для искусства» в советской критике 1930-х гг. и статьях первого послевоенного десятилетия совпадают: неприятие идеи автономии искусства, порицание и разоблачение принципа аполитичности литературы и литературной критики, его восприятие как атрибута буржуазной культуры, констатация чужеродности теории чистого искусства для советского писателя, противопоставление ей принципов социалистического реализма.

Бібліографічні ссылки

1. Азаров В. У истоков песни / В. Азаров // Знамя. – 1947. – № 2. – С. 159–165.
2. Альтман И. Проблемы драматургии и театра / И. Альтман // Знамя. – 1946. – № 11/12. – С. 162–184.
3. Бакинский В. Маяковский в борьбе за социалистическую лирику / В. Бакинский // Звезда. – 1947. – № 4. – С. 158 –165.

4. Большевистская партия и советская литература / Новый мир. – 1947. – № 5. – С. 117–149.
5. Брандис Е. Современная буржуазная эстетика и искусство – идеологическое оружие реакции / Е. Брандис // Звезда. – 1953. – № 10. – С. 173–182.
6. Бялик Б. Горький и принципы партийности литературы / Б. Бялик // Октябрь. – 1947. – № 10. – С. 144–154.
7. Данин Д. Пути романтики / Д. Данин // Знамя. – 1947. – № 5. – С. 160–180.
8. Дементьев А. Партия – руководитель советской печати и литературы / А. Дементьев, С. Сутоцкий // Новый мир. – 1954. – № 9. – С. 209–226.
9. Еголин А. За высокую идеальность советской литературы / А. Еголин // Звезда. – 1946. – № 10. – С. 167–178.
10. За большевистскую партийность литературной критики // Новый мир. – 1948. – № 12. – С. 191–204.
11. Зарьян Н. Партия объединила нас! / Н. Зарьян // Знамя. – 1956. – № 2. – С. 164–170.
12. Исбах А. Владимир Маяковский и Запад / А. Исбах // Новый мир. – 1947. – № 4. – С. 162–180.
13. Исбах А. О «жрецах человеческого духа» и предателях рода человеческого / А. Исбах // Новый мир. – 1948. – № 2. – С. 213–218.
14. Караваева А. Оруженосцы космополитизма / А. Караваева // Новый мир. – 1949. – № 9. – С. 218–234.
15. Кирпотин В. Ленин о Толстом / В. Кирпотин // Октябрь. – 1947. – № 2. – С. 177–186.
16. Кирпотин В. Пафос социального воспитания / В. Кирпотин // Октябрь. – 1947. – № 7. – С. 174–184.
17. Ковальчик Е. Черты современной литературы / Е. Ковальчик // Новый мир. – 1948. – № 9. – С. 225–248.
18. Ковальчик Е. О партийности нашей критики / Е. Ковальчик // Новый мир. – 1948. – № 6. – С. 241–251.
19. Кожевников В. Советская проза 1948 года / В. Кожевников // Новый мир. – 1949. – № 5. – С. 245–264.
20. Кондратович А. Живые заветы / А. Кондратович // Новый мир. – 1954. – № 10. – С. 219–233.
21. Лейтес А. Адвокаты чистого искусства и их нечистая совесть / А. Лейтес // Новый мир. – 1946. – № 10–11. – С. 229–238.
22. Лейтес А. Советская литература на международной арене / А. Лейтес // Новый мир. – 1947. – № 3. – С. 154–171.
23. Макаров А. Под направляющим руководством / А. Макаров // Октябрь. – 1954. – С. 186–191.
24. Маслин Н. Поэт и народ (о поэзии Владимира Маяковского) / Н. Маслин // Звезда. – 1946. – № 7–8. – С. 206–216.
25. Мотылева Т. Советская культура и зарубежные писатели / Т. Мотылева // Новый мир. – 1948. – № 1. – С. 198–218.
26. Новиков В. Против вульгаризации и сектанства в освещении творчества В. Маяковского / В. Новиков // Знамя. – 1951. – № 7. – С. 174–184.
27. Перцов В. Русская поэзия в 1946 году / В. Перцов // Новый мир. – 1947. – № 3. – С. 172–188.
28. Плоткин Л. Партия и литература / Л. Плоткин // Звезда. – 1947. – № 10. – С. 154–167.
29. Плоткин Л. Проповедник безыдейности – М. Зощенко / Л. Плоткин // Звезда. – 1946. – № 7–8. – С. 217–222.
30. Плоткин Л. Сила советской литературы / Л. Плоткин // Звезда. – 1946. – № 11. – С. 189–196.
31. Рюриков Б. Великие традиции революционно-демократической эстетики / Б. Рюриков // Новый мир. – 1953. – № 7. – С. 224–236.
32. Сергиевский И. Об антнародной поэзии А. Ахматовой / И. Сергиевский // Звезда. – 1946. – № 9. – С. 192–194.

33. Соловьев Б. Заметки о критике / Б. Соловьев // Новый мир. – 1948. – № 3. – С. 137–153.
34. Степанов Н. Некрасов и советская поэзия / Н. Степанов // Октябрь. – 1946. – № 12. – С. 164–170.
35. Субоцкий Л. Заметки о прозе 1946 года / Л. Субоцкий // Новый мир. – 1947. – № 3. – С. 135–153.
36. Тарасенков А. Космополиты от литературоведения / А. Тарасенков // Новый мир. – 1948. – № 2. – С. 124–137.
37. Трегуб С. Смысл двух ошибок / С. Трегуб // Октябрь. – 1947. – № 5. – С. 185–191.
38. Турков А. Опыт одной монографии / А. Турков // Знамя. – 1951. – № 9. – С. 182–185.
39. Фадеев А. Задачи литературной критики / А. Фадеев // Октябрь. – 1947. – № 7. – С. 148–163.
40. Фрид Я. Одиночные камеры для человечества / Я. Фрид // Новый мир. – 1947. – № 8. – С. 285–303.
41. Чарный М. Литературные заметки о советском патриотизме / М. Чарный // Новый мир. – 1947. – С. 250–273.
42. Щербина В. Литература и действительность / В. Щербина // Знамя. – 1955. – № 1. – С. 146–158.
43. Щирina C. В борьбе за партийность литературы: «Правда» 1912–1914 гг. / С. Щирina // Октябрь. – 1947. – № 5. – С. 159–171.
44. Яковлев Б. Великий принцип / Б. Яковлев // Новый мир. – 1947. – № 2. – С. 143–167.
45. Яковлев Б. Ленинские заветы советским писателям / Б. Яковлев // Новый мир. – 1948. – С. 155–168.
46. Яковлев Б. Поэт для эстетов / Б. Яковлев // Новый мир. – 1948. – № 5. – С. 207–231.

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.

УДК 821.161.1-82 ЕРОФЕЕВ

Е. И. Романова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ПОЧЕМУ УМЕР ТЕКСТ?
(О ПОЭМЕ ВЕН. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ»)**

Проаналізовано причини згасання читацького інтересу до знакової для російського постмодернізму поеми Вен. Єрофеєва «Москва – Петушки». Нерозуміння і неприйняття єрофеєвського тексту пов’язується з двома обставинами: із втратою письменником статусу незаперечного авторитету для суспільної свідомості та деактуалізацією смыслів і значень єрофеєвської постмодерністської співпраці з читачами його часу. Назва поеми, її жанр, виразна кільцева композиція підкреслюють задум автора – побачити історію особистості і країни в її підсумках.

Ключові слова: горизонт читацьких очікувань, деконструкція, літературна аллюзія, цитатність.

Проанализированы причины угасания читательского интереса к знаковой для русского постмодернизма поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Непонимание и неприятие ерофеевского текста связывается с двумя обстоятельствами: с потерей писателем статуса непререкаемого авторитета для общественного сознания и деактуализацией смыслов и значений ерофеевского постмодернистского

© Е. И. Романова, 2017

сотрудничества с читателями его времени. Название поэмы, ее жанр, выразительная кольцевая композиция подчеркивают замысел автора – увидеть историю личности и страны в ее итогах.

Ключевые слова: горизонт читательских ожиданий, деконструкция, литературная аллюзия, цитатность.

The article analyzes the reasons for the extinction of readers' interest in V. Yerofeyev's poem «Moscow – Petushki» that is emblematic for Russian Postmodernism. Misunderstanding and rejection of this text is associated with two circumstances: the loss by writers of the status of indisputable authorities for the public consciousness and deactualization of the sense and meanings of Yerofeyev's Post-modern cooperation with the readers of his time. The title of the poem, its genre, circle composition emphasize the author's intention to view the history of the individual and the country in its results. The drunkenness of the main hero determines the special optics of Yerofeyev's deconstruction. In the dangerous convergence of Venichka's classical quotations, party slogans and drunken foolishness the basic myths of the Soviet era about time and man are being destroyed.

Keywords: readers' horizon of expectations, deconstruction, literary allusion, citations.

Сразу оговорюсь: не думаю, что постмодернизм с его пафосом «эпистемологической неуверенности» по отношению к «кажущимся очевидностям» умер, по крайней мере, мне его будет не хватать. Но одновременно следует признать, что многие тексты русской постмодернистской литературы, действительно, становятся невостребованными – не-понятыми и не-принятыми.

Можно, конечно, эту «без-ответность» отнести на счет уже забытого контекста, опирающегося на реалии 80-х годов XX века, утраченных смыслов обыгрываемых в поэме мифов и штампов того времени [2]. У Ерофеева и он сам, его текст и контекст существовали неразрывно и неделимо в его настоящем – в мире рушащихся симулякров. Ключи были не нужны ни ему самому, ни его читателю. Культурологические аллюзии возникали спонтанно и не требовали дешифровки. Сегодня читать поэму Ерофеева приходится с подстрочником – подробным объяснением скрепляющих всю ткань повествования затекстовых отсылок к политическим, экономическим, литературным реалиям, актуальным для того времени. В таком «переводе» поэма Ерофеева многое теряет: перевод не способен передать того приращения смыслов, на котором и строится ерофеевская поэтика [6].

Другой, не менее, а, наверное, и более важной причиной «смерти Венички Ерофеева» оказалась «перестройка системы». Во-первых, чистая интеллектуальность, как одна из немногих сфер самореализации личности в советское время, сократилась за счет расширения других возможностей. И во-вторых, когда сегодняшний человек с ужасом и отчаянием смотрит на готовый взорваться войной мир, срабатывает механизм, описанный Фроммом. Мы готовы «бежать от свободы», спрятать свое «Я» в толпе, укрыться в мнимо спасительном «МЫ» разнообразных идеализаций.

Солнце Вен. Ерофеева, кажется, закатилось за горизонт читательских ожиданий, но сама поэма остается гениальным произведением в бедноватой на шедевры русской литературе советского времени.

История личности, страны, цивилизации в поэме Вен. Ерофеева замыкается в круге, строго ограниченном кольцевой композицией от Кремля – Курского вокзала к Курскому вокзалу – Кремлю. Грандиозность писательского замысла обозначена уже и в названии «Москва – Петушки», отсылающего читателя к знаковому «Путешествию из Петербурга в Москву» А. Радищева, и в определении жанра. Путешествие как способ ревизии мира приобретает в жанре поэмы метафизическую глубину, ориентированную на дантовскую «Божественную комедию» и гоголевские «Мертвые души».

Веничка в поэме оказывается одновременно и Вергилием, и Чичиковым – поэтом, обращенным к созерцанию высших сущностей, и человеком, погруженным в быт. Его путь в Петушки начинается от Кремля. Кремль здесь один из важнейших концептов – символ советских итогов модернистской мечты о создании нового мира и человека.

Встретилось когда-то не академическое, но очень точное определение: модернизм – это опьянение мечтой, ощущением силы, восторга, грядущего сверхчеловека, постмодернизм же – это похмелье модернизма, утрата веры. В этом же роде и похмелье Венички: «О, эта утренняя ноша в сердце! Чего в ней больше: паралича или тошноты? Истощения нервов или смертной тоски где-то неподалеку от сердца?» [4, с. 54]. По-французски изящная сартровская, тошнота у Венички становится по-русски грубо физиологичной. Мотив тошноты структурирует ерофеевское повествование и изначально наделяется статусом мировоззренческой категории: «Ведь в человеке не одна только физическая сторона, – определяет автор, – в нем и духовная сторона есть, и есть – больше того – есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона. Так вот, я каждую минуту ждал, что меня, посреди площади, начнет тошнить со всех трех сторон» [4, с. 55].

Итак, сторона физическая: герой Ерофеева подчеркнуто телесен, но это вовсе не та бесцеремонная и ликующая в утверждении своей плоти как ценности ренессансная традиция Рабле [1]. У Ерофеева телесность мучительна, она шокирующее откровенна и, одновременно, стыдящаяся. Веничку тошнит, он пукает, он икает, и он – смертен. Тема смерти возникает в иронических перекличках с Достоевским. Веничка повторяет рассуждения Кириллова из «Бесов». Кириллов:

– Представьте, камень такой величины, как с большой дом; он висит, а вы под ним; если он упадет на вас, на голову – будет вам больно?» («Бесы»).

Веничка: Я, чтобы не очень тошило, принялся рассматривать люстру над головой. Хорошая люстра. Но уж слишком тяжелая. Если она сейчас сорвется и упадет кому-нибудь на голову – будет страшно больно... [4, с. 57]

Самоубийство Кириллова есть философский эксперимент самоутверждения сверхчеловека: «Кто победит боль и страх, тот сам Бог будет» («Бесы»). Ерофеев передразнивает героя Достоевского: взвешивая свои человеческие возможности Веничка признает: «я не сверхчеловек, чтобы в тридцать секунд что-нибудь успеть. Да сверхчеловек и свалился бы после первого стакана охотничьей, так и не выпив второго...» [4, с. 58].

Отсылки к Достоевскому возникают в тексте Ерофеева часто [5]. В полемическом самоутверждении самого себя, Веничка почти дословно повторяет размышления подпольного человека, лишившегося всех прекраснодушных иллюзий мечтательства. Героизация славного прошлого, не менее славного настоящего и безусловно светлого будущего отвергается писателем: «Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам» [4, с. 60] и, ориентируясь на Достоевского, выстраивает свою градацию человеческого отношения к миру: «Пусть я дурной человек (Ср.: Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек... «Записки из подполья») Я вообще замечаю: если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез и усилий – он очень дурной, этот человек... [4, с. 67] (Ср.: «Да-с, умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным; человек же с характером, деятель, – существом по преимуществу ограниченным»).

Герой Ерофеева уравнивает в правах высших метафизических смыслов питие и бытие. Подчеркнутая гиперболизированная телесность у Ерофеева философична и ернически обыгрывается стилистической контрастной с «низменной» ситуа-

цией «высокой» лексикой – «транс-цен-дентально, ноумenalno, феноменально, антиномично». У Ерофеева физиология перерастает сама себя и становится очевидным средством испытания мира идей. Блестящий пассаж о непредсказуемости пьяной икоты пародийно встраивается в контекст интеллектуальных построений Канта о «нравственном законе внутри нас», гегелевской системы «все действительное разумно, все разумное действительно», становится аргументом и против марксизма. Икота опровергает стройные законы мира, она непостижима и тем самым опровергает любую стройную философскую систему. В питейном ерофеевском универсуме парадоксальным непротиворечивым образом соединяется высокая философичность и низменность описываемых ситуаций.

В сферу тошноты «духовной» у Ерофеева попадают базовые сакрализованные советские мифы: народ, экономика, культура, загнивающий Запад, Великая Октябрьская социалистическая революция и т.д. Зло пародируя пафос тургеневского стихотворения в прозе, Ерофеев деконструирует идею русского народа как носителя высших ценностей: «Зато у моего народа – какие глаза! Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной. В дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий – эти глаза не сморгнут. Им все божья роса...» [4, с. 68].

Конфликт между обособленным «Я» и коллективистским «мы» обозначен в отсылке к Томасу Мору, хорошо известному читателю-современнику писателя в классической идеологической формулировке о «трех источниках и трех составляющих частях научного коммунизма». Признанный предшественник Маркса выстраивал свою утопию на общей равнодоступности общественных удовольствий – еды, секса, мочеиспускания, дефекации. Рассказывая о маленькой коммуне, устроенной по принципам идеальной утопии: «Мы жили душа в душу, и ссор не было никаких. Если кто-нибудь хотел пить портвейн, он вставал и говорил: «Ребята, я хочу пить портвейн». А все говорили: «Хорошо. Пей портвейн. Мы тоже будем с тобой пить портвейн». Если кого-нибудь тянуло на пиво, всех тоже тянуло на пиво» [4, с. 90], Ерофеев обозначает точку крушения идиллии – право на автономность, закрытость, индивидуализм. Собутыльники заподазривают Веничку в высокомерии. Со скрытой угрозой они коллективно призывают его к ответу:

- Ты пиво сегодня пил?
- Пил.
- Много пил?
- Много.
- Ну так вставай и иди» [4, с. 90].

«Вставай и иди» – почти библейская цитата комично и страшно переносит акт «феноменальности» в сферу «ноумenalности»: «Ну что ж, я встал и пошел. Не для того, чтобы облегчить себя. Для того, чтобы их облегчить. А когда вернулся, один из них мне сказал: «С такими позорными взглядами ты вечно будешь одиноким и несчастным» [4, с. 87]. Разрыв с коллективистской социалистической соборностью обозначен и в деконструкции идеологемы сознательного творческого труда свободных людей. Труд лишен смыслов, и сам результат труда может быть практически исключен из бессмысленного ритуального действия. В ситуацию более-менее понятных игры в сику и пьянства включен бессмысленный ежедневный сизифов труд закапывания и откапывания мокрого и грязного кабеля. Став бригадиром, Веничка упрощает процесс, исключив из него укладку кабеля, тем самым достигнув той самой обещанной идиллии: «Отбросив стыд и дальние заботы, мы жили исключительно духовной жизнью» [4, с. 99].

Миф о величайшей духовности русской литературы деконструируется посредством разрушения методологических установок принципа систематизации литературного процесса, принятом в советском литературоведении как классовой борьбы за освобождение простого народа. У Ерофеева развитие литературы обусловлено сменой алкогольных предпочтений. «Все ценные люди России, все нужные ей люди – все пили, как свиньи. А лишние, бестолковые – нет, не пили. А честные современники Онегина «между лафитом и клико» рождали «мятежную науку» и декабризм... А когда они, наконец, разбудили Герцена... началось все главное – сивуха началась вместо клико! разночинство началось, дебош и хованщина!..» [4, с. 65].

В истории любви «пьяной сверху донизу женщины с черными усиками» Веничка обыгрывает характерную для русского человека склонность к экзальтированной литературоцентричности, позволяющей с легкостью подменять реальность ее симулякрами. Особенно это забавно выглядит при перенесении литературных мифов в бытовую сферу. Повествование начинается неожиданно: «Я женщина грамотная, а вот хожу без зубов. Все с Пушкина и началось». Любовь и скандал идут рядом, с постоянными отсылками к знаковым литературным ситуациям и героям: «Уходи от меня, душегуб, совсем уходи! Обойдусь! Месяцок поблядую и под поезд брошуся!» [4, с. 62] (Толстой, Анна Каренина)...А потом кричу: «Ты хоть душу-то любишь во мне? Душу – любишь?» [4, с. 62] (узнаваемая Настасья Филипповна) и т.д.

Главный сакральный миф советского общества – о Великой Октябрьской социалистической революции – в тексте Ерофеева строится на знаковых метках: апрельские тезисы, октябрьский пленум, декрет о земле, разбавленных вдруг аллюзивными отсылками к Оруэллу. Революция началась «В девятом часу по Гринвичу, в траве у скотного двора, мы сидели и ждали. Каждому, кто подходил, мы говорили: «Садись, товарищ, с нами – в ногах правды нет», и каждый оставался стоять, бряцал оружием и повторял условную фразу из Антонио Сальери: «Но правды нет и выше». В результате восстания «все жизненные центры петушинского уезда – от магазина в Полошах до андреевского склада сельпо, – все заняты были силами восставших...» [4, с. 108]. Ироническим перепевом трагического разочарования в революции Григория Мелехова становится скрытая аллюзия чувства Венички, уходящего от восставших: «Я шел через луговины и пажити, через заросли шиповника и коровьи стада, мне в поле кланялись хлеба и улыбались васильки. Но, повторяю, в сердце не было раскаяния... Закатилось солнце, а я всешел» [4, с. 115].

И, наконец, «сверхмиистическая сторона тошноты Венички. Библейские цитаты, аллюзии становятся метками ерофеевской истории и муки человека в Боге [3; 7]. В тексте настойчиво варьируется «Иди», «Ходи», «Встань и иди». Герой Ерофеева и прокаженный, и расслабленный, и бунтующий Иов. «– А знаете что, ангелы? – Тяжело мне... – Да, мы знаем, что тяжело, – пропели ангелы. – А ты походи, легче будет, а через полчаса магазин откроется: водка там с девятыи» / «ибо что легче сказать: прощаются тебе грехи, или сказать: встань и ходи? [Мф.9:6]; «Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, – то есть встань, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись и иди/ евангелие от Марка: И, взяв девицу за руку, говорит ей: «талифа куми», что значит: девица, тебе говорю, встань», «Сердце мне говорило: «Тебя обидели, тебя сравняли с говном. Поди, Веничка, и напейся. Встань и поди напейся как сука» / Евангелия от Луки об исцелении прокаженных «Он сказал: встань и иди, тебя исцелила вера твоя» [Лук. 17:19].

Вот веры-то у Ерофеева и нет: Бог не умер, ему просто нет дела до человека, как Богу не было дела до сына, отданного им на муки креста. Мотив «ненужности человека» Богу намечен с самого начала: Вот ведь Искупитель даже, и даже

Маме своей родной, и то говорил: «Что мне до тебя?» «младенец, любящий отца, как самого себя, – разве нуждается в жалости?»

Бог является Веничке дважды: в начале, как последняя инстанция в целом мире безнадежности: «Господь, вот Ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом? Смотри, Господи, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь.. ..Господь молчал» [4, с. 55]. И почти в самом конце поэмы роли меняются: Смерть – это не только ревизия человеческой жизни, но и ревизия божественного мироустройства: «Я знаю – умру, так и не приняв этого мира, постигнув его вблизи и издали, снаружи и изнутри, постигнув, но не приняв, – умру и Он меня спросит: «Хорошо ли было тебе там? Плохо ли тебе было?» – я буду молчать, опущу глаза и буду молчать. «Почему же ты молчишь?» – спросит меня Господь, весь в синих молниях. Ну, что я ему отвечу? Так и буду: молчать, молчать...» [4, с. 155].

Диалог человека с Богом невозможен. Молчание Венички – бунт против Бога. Появившийся на страницах поэмы Сатана искушает его «Смири свой порыв. Смири свой духовный порыв – легче будет». Но Веничка отстаивая самое главное в человеке – свободу воли, муку сомнения, – отвечает:

– Ни за что не смирюсь. И Сатана уходит, посрамленный.

Эпоха заката метанарраций подошла к концу. Веничка писал: «Все ваши путеводные звезды катятся к закату, и если и не катятся, то едва мерцают» [4, с. 168]. Рождается новый страшный мир, и новые метанаррации, которые ждут нового Венички, который опишет и их закаты.

Библиографические ссылки

1. *Бераха Л.* Традиция плутовского романа в поэме Венедикта Ерофеева / Л. Бераха // Русская литература XX века: направления и течения. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 3. – С. 77–89.
2. *Богомолов Н.* «Москва – Петушки»: Историко-литературный и актуальный контекст / Н. Богомолов // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 4. – С. 302–319.
3. *Верховцева-Друбек Н.* «Москва – Петушки» как *parodia sacra* / Н. Верховцева-Друбек // Соло. – 1991. – № 8. – С. 88–95.
4. *Ерофеев Вен.* Москва – Петушки / Вен. Ерофеев [комм. Э. Власова]. – М. : Вагриус, 2001. – 574 с.
5. *Левин Ю.* Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский / Ю. Левин // Литературное обозрение. – 1992. – № 2. – С. 45–50.
6. *Левин Ю.* Комментарий к поэме «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева / Ю. Левин. – Грац : Изд. Хайнриха Пфайдля, 1996. – 95 с.
7. *Паперно И.* Встань и иди / И. Паперно, Б. Гаспаров // *Slavica Hierosolymitana*. – Jerusalem, 1981. – Vol. 5–6. – P. 387–400.

Надійшла до редколегії 28.04.2017 р.

О. А. Воеводина

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ЖАНРОВЕ ЗАГЛАВИЕ И МЕТАЛИРИКА

Розглянуто питання співвідношення назви ліричного твору з основним текстом. Так звані жанрові назви можуть представляти собою ознаку метатекстуального дискурсу в поезії. В основі метавірша завжди художня саморефлексія, що має вираження у різноманітних формах. Жанрові заголовки досить часто зустрічаються в поезії, і, на перший погляд, можуть здатися нейтральними і в емоційному, і в семантичному плані, але нормованість, що наближається, по суті, до ритуальної, оголює метадискурсивну комунікативну поведінку даного тексту. Риторична модальності у такого роду назвах проявляється насамперед за рахунок можливості взаємодії «свого» і «чужого» художнього змісту на рівні жанрової природи твору. Інформативність жанру народжується стійкими асоціаціями, нормами, емоційною пам'яттю читача. Авторська позиція може бути в рамках традиційного осмыслення жанру, але може бути і провокативною або новаторською. І кожен з цих випадків вказує на відтворений творчий принцип.

Ключові слова: металирика, метатекстуальний дискурс, жанрові назви, комунікативна поведінка, риторична модальності.

Рассмотрены вопросы соотношения заглавия лирического стихотворения с основным текстом. Так называемые жанровые заглавия могут быть признаком метатекстуального дискурса в поэзии. В основе метастихотворения всегда художественная саморефлексия, которая может быть выражена в самых разных формах. Жанровые заглавия, достаточно часто встречающиеся в поэзии, на первый взгляд, могут показаться нейтральными и в эмоциональном, и в семантическом плане. Но стоящая за ними нормированность, приближающаяся, по сути, к ритуальной, обнажает метадискурсивное коммуникативное поведение данного текста. Риторическая модальность в такого рода заглавиях проявляется прежде всего за счет возможности взаимодействия «своего» и «чужого» художественного смысла на уровне жанровой природы произведения. Информативность жанра рождается устойчивыми ассоциациями, нормами, эмоциональной памятью читателя. Авторская позиция может быть в рамках традиционного осмысления жанра, но может быть и провокативной или новаторской. И каждый из этих случаев указывает на воспроизводимый творческий принцип.

Ключевые слова: металирика, метатекстуальный дискурс, жанровое заглавие, коммуникативное поведение, риторическая модальность.

The article deals with the relationship between the title of the lyrical poem and the main text. So-called genre titles can be a sign of metatextual discourse in poetry. At the heart of metapoem is always a self-realized self-reflection that can be expressed in a variety of forms. Genre titles, often encountered in poetry, at first glance, may seem neutral in both emotional and semantic terms. But the standardization behind them, approaching a ritual, strips the metadicursive communicative behavior of this text. Rhetorical modality in such kind of titles is manifested primarily through the possibility of interaction of «one's own» and «another's» artistic meaning at the level of the genre nature of the work. Informativeness of the genre is born of stable associations, norms, emotional memory of the reader. The author's position can be within the framework of the traditional comprehension of the genre, but can be provocative or innovative. And each of these cases indicates a reproducible creative principle. Russian poets of the early twentieth century actively used genre titles. The individual fullness of the poem with a similar title emphasizes with special force the uniqueness of both the style and the author's worldview. Underlining the literary technique by the genre name is often the intentional play of the poet, within the framework of the metalyrics, the action is transferred to the world of literature (a genre title is a kind of entrance into this world). Such a technique actualizes metatextual and intertextual strata.

The reproducible creative principle, which assumes the interpretation of a well-known genre, activates the interest of the enlightened reader and disciplines the reader's interest only when comprehending the culture. The author's position is manifested as the value structure of the work. The appeal of the poetic text is multi-vector in time: the present, the future, but also the past, that is, the orientation toward predecessors. This is manifested in particular in the use of such headings, which indicate the genre form of the poem ("Song", "Sonnet", "Stanza", "Elegy", etc.).

Keywords: metalyrics, meta-textual discourse, genre-titles, communicative behavior, rhetorical modality.

В рамках структурно-семантического направления в литературоведении разработана теория метатекстуальности, в работах Ю. М. Лотмана вводится понятие метатекста, метаязыка, где метатекст понимается как код, при помощи которого и передается, и хранится, и подвергается дешифровке информация. Установка на профессиональное самоопределение отличает то явление литературы, которое принято называть металирикой. В основе метастихотворения всегда лежит художественная саморефлексия, которая может быть выражена в самых разных формах. Известные рассуждения М. Бахтина о диалогических отношениях между высказываниями, могут быть поняты и как акт художественной коммуникации в рамках метатекстуальности.

Заглавие стихотворения, как организующее начало композиции произведения, так или иначе подчиняет себе весь текст. Жанровые заглавия, достаточно часто встречающиеся в поэзии, на первый взгляд, могут показаться нейтральными и в эмоциональном, и в семантическом плане. Но стоящая за ними нормированность, приближающаяся, по сути, к ритуальной, обнажает метадискурсивное коммуникативное поведение данного текста. Риторическая модальность в такого рода заглавиях проявляется прежде всего за счет возможности взаимодействия «своего» и «чужого» художественного смысла на уровне жанровой природы произведения. Жанр сам по себе достаточно информативен, и в лирике он задает специфическое прочтение лирического текста. Информативность жанра рождается устойчивыми ассоциациями, нормами, эмоциональной памятью читателя. Авторская позиция может быть в рамках традиционного осмысления жанра, но может быть и провокативной или новаторской. И каждый из этих случаев указывает на воспроизводимый творческий принцип. Заглавие произведения – всегда открытая область смыслов, которая может принимать конкретные формы понимания лишь при знакомстве с текстом произведения в целом. Жанровое заглавие при всем этом указывает на определенную смысловую границу. Наслаивание смысла на смысл в этом случае неизбежно. Поэт предлагает специфическое коммуникативное пространство, где диалогичность уже по определению вызвана нормативно-ролевой функцией определенного жанра, закрепленным за этим жанром традиционным художественным содержанием. Такой своеобразный статусно-ролевой дискурс. «Логически сконструированная модель» – жанр произведения – уже в своем определении – будь это сказка, песня, баллада, элегия,сонет и т.д. – несет информацию, вызывающую стойкую ассоциацию у читателя, и поэтому является своеобразным кодом, направляющим рефлексию читателя к закрепленной за этим жанром традиции. И значит сам факт того, что поэт выбирает такое заглавие, свидетельствует о стремлении автора выявить идею произведения, в том числе и через столь значимый компонент художественного текста, что позволяет говорить нам о метатекстуальном характере подобного художественного приема.

Русские поэты начала ХХ в. активно использовали жанровые заглавия. Индивидуальная наполненность стихотворения с подобным названием с особой силой подчеркивает неповторимость как стиля, так и мироощущения автора. «Песни» и «песенки» А. Ахматовой («Первая песенка», «Песенка», «Песенки», «Песня о песне», «Песня последней встречи» и другие), представляя собой очень разные

произведения, тем не менее могут быть сравнимы именно в рамках жанровой природы. Метатекстуальность подобного рода произведений демонстрирует авторскую метарефлексию. Тема этих стихотворений А. Ахматовой – любовь. Для поэтессы совершенно очевидно, что эта тема традиционно представлена как в фольклоре, так и в последующей традиции именно лирической песней. И хотя ахматовские «песни» часто трудно представить как традиционные исполняющиеся под музыку, авторская установка весьма прозрачна. Металирика – авторское повествование об авторском повествовании, то есть, если говорить о жанровом заглавии в приведенном примере стихотворения, песня о песне. Совершенно очевидным оказывается диалог поэта со своим пониманием жанровой установки текста.

Подчеркивание жанровым заглавием литературного приема – чаще всего намеренная игра поэта в рамках металирики – действие переносится в мир литературы (жанровое заглавие – своеобразный вход в этот мир). Подобный прием актуализирует метатекстуальные и интертекстуальные пласти.

Юный Н. Гумилев в «Романтических цветах» дает новую редакцию своих стихов, изданных за несколько лет до этого. В новом авторском прочтении эти стихи наделяются жанровыми заглавиями «Сонет» и «Баллада» (в книге «Путь конквиستадора» первоначально эти стихи не имели заглавия), чем начинающий поэт и демонстрирует уже осознанное пребывание себя как поэта. Сонет – жанр крайне формализованный и осуществляется как жанровая единица прежде всего в формальной сфере. Баллада же требует определенного смыслового наполнения. Поэт, давая варианты своих стихотворений, демонстрирует метадискурсивное коммуникативное поведение – осмысливает свои произведения сквозь призму жанра, уточняя таким образом их художественное содержание.

З. Гиппиус использует жанровые заглавия в нескольких произведениях. Каждый раз это коммуникативное событие определяется авторской установкой на специфику того или иного жанра. Так «Песня» (1889) отражает традиционное представление о жалобной народной песне, где душевная боль героини выявляется в повторах и специфическом ритмическом рисунке. Стихотворения, в заглавии которых поэтесса ставит «Сонет», ориентированы на традиционные 14 строк, которые по-разному разбиваются на строфы. Каждый из сонетов Гиппиус (и это тоже дань традиций) заканчивается двустишием-итогом – философским резюме. Эти две строки не выделяются поэтессой графически, но явно выделены интонационно: «Так осенью, светло и равнодушно, / На бледном небе умирает день» [1, с. 33], «Созвучий нерожденных вокруг меня / Поют и плещут жалобные волны» [1, с. 44]. Шекспировские интонации явно прочитываются в первом сонете «Спасение» из цикла «Два сонета»: «Пред силой истинной склоняюсь я смиренно, / Не мы спасаем мир: любовь его спасет» [1, с. 66]. Во втором сонете этого цикла «Нить» поэтесса тяготеет к традиции фольклорной об разности, обыгрывая традиционный для фольклора прием параллелизма и уходя таким образом от литературности, к которой жанр сонета непременно тяготеет: «Но жалко. Мертвенно и грубо все, что сложно / А тонкая душа – проста. Как эта нить» [1, с. 67].

Два стихотворения с названием «Баллада» – попытка использовать традиционный арсенал жанра: ночные видения, мистические тайны, загадочные события. Коммуникативная стратегия автора этих произведений опирается на известную ей читательскую рефлексию, а намеренная игра и подчеркивание литературного приема переносит действие в мир литературы.

В поэтическом наследии А. Ахматовой – жанровые заглавия широкого диапазона «Колыбельная», «Молитва», «Песенка», «Песенки», «Песня мира», «Песня о песне», «Песня последней встречи», «Песенки», «Романс», Сонет», «Стансы», «Эпиграмма». Жанровая определенность каждого из стихотворений – отражение

точности авторской формулировки. «Слово как начало погранично, обладая «специфической» плотью и потенциальным духом», – писал в «Философии имени» А. Ф. Лосев, [2, с. 108]. И это остро чувствуют поэты, в том числе и тогда, когда выбирают заглавия своим стихам, и жанровые в их числе. Вступить во взаимодействие и передать или позаимствовать часть «своего» или «чужого» художественного смысла через апелляцию к памяти жанра – одно из проявлений метадискурсивного коммуникативного поведения писателя.

Ю. Лотман обращал внимание на то, что игра со словом может обернуться усложнением кода, а именно происходит «наращивание смысла за счет знания о коде», а значит возникают новые смысловые ассоциации, не совпадающие с предыдущим чтением [3, с. 149]. Диалогическое разногласие в данном случае может определять метатекстуальность лирического текста. Открытая область смыслов – это, на наш взгляд, необходимое условие художественной реализации творческого замысла. Воспроизведенный творческий принцип, предполагающий интерпретацию известного жанра, активизирует интерес просвещенного читателя и дисциплинирует интерес читателя, только постигающего азы культуры. Код – как вторичный знак – «раскрывает» свое значение лишь в игре «по правилам». Используя для стихотворения какое-либо жанровое заглавие, поэт обязан опираться на соответствующую жанровую форму, а все отступления от нее будут открывать новые возможности интерпретации текста. Играют свою роль и «неформальные» источники, так или иначе соотносящиеся с жанром, например, архаичность некоторых жанровых структур, и обращение к таким устаревшим формам указывает на определенную игру, которая и подчеркивается заголовком. Так «Стансы» в русской поэзии начала XX в. (С. Есенин, В. Ходасевич, А. Ахматова, О. Мандельштам, И. Северянин, Н. Гумилев) специфически демонстрируют включение поэтов нового поколения в эту «игру». Поэтому этот жанр, подчеркнуто усиленный заглавием, представляет особый объект для исследования металирики как реализации автокоммуникации. Такие «родовые» заголовки обладают известной полифоничностью, что проявляется в разнонаправленности прочтывания кода: очевидна заданная заглавием стандартная форма, присутствует соотнесенность с другими известными текстами, но наблюдается и внутренняя диалогичность, рождаемая индивидуальной интерпретацией определенной жанровой формы.

О. Э. Мандельштамом создано два стихотворения с названием «Стансы» – в 1935 и 1937 году. «В станах мысль отличается большей протяженностью, в станах поэт активнее постигает самого себя, а не адресата стансов» [5, с. 36]. Свойство данной жанровой формы – постигать прежде всего себя – важно для металирики. Классическая, и уже к 30-м годам XX века архаическая поэтическая форма позволяет поэту личные переживания времени вписать в общепhilософский контекст: это размышление о трагедии поэта вообще, хотя в стихах присутствуют и автобиографические детали, и указание на конкретное место и время. Кодом, помогающим «переформулировать» изначальное сообщение, в данном случае становится заглавие, придающее тексту обобщающее значение, подчеркивающее важность авторских размышлений. Определенным кодом можно считать нарушение синтаксического единства строфы в стихотворении 1937 года, что разрушает один из жанровых признаков стансов: заглавие призвано подчеркнуть «вечность» поднимаемых вопросов, хотя сам текст уже не вполне соответствует этому названию.

Авторская позиция проявляется как ценностная структура произведения. Обращенность поэтического текста многовекторна во времени: настоящее, будущее, но и прошлое, то есть ориентированность на предшественников. Это проявляется, в частности, в использовании таких заголовков, которые указывают на жанровую форму стихотворения («Песня», Сонет», «Стансы», «Элегия» и т.д.).

Библиографические ссылки

1. Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Книга 1 / З. Н. Гиппиус. – Тбилиси : Мерани, 1991. – 398 с.
2. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.
3. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в трех томах. – Таллинн : Изд-во Александра, 1992. – Том 1. – С. 148–152.
4. Пронин В. А. Теория литературных жанров : учебное пособие / В. А. Пронин. – М. : Изд-во МГУП, 1999. – 196 с.

Надійшла до редколегії 19.04.2017 р.

УДК 821.581-31.09

М. С. Обихвіст

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ФУНКЦІЇ КОНЦЕПТУ «КОХАННЯ» У РОЗКРИТТІ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ

**(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ГАБРІЕЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА
«КОХАННЯ ПІД ЧАС ХОЛЕРИ»)**

Розглянуто проблему розкриття жіночих образів у романі Г. Г. Маркеса «Кохання під час холери». На прикладі героїнь роману та через аналіз їхнього ставлення до концепту «кохання» виокремлено «жіночі», «феміністичні» та «фемінні» риси, що дозволяє проаналізувати актуалізацію жіночих образів. Творчість Г. Г. Маркеса займає провідне місце у сучасній латиноамериканській літературі, проте його роман «Кохання під час холери» є малодослідженим в українському літературознавстві. Таким чином, стаття покликана сприяти поглибленню вивчення доробку Г. Г. Маркеса.

Ключові слова: Г. Г. Маркес, концепт, «кохання», фемінний, жіночий, феміністичний.

Рассмотрена проблема раскрытия женских образов в романе Г. Г. Маркеса «Любовь во время чумы». На примере героинь романа, а также посредством анализа их отношения к концепту «любовь» выделены «женские», «феминистические» и «феминные» черты, что, в свою очередь, позволяет проанализировать актуализацию женских образов. Творчество Г. Г. Маркеса занимает важное место в современной латиноамериканской литературе, однако его роман «Любовь во время чумы» остается малоизученным в украинском литературоведении. Таким образом, цель статьи – способствовать привлечению внимания к изучению творчества Г. Г. Маркеса.

Ключевые слова: Г. Г. Маркес, концепт, «любовь», феминный, женский, феминистический.

Many literature scholars draw attention to the works by Gabriel Garcia Marquez, and insert his legacy into magic realism discourse. Nonetheless literary critics overlook the particularities of female characters in the novel “Love in Time of Cholera”, where the concept of love is in the focus. Thus, we believe it to be appropriate to concentrate the research on the female characters’ evolution. This way the paper focuses on the problem of explicit depiction of female characters in the novel. The author emphasizes “female”, “feminine” and “feministic” characteristics by applying the female characters’ examples as well as by analyzing their attitude towards the concept of “love”. There through, we can

explore actualization of female characters. In principle, the author by the means of love concept expresses female identity. The multitude of love manifestation in the novel emphasizes heterogeneity of female nature. G. G. Marquez's works rank highly in the modern Latin American literature, but his novel "Love in Time of Cholera" is still insufficiently studied in Ukrainian literary criticism. Consequently the aim of the article is to contribute to the further research of the writer's body of work.

Keywords: G. G. Marquez, concept, "love", feminine, female, feminist.

Дефініцій поняття «концепт» в науковій літературі вже досить багато. При усій різноманітності варіантів тлумачення «концепт» одностайно визнається однинцею ментального простору. Він структурує знання про світ і відображає національну специфіку членування світу [2, с. 50]. У романі колумбійського письменника Габріеля Гарсія Маркеса (1927–2014) «Кохання під час холери» (1985) концепт «кохання» є ключовим, жіночі образи розкриваються через почуття кохання: вони шукають його, прагнуть, розчаровуються, втрачають і віднаходять справжні почуття, нехай іноді і наприкінці життя.

Творчість Габріеля Гарсія Маркеса привертає увагу дослідників, які вписують його доробок у дискурс магічного реалізму. Ю. В. Андрійченко зосереджується навколо лінгвопрагматичного аналізу вираження емотивності в творчості Г. Г. Маркеса [1], К. В. Казанкова інтерпретує фольклорно-міфологічні аспекти творчості Г. Г. Маркеса [3], К. М. Плужникова аналізує зміни та розвиток романної поетики у творчості письменника [6]. Однак поза увагою літературознавців залишається специфіка жіночих образів у романі «Кохання під час холери», де домінуючим постає концепт кохання, тому доречно зосередитися навколо еволюції образів геройні письменника.

Кохання є наскрізною темою, тому зазначена концепція розглядається під різними кутами. Перше кохання, перші серйозні почуття в житті головної геройні роману Ферміні Даси стає ключем до розкриття її жіночності, шляхом до здобуття емоційної незалежності через непокору батькові та відстоювання власної позиції. Таким чином, у цьому образі «кохання» слугує розкриттю «фемінного» в жінці. Почуття Флорентіно Аріси на початку сприймаються юною Ферміною як гра: «За останні шість місяців він кілька разів відправляв їй у листі білу камелію, проте вона кожного разу повертала її з наступним листом, аби він не сумнівався у її намірах продовжити листування, але не обтяжувала себе жодними зобов'язаннями. Чесно кажучи, вона ставилася до цієї мандрівки камелії туди й назад як до кумедної любовної гри, їй і на думку не спадало, що вона опинилася на перехресті долі» [3, с. 81]. Це ще не поведінка дорослої відповідальної жінки, скоріше, це «гра у дорослішання», певна спроба втекти в ілюзорний світ незалежності, де вона є сама собі господинею, не підвладна волі деспотичного батька. Ми бачимо, що через «кохання» екстраполюється становище головної геройні в сім'ї, власне відносини у родині.

Через еволюцію почуттів Ферміні Даси ми бачимо, що для неї любов і кохання постають як виклик – суспільній думці, але насамперед виклик самому об'єктові кохання: чи наважиться вона розкрити власну чуттєвість та чи наслідиться бути щасливою попри встановлені соціальні ліміти? Між дівчиною із заможної родини та бідним хлопцем пролягає не лише фінансова прірва, але й соціальна нерівність, оскільки Флорентіно є позашлюбною дитиною.

Спільницею у забороненому коханні Ферміні Даси стає її кузина Ільдебранда Санчес. Участь у любовних пригодах сестри допомагає зруйнувати монотоність власної буденності. Ільдебранда переносить власний невдалий досвід на історію Ферміні: «Її [Ферміні Даси] двоюрідна сестра Ільдебранда Санчес, на два роки старша за неї, з такою самою, як у неї, величною королівською поставою, єдина з першого погляду зрозуміла її стан, тому що сама страждала від таємного

кохання» [3, с. 97]. Переживаючи разом із кузиною роман у листах, Ільдебранда сублімує власні очікування та сподівання. Концепт «кохання» в цьому випадку сприяє культивації «фемінного» у характері «соціалізації» двох молодих жінок, адже у патріархальному суспільстві їхня роль обмежена лише рамками власної родини, їхні амбіції не сягають кар'єрної сфери, а основною метою стає заміжжя.

Ферміну Дасу також підтримує її тітка. Есколастіка Даса радить племінниці: «Скажи йому «так». Навіть, якщо помираєш зі страху, навіть якщо потім пожалкуєш, тому що будеш розкаюватися усе життя, якщо зараз відповіси йому «ні»» [3, с. 81]. У цій короткій фразі розкривається трагедія життя цієї жінки – самотність, туга за коханням. Для неї «кохання» – це насамперед нереалізовані можливості. «Ані суворість поведінки, ані одяг грішниці, що кається, не змогли заглушити у тітці Есколастиці здорового інстинкту життя та покликання до мудрого пособництва – головних її доброчесностей, а думка про те, що чоловік виявляє цікавість до її племінниці, викликала у неї сплеск емоцій» [3, с. 65]. Таким чином, крізь призму власного життєвого досвіду Есколастіка Даса сприймає потенційний роман племінниці як можливість втілити власні очікування, надання другого шансу.

В образі Флорентіно Аріси кохання вербалізується як прихована боротьба, коли хлопцем знехтувала наречена, він присвячує своє життя тому, аби повернути її прихильність, при цьому постійно вступаючи у зв'язки з жінками, з якими априорі не має шансів збудувати серйозні стосунки. Його обраниці або вдови, або заміжні. Тут на рівні безсвідомого героя втілюється концепція

З. Фройда, який пише про умови «постраждалого третього», коли «чоловік ніколи не обирає об'єктом свого кохання вільну жінку, а обов'язково ту, на яку пред'являє права інший: чоловік, наречений або друг» [4]. Тобто Флорентіно Аріса є репрезентантом сторони, що постраждала від кохання і надалі поринає в ілюзорний світ, де уникає брати на себе відповідальність, ховаючись за жінками. «Тільки в тому випадку, якщо вони можуть ревнувати, їхня пристрасть досягає найбільшої сили, жінка набуває справжню цінність, і вони ніколи не втрачають можливості відчути це найбільш сильне почуття. Навдивовижу, ревнують не до законного чоловіка коханої, а до претендентів, до чужих, у близькості з якими підозрюють її» [4]. Таким чином, вийшовши заміж Ферміна Даса стає для Флорентіно Аріси недосяжною мрією, боротьба за яку виправдовує його легковажне ставлення до інших жінок.

У стосунках Флорентіно Аріси з жінками певною мірою сублімується його прив'язаність до матері. Мати є його найпершою порадницею у відносинах із Ферміною: «...вона [Трансіто Аріса] переживала любовні пригоди сина як свої власні. Вона поїла його заспокійливими відварами, коли він починав заговорюватися, накривала вовняними ковдрами від ознобу та підбадьорювала його страждати на власне задоволення» [3, с. 70]. Трансіто Аріса сприймає кохання як невід'ємний бік життя людини. Мати Флорентіно Аріси розглядає кохання як змагання – перемогу здобуває сильніший, не доклавши зусиль, ти не отримаєш бажаного: «Слабким ніколи не увійти до королівства кохання, казала вона, закони тут сувері та незмінні, жінки віддають себе лише сміливим та рішучим чоловікам, вони віщують надійність, а це те, що потрібно жінкам у житті» [3, с. 74]. В образі Трансіто Аріси «кохання» представляється як інструмент боротьби за щасливе життя. Незважаючи на власний невдалий досвід, адже вона народила сина від одруженого чоловіка, Трансіто виступає у романі як найзапекліший поборник кохання.

Інший шлях реалізації кохання розкривається для Ферміни Даси після одруження. Карл Юнг стверджував, що шлюб як «психологічні відносини представляє складне утворення; він складається з цілого ряду суб'єктивних та об'єктивних

факторів, які мають досить гетерогенну природу» [5]. Одруження з Хувеналем Урбіно дає змогу Ферміні розкрити своє жіноче начало – реалізуватися в материнстві, зайняти високе соціальне положення.

Д. Валлерстайн у своїх дослідженнях доходить висновку, що для усіх сімейних пар характерним є те, що обидва з подружжя поділяють точку зору, що вони досягли «золотої середини» в індивідуальних потребах, бажаннях та очікуваннях, «подібний баланс досягається спільними зусиллями, створюється творчим шляхом і розвивається незчисленну кількість разів власне самим подружжям у процесі рухливої, змінної взаємодії всередині родини» [1]. У романі «Кохання під час холери» шлюб Хувенала Урбіно і Ферміни Даси представлено, скоріше, не як втілення кохання чоловіка, а як реалізація суспільних кліше, стереотипів – жінка може реалізуватися лише у родині, в ролі дружини і матері, а чоловік не може вважатися успішним, якщо поруч із ним немає вірної супутниці життя.

Власне майже на самому початку роману перед нами розгортається картина сімейного життя Ферміни Даси та її чоловіка Хувенала Урбіно. «Зовсім іншим, напевне, могло стати їхнє життя для них обох, якби вони знали заздалегідь, що в сімейному житті набагато легше уникнути катастроф, аніж прикрих другорядних дрібниць. Проте, якщо вони й навчилися чомусь обидва, то лише одному: знання та мудрість приходять до нас лише тоді, коли вони вже не потрібні» [3, с. 31].

Роман розпочинається зі сцени смерті, яка спочатку представляється як самогубство від нещасного кохання, але насправді виявляється спробою втекти від старості. Тема кохання і віку проходить крізь увесь твір. Вже майже наприкінці роману Габріель Гарсія Маркес вводить останню коханку Флорентіно Аріси – юну Америку Вікунью: «В неділю на Трійцю, коли помер Хувеналь Урбіно, у нього [Флорентіно Аріси] залишалася лише одна, одна-єдина [коханка], якій ледве виповнилося чотирнадцять і котра, як ніяка інша до неї, вміла зводити його з розуму своїм коханням» [3, с. 311]. Таким чином, перед нами репрезентується дуальності «старість / молодість», що ще більш яскраво акцентує швидкоплинність життя та значущість кохання. Для Флорентіно кохання юної дівчини – шлях відчути себе більш молодим та повним сил, реалізувати свої маскулінні якості. Для Америки – це перші справжні почуття, вона по-дитячому щиро віддається цим стосункам. Безвідповідане ставлення Флорентіно Аріси та його егоцентризм призводять до трагедії – самогубства дівчини. Життєвий цикл, розпочатий у вступі зі смерті літнього чоловіка, замикається наприкінці загибеллю юної дівчини, представлюючи «кохання» як невідвортну трагедію. Але, коли Флорентіно Аріса та Ферміна Даса приймають рішення не повернутися до рідного міста, а залишитися на кораблі, то перед читачем постає остання метафора кохання – «кохання» як подорож, пошук себе поруч із іншим.

Загалом через кохання у романі розкривається жіноча ідентичність. Множинність проявів кохання у романі «Кохання під час холери» підкреслює різноманіття \ неоднорідність жіночих характерів. Жінки є основними носіями ідей кохання, фактично саме жіночі персонажі готові боротися за власні почуття, проявляючи силу духу, в той час як чоловіки залишаються на тіні.

Творчий доробок Г. Г. Маркеса є насыченим та багатогранним. Зважаючи на недостатню увагу до роману «Кохання під час холери», подальший науковий пошук дoreчно зосередити навколо тропів у зазначеному романі.

Бібліографічні посилання

1. *Андрійченко Ю. В.* Мовні особливості вираження емотивності у творчості Г. Г. Маркеса : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.05 – романські мови / Ю. В. Андрійченко. – К., 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/content/351795.html>.

2. Валлерстайн Д. Психологические задачи брака / Д. Валлерстайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Article/Val_PsZadBrak.php.

3. Казанкова К. В. Фольклорно-мифологический аспект творчества Габриэля Гарсия Маркеса : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.09 – фольклористика / К. В. Казанкова. – Челябинск, 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissertcat.com/content/folklorno-mifologicheskii-aspekt-tvorchestva-gabrielya-garsia-markesa>.

4. Літяга В. В. Поняття є «концепт» у парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень / В. В. Літяга // Вісник Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 46. – С. 48–50.

5. Маркес Г. Г. Любовь во время чумы / Г. Г. Маркес. – М. : Звезда, 2009. – 400 с.

6. Плужникова К. Н. Эволюция поэтики чуда в творчестве Габриэля Гарсия Маркеса в 1990–2000-х гг.: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература) / К. Н. Плужникова. – М., 2013. – 22 с.

7. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / Зигмунд Фрейд [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Fr_O/05.php.

8. Юнг К. Брак как психологическое отношение / Карл Юнг [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Yung/brak.php.

Надійшла до редколегії 21.04.2017 р.

УДК 82-21

Є. М. Васильєв

Житомирський державний університет імені І. Я. Франка

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМИ-ПРИКВЕЛУ

Розглянуто поширеній у сучасній драматургії жанр драми-приквелу. Прослідковано історію приквела в світовій літературі (від давньогрецької поеми «Кіпрій» до роману Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій»). Проаналізовано функціонування і риси поетики драми-приквела в таких авторів, як Е. Олбі («Домашнє життя»), Л. Петрушевська («Гамлет. Нульова дія»), Д. Бавільський («Читання карти наспоминки»). Визначено жанрові особливості п'єси-приквела щодо сюжетно-фабульних, хронотопних, персоносферних взаємин із прототекстом.

Ключові слова: сучасна драматургія, жанри драматургії, приквел, драма-приквел, жанрова специфіка.

Рассмотрен распространенный в современной драматургии жанр драмы-приквела. Прослежена история приквела в мировой литературе (от древнегреческой поэмы «Киприй» до романа Дж. Апдайка «Гертруда и Клавдий»). Проанализированы функционирование и черты поэтики драмы-приквела у таких авторов, как Э. Олби («Домашняя жизнь»), Л. Петрушевская («Гамлет. Нулевая версия»), Д. Бавильский («Чтение карты наощущений»). Определены жанровые особенности пьесы-приквела относительно сюжетно-фабульных, хронотопных, персоносферных связей с прототекстом.

Ключевые слова: современная драматургия, жанры драматургии, приквел, драма-приквел, жанровая специфика.

The article deals with the genre of prequel play in contemporary drama. The prequel history in world literature from an epic poem “The Cypria” to the novel “Gertrude and Claudius” by J. Updike is researched. «Classic» prequel is different from «contemporary» one primarily because the game content and ironic form of trans-cultural dialogue are usu-

© Є. М. Васильєв, 2017

ally absent. In some cases, the genre samples represent prequels to own dramatist works: "Homelife" (formerly titled "Peter & Jerry") is a play by Edward Albee which adds a first act to his play "The Zoo Story". More often they are the preludes to the world classical repertoire works ("Hamlet. Null Action" by Lyudmila Petrushevskaya is a prequel to "Hamlet"). The functioning and peculiarities of the genre poetics in plays of E. Albee ("Homelife"), L. Petrushevskaya ("Hamlet. Null Action"), D. Bavilskiy ("Map reading by touch") are analysed. Genre features of prequel play are defined. Among them are plotable close contact with the main text; preservation of the original time-space; prequel characters link to the world of an original work the characters is more free (in comparison with sequel); the presence of hybrid-quotational characters; availability of other genre creating forms (remake, crossover) features.

Keywords: contemporary drama, dramatic genres, prequel, prequel play, genre specificity.

Серед новітніх жанрових форм, які виникли у драматургії на межі ХХ–ХХІ ст., помітним, хоча й наразі доволі скромним явищем є драма-приквел. Як і споріднені жанрові новації драми-сиквелу, драми-римейку, драми-реміксу тощо, приквел належить до сюжетотворчих жанрів. Він являє собою жанрову форму, протилежну до сиквелу, що генетично є продовженням кінострічки, яка мала комерційний успіх, як правило, з тими самими акторами в головних ролях. Існування та поетикальні риси приквела в драматургії не вивчені майже абсолютно.

Виникнення терміна «приквел» (prequel) пов'язане з кінематографом. Це фільм, що розповідає передісторію героїв або подій оригінальної стрічки. Згідно з авторитетним Оксфордським словником англійської мови, слово «приквел» вперше з'явилося друком 1958 р. у статті американського письменника і редактора наукової фантастики Ентоні Бучера (Anthony Boucher). У своїй журнальній статті в «The Magazine of Fantasy & Science Fiction» Е. Бучер характеризує повість Джеймса Бліша «Зірки в їх руках» («They Shall Have Stars», 1956) як приквел щодо його ж твору «Землянине, повернись додому» («Earthman Come Home», 1955). Проте до кінця 1970-х років термін не був широко уживаний. До мейнстриму він почав входити з 1979 р., коли з'явився вестерн Річарда Лестера «Бутч і Санденс: ранні дні», приквел до фільму десятирічної давнини «Бутч Кессіді і Санденс Кід» Джорджа Роя Гілла (до речі, найкасовішого вестерну усіх часів). Особливої ж популярності термін «приквел» набув на межі ХХ–ХХІ ст. завдяки «Зоряним війнам» Джорджа Лукаса. Упродовж 1999–2005 років, через двадцять років після виходу оригінальної трилогії (епізоди IV–VI), було здійснено випуск трьох нових епізодів культової фантастичної саги (епізоди I–III), що отримали назву «трилогії передісторії» або «трилогії приквела» («prequel trilogy»). На наступні ж роки анонсовано вихід нової трилогії «Зоряних воєн» (епізоди VII–IX), яка вже отримала назву «трилогія сиквел» (два епізоди вже були показані в 2015 і 2016 рр.).

Подібно до сиквелу, що перейшов із кінематографу до інших видів мистецтва, трансмедійні кроки (у тому числі до літератури, зокрема до драматургії) здійснив і приквел. Існуючи поза мистецтвом кіно, ці жанрові форми не ставлять собі за мету лише комерційний успіх. Якщо сиквел у сюжетному відношенні являє собою *постсюжет*, є безпосереднім продовженням своїх вихідних текстів, то приквел є *протосюжетом* щодо останніх. Проте сюжетно приквели є самостійнішими, ніж сиквели, оскільки не є прямими продовженнями сюжету тексту-першооснови. Окрім того, вони є оригінальнішими і щодо персоносфери вихідного тексту, не використовуючи лише дійових осіб оригіналу.

Як сиквел, так і приквел у сучасній, насамперед постмодерністській літературі заснований на іронічній грі з класикою, на діалозі, головним чином, із відомими, міфологічними текстами світової культури («Гамлет»). Проте приквел має доволі довгу історію, яка входить далеко за межі сучасної словесності. «Класичний» приквел відрізняється від «сучасного» передусім тим, що ігровий зміст та іронічні форми транскультурного діалогу у ньому, як правило, були відсутні. Це може

бути проілюстровано прикладами, що сходять до античних часів. Чи не першим відомим приквелом може, очевидно, вважатися епічна поема «Кіпрій». Створена в VII ст. до н.е., вона розповідала про події, що привели до початку Троянської війни, та її перші битви, і являла собою своєрідний приквел до «Іліади».

Прикладом класичного приквела в літературі XIX ст. може слугувати пенталогія Фенімора Купера про Шкіряну Панчоху. Як відомо, порядок написання і публікації її п'яти частин не співпадає із хронологією зображеніх подій та персонажів. Спочатку Ф. Купер створив роман «Піонери» (1823), що являє собою четверту частину, потім «Останній із могікан» (1826) – другу. Згодом виходили романи «Прерія» (1827), «Слідопит» (1840) та «Звіробій» (1841), які є відповідно п'ятою, третьою та першою частиною пенталогії.

Більш широко приквел розповсюджується у літературі XX ст. Передісторії до класичних творів минулого особливо багато створили англомовні автори. 1906 року А. Конан Дойл написав роман «Сер Найджел», приквел до свого ж історичного твору «Білий загін» (1891). Роман передує останньому й оповідає про юність головного героя «Білого загону» рицаря Найджела Лоринга на службі у короля Едварда III Англійського на початку Столітньої війни.

1924 р. американський письменник Артур Д. Хоуден Сміт надрукував роман «Золото Порто Белло», який являє собою приквел до «Остріва скарбів» Р.Л. Стівенсона. Його протагоністом стає син головного героя попередніх романів Хоудена Сміта Гаррі Ормерода Роберт, який виходить у плавання і бере участь у пошуках скарбів із персонажами, відомими читачеві з роману Стівенсона (Флінт, Джон Сільвер, Біллі Бонс). Американський письменник, до речі, випустив «Золото Порто Белло» із дозволу Ллойда Озборна – прийомного сина, співавтора і спадкоємця Стівенсона.

1966 р. британська письменниця домініканського походження Джин Рис створила приквел до роману Шарлотти Бронте «Джен Ейр» «Широке Саргасове море» (що двічі був екранизований у 1993 і 2006 роках). Твір Д. Рис являє собою яскравий зразок постколоніального роману. Це історія першої дружини Едварда Рочестера Антуанетти Косвей, що відома у «Джейн Ейр» як безумна Берта Мейсон. «Широке Саргасове море» оповідає про долю білої креольської спадкоємниці, її юність на Карибах, нещасливий шлюб та переселення до Англії.

Американський письменник Джон Клінч створив приквел до «Пригод Гекльберрі Фінна» Марка Твена. У своєму романі «Фінн» (2007), доволі високо оціненому американською критикою, він зосередився на житті батька Гека – Пепа Фінна.

Нерідко роман-приквел з'являється у таких метажанрах літератури, як наукова фантастика, фентезі, пригодницька література. Наприклад, романи із серії «Хроніки Нарнії» Клайва С. Льюїса «Кінь та його хлопчик» (1954) та «Племінник чародія» (1955), які були надруковані після «Принця Каспіана» (1951), являли собою не продовження, а передісторії останнього. Автор культової саги «Хроніки Дюна» (1965–1985) Френк Герберт інспірував дві трилогії приквелів «Прелюдія до Дюни» (1999–2001) та «Легенди Дюни» (2002–2004), яку написав його син Брайан Герберт у співавторстві з Кевіном Андерсоном. Недаремно приквел поширився у літературі та інших видах мистецтва завдяки кінематографічним передісторіям фантастичних творів, передусім приквелам до «Зоряних війн» Лукаса.

Яскравим прикладом літературного постмодерністського приквела є роман Дж. Апдейка «Гертруда і Клавдій». Українські шекспірізnavці Н. Торкут і Д. Лазаренко присвятили йому свою розвідку [7], в якій вивчили особливості творчого проектування основних сюжетних, образних і проблемних координат класичного тексту в новому самостійному художньому творі. Дослідники також піддали аналізу стратегії письма, які Апдейк залишає при трансформації традиційних Шекспірових образів.

До помітних приквелів належить і роман Володимира Сорокіна «Шлях Бро» (2004), у якому оповідаються події, що передують дії його роману «Лід» (2002).

Зразки приквелу можна віднайти і в сучасній драматургії. В одних випадках драматург створює протосюжет до власного твору, в інших – до творів світового класичного репертуару.

Приквелом першого типу є п'єса Едварда Олбі «Домашнє життя» («Homelife», 2004). Написана майже через півстоліття після його ж славнозвісної драми «Що трапилось у зоопарку» («The Zoo Story», 1959), вона являє собою приквел до останньої. Сюжет «Домашнього життя» обертається навколо сімейних стосунків Пітера та його дружини Анни і завершується тим, що герой залишає дім і прямує з книгою до Центрального парку. Обидва ці твори Е. Олбі об'єднав у п'єсу «Пітер і Джері», назуву якої згодом (2009 року) змінив на «Вдома в зоопарку» («At Home at the Zoo»). Першою дією драми є «Домашнє життя», другою – «Що трапилось у зоопарку».

Цей приквел породив у театральних колах США дискусії, а згодом – і справжній шок від того, що Олбі заборонив професійним театрам ставити «Що трапилось у зоопарку» окрім (виняток був зроблений лише для театралів-аматорів та студентів) – лише у парі з пізніше створеним приквелом. Саме у такому вигляді двоактівка Едварда Олбі грається відразу в кількох американських театрах. Після світової прем'єри 2004 року («Hartford Stage», режисер Пем МакКіннон), її грають у Сан-Франциско (Американський Консервативний театр), Нью-Йорку (театр «Секонд Стейдж»), Сієтлі (Театр Шмітера), Філадельфії, Пітсбурзі та в інших театрах Сполучених Штатів.

На жаль, українські дослідники практично не помітили драми-приквелу Е. Олбі. Чи не єдиною статтею, що присвячена цій п'єсі, є розвідка Г. Канової [2]. Втім, вона торкається лише окремого її аспекту – проблеми насильства. На думку авторки, вона тісно переплітається з темою здичавілої від самотності людини на тлі домінування «тваринних» відносин у суспільстві.

Якщо дія оригінальної драми Олбі локалізована навколо лави у Центральному парку, де зустрічаються Пітер і Джері, то персонажі п'єси-приквелу Пітер і його дружина Енн розпочинають розгорнутий діалог у вітальні на канапі. Вимога Енн «Ми маємо поговорити!» [9, с. 5], яка пародіює відому репліку ібсенівської Нори, відволікає Пітера від читання. Енн ініціює розмову: спочатку про побутову дрібничку (металеву підставку для дровеца у каміні). Проте саме ці й подібні дрібниці поступово виявляють конфлікт між подружжям. Мимовільна згадка про двох кицьок, якими опікується Енн, наштовхує Пітера на відвертість, адже він давно мріє про собаку, справжнього друга, бо з кицьками й папужками він не почувається комфортно. Енн прагне бути почутою чоловіком і відверто обговорити важливі для неї теми (героїня потерпає від чоловічої стриманості Пітера в інтимній сфері). Вона артикулює свою безумну фантазію – відрізати груди з метою профілактики раку, а Пітер, знесилений залізною логікою дружини, на питання «чи ж справді вона думала про таке», отримує тираду: «Я справді думала над тим, аби подумати над тим, як добре було би подумати над тим, щоб це зробити» [9, с. 9].

З приквелу помітно, що Енн сприймає чоловіка як інфантільного хлопчака (його до сьогодні переслідує привид обрізаної в трирічному віці крайньої плоті). Проте невдовзі виявляється, що Пітер мав колись історію з мимовільним нанесенням тілесної шкоди своїй першій партнерці. Чи не єдиний раз, надавши волю неприборканому звірячому інстинкту, він назавжди зарікся торкатися будь-якої жінки у неконтрольованому стані сексуального шаленства, витіснивши образ закриваленої дівчини з власної свідомості, оповідаючи не стільки про біль насильства, скільки про травматичний досвід «відчути себе звіром». Проте Енн, після усвідомлення глибини старої душевної травми Пітера, на емоційному підйомі

просить свого чоловіка привнести у їх взаємини хоч трохи безумства, навіть хаосу. Вона починає фантазувати, що б таке мало статися з ними. Пітер пропонує землетрус; Енн уявляє торнадо, що рухається прямо на будинок, змітаючи стіни їх помешкання. Голоси подружжя зливаються в стихійному шаленстві. Енн вигукує, що вони бачать вихор «жахливий і прекрасний», Пітер констатує те, що «руйнується клітка з папужками» [9, с. 25]. Після емоційно шаленої кульмінації настає закономірна розв'язка приквелу Олбі: Енн повертається на кухню, а Пітер виrushає у парк дочитати книгу з психології.

Як справедливо зауважує Г. Канова, «герой, замкнений у своїй самотності, як звір у клітці зоопарку, – ключовий образ другого акту п’єси Едварда Олбі. Автор влаштовує наступну зустріч знайомого нам Пітера на лаві у Централ парку з не-пересічним городянином на ім’я Джері. Тож випадково виявляються поруч зовні благополучний, солідний, сім’янин і зневірений, одинокий Джері, який у розмові демонструє нав’язливе бажання зав’язати знайомство з людиною, у якої «все добре» [2, с. 294].

Приквелом другого типу є одноактна драма Людмили Петрушевської «Гамлет. Нульова дія» (2002) [тут і далі цит. за: 5]. Це постмодерній буфонний текст, карнавалізовані конспірологічна версія ельсинорських подій. Керівником залаштункових політичних маніпуляцій виступає норвезький принц Фортинbras, батька якого, старого Фортинбраса, свого часу вбив Гамлет-старший, та й до того ж «відтяпав у нас половину королівства». Фортинbras наймає трьох шпигунів, які замаскувались під мандрівних акторів і проникли до Ельсинору. Перша сцена п’єси Петрушевської якраз відтворює розмову принца Норвезького з ними. Шпигуни є комічними, навіть фарсовими персонажами, які нагадують потішні маски італійської комедії дель арте або ж лялькових комедій. Проте драматург наділяє їх іменами, що нагадують читачеві дійсність ХХ століття: Пельше, Зорге і Куусінен. Важко погодитися із думкою В. Шаміної, котра вважає, що «навряд чи варто шукати в цих іменах політичне підґрунтя» [9, с. 117]. Якраз ці імена шпигунів-акторів сигналізують про цілу низку прихованіх у буфонній п’єсі Л. Петрушевської сенсів.

Пельше, який є режисером і, сказати б, мозком, маленькою трупи, названий на честь Арвіда Яновича Пельше (1899–1983), одного з одіозних партійних діячів радянської доби. Упродовж 1941–1959 років він був секретарем ЦК Компартії Латвії з пропаганди та агітації, а у 1959–1966 роках – першим секретарем ЦК Компартії Латвії. Пельше був одним із пересічних вождів геронтократії брежnevської доби, хоча останні 17 років свого життя він очолював Комітет партійного контролю. Петрушевській, очевидно, імпонувала ця паралель «режисера», який «контролює» акторів і саме дійство, з очільником «партконтролю», а також комічна невідповідність активного й розумного режисера із немічним старцем і героєм радянських анекдотів.

Зорге, який у списку дійових осіб п’єси кваліфікується як «канатоходець», атестує себе Фортинбрасу «генеральним директором цього поганого театру». У п’єсі Петрушевської він є класичним рудим клоуном. У першій сцені саме Зорге належать активні дії, найкумедніші жарти, потішні коментарі. Він є такою самою пружиною дій, як Брігелла у комедії дель арте. Недаремно серед усіх трьох акторів-шпигунів цей персонаж сходить до легендарного розвідника Ріхарда Зорге (1895–1944), що був потрійним агентом, працював на німецьку, китайську та радянську розвідки. З 1964 р. Зорге став об’єктом офіційної військово-патріотичної пропаганди, посмертно йому було присвоєно звання Героя Радянського Союзу. У творі Петрушевської саме Зорге доручено грати головну політичну роль – роль привида батька Гамлета. Вона дається йому з величезними труднощами: «канатоходець», що має затинатись на манер Гамлета-старшого, спочатку не може промовити нічого, окрім «га-га», потім забуває про затинання як «зерно ролі»,

постійно падає у своєму незграбному й тяжкому театральному костюмі зі стіни, а також вимагає від Гамлета, щоб він кинув свій золотий ланцюг і плащ в обмін на інформацію про «свого» вбивцю.

Проте у Зорге може бути іще один прототип. Це Густав Герман Зорге (1911–1978), німецький військовий злочинець, відомий за свою жорстокість як «залізний Густав». Він був охоронцем у концтаборах Естервеген і Заксенхаузен. Після війни відбував довічне покарання (за участь у вбивстві 18 тисяч радянських ув'язнених у Заксенхаузені) в таборі під Воркутою, а 1956 р. був репатрійований у Західну Німеччину, де продовжував до смерті відбувати строк. Припущення щодо «другого Зорге» в якості прототипу персонажа Петрушевської пояснюється тим, що розвідник Ріхард Зорге є єдиним із акторсько-шпигунського товариства, що прямо непов'язаний із балтійсько-скандинавським хронотопом. Тоді як Густав Зорге під час Другої світової війни командував загонами проти партизан у Латвії (влітку 1943 року), а також служив у різних підрозділах СС на території Латвії (з грудня 1943 року). В усякому разі гібридні персонажі, що створені з різних, навіть полярних осіб, є поширеними в літературі (зокрема, драматургії) постмодерністської доби.

У парі з «рудим» Зорге класичним «блілим» є Куусінен, мрійник та невдаха. За його жахливий запах (він просидів у бочці кислої капусти) Пельше і Зорге іронічно називають його Конвалією. Куусінен найменш говіркий, сентиментальний, боягузливий, богобоязливий. Його постійними приказками є архаїзовані «Словобісся», «Ой, гріхи наші», «Не лайся, це гріх» і тому подібні формули. Цей персонаж нагадує не лише білого клоуна, а й пасивного та боязкого слугу італійської комедії масок Арлекіна. Недаремно режисер трупи називає його «кусок горя». Історичний же прототип його – Отто Вільгельмович (Віллі) Куусінен (1881–1964), один із засновників комуністичної партії Фінляндії та лідерів Комінтерну, глава так званої Фінляндської демократичної республіки (1939–1940) та багаторічний Голова Президії Верховної ради Карело-Фінської РСР (1940–1956). Будучи в останні сім років життя членом Президії і секретарем ЦК КПРС, Куусінен став найстаршим серед членів останнього, ставши таким чином представником тієї самої, що й Пельше, геронтократії ще у добреїнську добу.

Окрім Пельше, Зорге і Куусінена, до компанії шпигунів входять також інші персонажі, про діяльність яких згадують дійові особи. Пельше згадує про Фортинбрасова «гінця Пуго», який нагадує ще одного сумнозвісного радянського діяча. Латиш Борис Карлович Пуго (1937–1991), як і його компатріот Пельше, був очільником комітету партійного контролю при ЦК КПРС (1988–1991). Згодом він став міністром внутрішніх справ (1990–1991), проте найбільше за все Пуго запам'ятався своєю активною участю у діяльності ГКЧП, будучи одним із організаторів вересневого путчу 1991 року. Після його провалу та напередодні власного арешту Пуго заподіяв собі смерть.

Також актори-шпигуни згадують про своїх італійських агентів – Джульєтту і Дездемону, які проникли в ельсинорський замок під виглядом куховарок і допомогли королівському кухареві отруїти Гамлета-старшого: *«Когда король старый Гамлет подох, наши агенты, девочки из кухни, кухарки Джульетта и Дездемона, целенаправленно запустили сплетню через продавцов мяса, то есть пустили по всей Дании слух, что Клавдий и герой труда отравили общими силами старого Гамлета».*

Фігурує в п'єсі і сам Шекспір, який у п'єсі Петрушевської є автором «Мишоловки», що її грали Зорге, Пельше і Куусінен в італійському університеті. Виявляється, англійський драматург і актор із дивним для персонажів прізвищем і продав їм рукопис цієї драми:

Куусинен. Там был актер один, он женщин играл. Ну выпили мы с ним... Он плакал как баба. Говорит, как вспомню родной Стэффорд-на-Эйвоне... Мы об-

нялись с ним... Стэффорд и Стэффорд. Одно и то же повторял. Говорил: «Я всем чужой, веришь?» И утром, в дополнение ко всему, продал мне в результате за большие деньги копию пьесы «Мышеловка». Фамилия у него была какая-то чудная... Шекспеар.

Зорге. Произносится как Шек-спир.

Куусинен. Ты откуда знаешь?

Зорге. А мне он тоже продал копию.

Куусинен. Да. А я потом в этой пьеске играл...

Таким чином, через присутність у персонажному світі приквелу Петрушевської дійових осіб різних текстів («Гамлет», «Ромео і Джульєтта» «Отелло»), а також постаті їх творця (Шекспіра) можна констатувати наявність у ньому жанрових принципів іншого сучасного сюжетотворчого жанру – драми-кросоверу.

Якщо перша картина п’єси «Гамлет. Нульова дія» зображує підготовку Фортинбраса і трьох шпигунів-акторів до заколоту (норвезький принц наказує Зорге з’являтися кожної ночі «ніби на стіні в кірасі короля Гамлета, знов-таки з бородою і свічкою в руках» і розповідати про те, що його нібито вбили Клавдій і Гертруда), то друга її картина присвячена реалізації цього плану. У ній на сцені діють Гамлет і офіцер варти Марцелл, а за лаштунками троє акторів розігрують появу привіда Гамлетового батька. Це своєрідний метатекст Петрушевської – п’єса у п’єсі, така собі містична клоунада, в якій Зорге-Привид після низки театральних невдач таки примушує Гамлета повірити у божевільний план Фортинбраса і спровокувати його до помсти.

Висловимо припущення, що карнавальна вистава трійки шпигунів про привіда могла бути інспірована самою історією театральної рецепції цього образу в ХХ столітті. В історії російського театру відомі сміливі режисерські інтерпретації сцени розмови Гамлета з духом його покійного батька. Так, у постановці «Гамлета» на сцені МХАТА 2-го (1924) режисер вистави і виконавець роль Гамлета Михайло Чехов грав і Привида як галюцинацію свого героя. За свідченням Григорія Козінцева, «прожектори висвітлювали його бліде обличчя із заплющеними очима; як у маренні він промовляв слова і свої, і Духа» [4, с. 182]. Як згадував ще один видатний глядач цієї вистави Дмитро Шостакович, «публіка виходила після цього дивного «Гамлета» з почуттям, ніби щойно повернулась з того світу» [10, с. 116].

У виставі «Гамлет» Театру імені Вахтангова 1932 р. (це був режисерський дебют М. Акімова) Привида взагалі не було. Його зображав сам Гамлет, причому робив це для того, аби налякати і теороризувати короля і придворних. «Привид» для принца Датського – свідок з потойбіччя, який має підтвердити, що Клавдій обіймає престол незаконно. Для цього він і розігрує виставу: слова Привида, які вигадав сам Гамлет, промовляв у глиняний глечик (для більш зловісного звучання) Гораціо. Ігрова стихія акімовської вистави, безперечно, є близькою до аналогічної стихії театру Людмили Петрушевської.

По суті, друга картина є не стільки приквелом до усього «Гамлета» Шекспіра, скільки своєрідним римейком його першого акту (центральна подія якого – зустріч Гамлета з Привидом). Недаремно наприкінці цієї картини (а разом – усієї п’єси Петрушевської) вміщена фінальна авторська ремарка: «Всі ідуть. Вільям Шекспір. Гамлет. Акт II (Далі за текстом)». Отже, слідом за «нульовою дією» Петрушевської іде не перша, а друга дія трагедії Шекспіра.

Оскільки актори-шпигуни генетично сходять не лише до світу Шекспірової трагедії, але й до радянської доби, мовленнєві та культурні реалії останньої визначають поетику п’єси Петрушевської. Так, офіцери Бернардо й Марцелл схарактеризовані як «прапори» та «амбали з освітою чотири класи на двох», а короля Клавдія персонажі іменують просторічною формою жіночого імені «Клавдія». Королеву ж Гертруду називають «герої труда». Як відомо, у середовищі ліберальної радянської інтелігенції, навпаки, «Героїв труда» іронічно-скорочено

називали «Гертруда», як матінку Гамлета. Винахідницею цього дотепу була дошкульна Файна Раневська, яка поза очі називала так головного режисера свого рідного Театру імені Моссовета Юрія Завадського, після того як той у 1973 р. отримав зірку Героя Соціалістичної Праці.

Прикметою поетики драми-приквелу «Гамлет. Нульова дія» взагалі є відверта клоунада, яка часто набуває риси клоунади мовленнєвої. Герої грають словами (наприклад, *Пельше та Польша*), типами мовлення (вірш і проза – в Ельсинорі всі мешканці говорять віршами, що викликає неабиякі труднощі не лише в прибулих шпигунів, але й в самих ельсинорців – Горацио та Гамлета, Марцелла, які змушені підбирати рими до нескладних, здавалося б, слів та страждають від необхідності «говорити віршами»). Яскравий її приклад – обігрування персонажами знаменитого гамлетівського монологу «Бути чи не бути»:

Пельше. Говорит, что поскольку его дядя стал ему папой, то он сам себе двоюродный брат, поэтому сам с собой разговаривает, сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?

Куусинен. Все время так: быть или не быть.

Пельше. Выть или не выть... Пока не воет.

Зорге. Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало.

Пельше. Ныть или не ныть, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. На счет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...

Зорге. Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет.

Куусинен. Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.

Пельше. Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму.

Сам же Гамлет, який, за свідченням авторів-шпигунів, давно перебуває в стані запою, а на очах у публіки кілька разів силиться зберегти рівновагу, за допомогою мовленнєвих ігор пояснює, так би мовити, онтологічно-гносеологічну різницю між поняттями «запити» та «випити»:

Гамлет. Я, когда запой, сам прекрасно различаю, когда он, а когда я просто выпиваю.

Марцелл. А как?

Гамлет. То вы-пиваю, а то я за-пиваю. Есть разница? То я вы-пивши, а то за-пивши!

Марцелл. Есть, есть разница. Тише, не падайте.

Гамлет. Я не падаю. Я шнурок... застегиваю.

Деякі інші прийоми «ігрової мотивації» п'еси Л. Петрушевської, зокрема, такі, що реалізують похмілля як «мотив національної російської стихії», проаналізовані в цікавій статті Т. Клімової [3].

Риси приквелу віднаходимо у п'есі Дмитра Бавільського «Читання карти на впомацки» (1991), що являє собою передісторію чеховського «Вишневого саду». Драма присвячена від'їзду з Парижа до Росії Раневської. У Франції вона страждає від своєї непотрібності, від «страшної людини», «каміння на ший» (тут і далі цит. за: [1]). У п'есі зображені і почет Раневської з «Вишневого саду»: додому її супроводжують Аня, Шарлотта, Яша і Дуняша.

Проте драматург сполучає персонажів «Вишневого саду» із художнім світом іншої Чехової драми – «Чайки». Коханцем Раневської у «Читанні карти навпомацки» зроблено Тригоріна. Згадуються також дві героїні «Чайки» – Аркадіна і Ніна Зарічна, які постають суперницями Раневської. Поєднання персонажів та сюжетних ситуацій різних творів зближує п'есу з іншим сучасним сюжетотворчим жанром – кросовером.

У «Читанні карти навпомацки» присутня ігрова постмодерна стихія, в якій змішуються не лише дві п'еси Чехова і навіть не тільки його дійові особи з по-

статтю самого драматурга. Бавільський поєднує різні хронотопи та різні мови, насичує твір інтертекстуальними перегуками з соціальними й культурними реаліями різних епох, травестіє високі почуття. Наприклад, лакей Яша зараховує себе до декадентів і натякає на зв'язок із «баринею», Дуняша згадує про долю Фрекен Жюлі з однойменної п'єси Августа Стріндберга, Шарлотта Іванівна постійно бубонить японською («Супіка, сен-но камен, Фукутаке-бунко»), Раневська мріє називатись Файною і згадує назву одіозного тексту Олександра Солженицина «Як нам облаштувати Росію» і т.п. Персонажі цитують то спотворену класику (Аня заявляє, що читала роман «Записки із мертвого дому Пушкіна»), зокрема тексти Чехова, що суміщаються з рядками відомих бардів радянської доби:

Тригорин (повторяет). Каждый пишет так, как он хочет и как он может.

Аня (напевает). Каждый пишет – как он дышит...

Шарлотта Ивановна. Что это за песня?

Аня (скромно). Так. Окуджава.

Шарлотта Ивановна. А мне больше по душе Высоцкий.

У художній світ чеховської драматургії постійно вкраپлюються цитати з текстів більш пізньої доби, зокрема поезії, театру, телебачення, кіно. В останній сцені п'єси почет Раневської проголошує рядки «С любимыми не расставайтесь» (вірш Андрія Вознесенського, що перетворився на назву однойменної драми Михайла Рошіна, яка згодом отримала їй кінематографічне життя); з телефільму Марка Захарова «Звичайне диво» (пісня Еміля та Емілії – «Вот и славно, трам-пам-пам»), з популярної телевізійної реклами початку 1990-х («время не властно над истинными ценностями») тощо.

Водночас драма Бавільського є не тільки приквелом до «Вишневого саду», але й своєрідною версією її творчої історії. На вокзалі Раневська знайомиться з колегою та знайомим Тригоріна, що виявляється самим Чеховим. Раневська і Чехов їдуть одним потягом, і в ході їхньої бесіди драматург розповідає про задум нової п'єси:

Чехов. Приезжает помещица... Одета не роскошно, но с большим вкусом (видно, что на ходу сочиняет). Умна, очень добра (улыбается Раневской), рассияна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице... Все кружит вокруг продажи родового поместья, большого дома... большого сада...

Раневская. У нас большой вишневый сад... Его в «Энциклопедическом словаре» упоминают, этот сад... Если есть во всей губернии что-нибудь интересное, даже замечательное, я так думаю, это только наши вишневый сад, он ведь вся моя жизнь, и моя, и всего нашего рода...

Чехов. Верно, верно... вся Россия – цветущий сад, верно? Сад... продают? Продали? Я еще не знаю, но... Это будет пьеса о расставании... О расставании с амбициями, с садом, с прошлым, с иллюзиями, с любимыми... <...> Пьеса только намечается, она только чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет, и я сам еще не знаю и не понимаю какая она, что это выйдет, и меняется она каждый день... Но сегодня вдруг что-то очень важное прояснилось, показалось – ощущение знания... <...>

Драматург артикулює ще не чіткий задум своєї драми попутниці, розповідаючи і про майбутній центральний образ, в якому вгадується Лопахін. Врешті-решт Раневська, зачарована задумом надзвичайно близької п'єси про Вишневий сад, просить Чехова у пам'ять про їх зустріч наділити майбутню геройню її прізвищем.

Проте завершується драма Бавільського не на цій високій ноті. Діалог про майбутній «Вишневий сад» у фіналі раптово знижується. Під загальний сміх почути Чехов розповідає про свій візит до гейші. Цей пасаж Бавільський запозичує з листа А. Чехова до О. Суворіна (від 27 червня 1890 р.), котрий довгий час друкувався із купюрами. Цілком ймовірно, що Бавільського надихнула недавня стаття чехознавця О. Чудакова про купюри при виданні листів Чехова [7]. Цей фінал

«Читання карти навпомацки» і проясняє японську мовну партію в ролі Шарлотти, і поєднує літературний, «глянцевий» образ Чехова з його біографічною, не відрешованою постаттю, і вкотре travestіє високу любовну тематику.

Отже, серед провідних жанрових прикмет драми-приквела слід виділити такі:

1. Тісний сюжетно-фабульний зв'язок із основним текстом.

2. Збереження оригінального хронотопу.

3. Зв'язок персоносфери приквела зі світом дійових осіб оригінального твору є досить вільним. Поряд із персонажами першотексту (Гамлет, Фортинbras, Марцелл у Л. Петрушевської), він може включати персонажів, вигаданих автором приквела (Пітерова дружина Енн у приквелі Е. Олбі), або ж таких, що належать іншим текстам авторів першотексту (Дездемона і Джулєтта у Петрушевської, Тригорін у Бавільського), а також іншим культурним текстам минулого і сучасності.

4. Карнавалізація, деконструкція, travestіювання художнього світу першотексту.

5. Ігрова постмодерна стихія.

6. Наявність гібридно-цитатних персонажів (Пельше, Зорге і Куусінен у Л. Петрушевської).

7. Наявність рис інших сюжетотворчих форм (римейку в Петрушевської, кросоверу в Бавільського).

Бібліографічні посилання

1. *Бавильский Д.* Чтение карты наощупь / Д. Бавильский [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/bavilsky.html>
2. *Канова Г.* «Вдома в зоопарку» Едварда Олбі у дзеркалі літературної віоленсології / Г. Канова // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 38. – К., 2011 – С. 289–294.
3. *Климова Т.* Гамлет Л. Петрушевской в контексте роковых вопросов современности / Т. Ю. Климова // Вестник Татарского гос. гуманитарно-пед. ун-та. – 2010. – № 19. – С. 69–75.
4. *Козинцев Г.* Наш современник Вильям Шекспир : изд. 2-е / Г. М. Козинцев. – М.-Л. : Искусство, 1966. – 352 с.
5. *Петрушевская Л.* Гамлет. Нулевое действие / Л. С. Петрушевская // Измененное время: рассказы и пьесы. – СПб. : Амфора; ТИД Амфора, 2005. – С. 256–279.
6. *Торкут Н.* Роман Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій» як літературна проекція Шекспірового «Гамлета» / Н. М. Торкут, Д. М. Лазаренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.298/>
7. *Чудаков А.* «Неприличные слова» и облик классика: О купюрах в изданиях писем Чехова / А. П. Чудаков // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 54–56.
8. *Шамина В.* Шекспировские римейки в современной русской драме / В. Б. Шамина // Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. – Zeszyt specjalny. – 2013. – S. 115–124.
9. *Albee E.* At Home At the Zoo / Edward Albee. – N. Y., 2008. – 47 p.
10. Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov / Dmitri Shostakovich. – N.Y. : Limelight editions, 2004. – 292 p.

Надійшла до редакції 21.04.2017 р.

М. В. Борисенко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**«ДВЕ СТОРОНЫ ГОРЫ». ПОЭТИКА РАССКАЗА ЭЛИС МАНРО
“THE BEAR CAME OVER THE MOUNTAIN”**

Проаналізовано образно-символічний план оповідання англо-канадської письменниці, лауреата Нобелівської премії 2013 р., Еліс Манро “The Bear Came over the Mountain”. Зроблено спробу розкрити художні та змістові акценти центрального образу-символу – гори у творі «майстра сучасного оповідання», за визначенням Нобелівського комітету. Символічний зміст цього образу походить з міфології та вірувань багатьох народів світу. Основоположним є зображення гори з її «двоумя сторонами» як дороги, шляху до піку можливостей, і дороги, шляху донизу – результату втрати цих можливостей. Шлях нагору найчастіше символізує шлях до глибин власної життєвої історії, до психології взаємовідносин між людьми. Усі ці змістові відтінки символіки образу знаходимо в оповіданні Е. Манро, в якому є, безперечно, і свій зміст. Героям твору Е. Манро доводиться здійснити свій шлях, щоб побачити «іншу сторону гори». Цей шлях виявився зануренням у психологію взаємовідносин на різних етапах життя. Хвороба головної геройні стала «вершиною гори», тією ключовою подією, що дозволила інакше оцінити себе та події, що відбуваються довкола, побачити «іншу», невидиму сутність буття.

Ключові слова: англо-канадська література, оповідання, поетика, образ гори, амбівалентність.

Проанализирован образно-символический план рассказа англо-канадской писательницы, лауреата Нобелевской премии 2013 г., Элис Манро “The Bear Came over the Mountain”. Сделана попытка раскрыть художественные и смысловые акценты центрального образа-символа – горы в произведении «мастера современного рассказа», по определению Нобелевского комитета. Символический смысл этого образа уходит своими истоками к мифологии и к верованиям многих народов мира. Основополагающим является представление о горе с её «двумя сторонами» как о дороге, пути к пику возможностей, и дороге, пути вниз – результату утраты этих возможностей. Путь наверх чаще всего символизирует путь в глубины собственной жизненной истории, в психологию взаимоотношений между людьми. Все эти смысловые оттенки символики образа находим в рассказе Э. Манро, в котором есть, безусловно, и свои смыслы. Героям произведения Э. Манро предстоит совершить свой путь, чтобы увидеть «другую сторону горы». Этот путь оказался погружением в психологию взаимоотношений на разных этапах жизни. Болезнь главной героини стала «вершиной горы», тем ключевым событием, которое позволило иначе оценить себя и происходящее, увидеть «вторую», невидимую сущность бытия.

Ключевые слова: англо-канадская литература, рассказ, поетика, образ горы, амбивалентность.

The article focuses on the analysis of the symbolic imagery of the short-story “The Bear Came over the Mountain”, written by the Anglo-Canadian author, Nobel laureate, Alice Munro. The attempt is made to reveal the artistic and semantic accents of the central symbolic image of a mountain in the work created by the “master of contemporary short-story” as it was defined by the Nobel committee. The symbolic meaning of this image can be traced back to the mythology and beliefs of many nations around the globe. The basic aspect of it lies in the interpretation of a mountain with its “two sides” as a kind of a way, path to the summit of one’s vital powers and a way or a path down to the loss of those powers and abilities. The path to the top usually symbolizes the trip to the depth of one’s intimate life story, into the psychological backgrounds of the relationships between people. All these shades of meaning, which belong to the analyzed image, are found in Munro’s short

story, nevertheless, some other senses are implemented there as well. Heroes of Munro's story have to make their own way in order to see "the other side of the mountain". This way appeared to be the immersion into the psychology of relationships on the different stages of protagonists' lives. The disease of the heroine has become "the top of the mountain", the key event, which allowed to see "the other", invisible essence of the existence.

Keywords: Anglo-Canadian literature, short story, poetics, image of a mountain, ambivalence.

Канадская писательница Элис Манро – признанный Нобелевским комитетом «мастер современного рассказа» (“the master of the contemporary short story”) [5]. Секретарь Нобелевского комитета по литературе Петер Энглунд дал высокую оценку таланту Э. Манро (“Alice Munro is often able to say more in 30 pages than an ordinary novelist is capable of in 300. She is a virtuoso of the elliptical...”). В своей речи на церемонии присуждения писательнице Нобелевской премии он подчеркнул, что Манро пишет об обычных людях, о повседневности, которая подчас скрывает трагедию, личную (психологическую) драму персонажа: “...she shows how much of the extraordinary can fit into that jam-packed emptiness called The Ordinary” [6]. Ю. А. Федосюк полагает, что несомненным достижением Манро являются ее рассказы о человеческих взаимоотношениях, трудностях понимания и, конечно, о любви. Писательница всегда сохраняет дистанцию, не договаривая за персонажей и предоставляя читателю самому разобраться в описываемой ситуации [3, с. 140]. П. Энглунд по этому поводу заметил: “Her short stories rely very little on external drama. They are an emotional chamber play, a world of silences and lies, waiting and longing. The biggest events occur inside of her characters. The greatest pain remains unexpressed” [6].

По словам американского литературоведа Г. Блума, Манро размывает границу между субъективным и объективным, между малым и большим, чтобы обнаружить, что, собственно, составляет полноценную жизнь [2].

Будучи лауреатом Букеровской премии 2009 г., Элис Манро стала 13-й женщиной, получившей Нобелевскую премию по литературе в 2013 г., и первой канадской писательницей, удостоенной данной премии. Несмотря на то, что свой первый сборник рассказов «Танец счастливых теней» (Dance of the Happy Shades) она опубликовала еще в 1968 г., все еще не издано ни одно ее произведение в украинском переводе. Лишь рассказ “Face” (в укр. варианте «Обличчя») был представлен на портале «ІНТЕРВ'ЮЗ». Переводы Э. Манро на русский были осуществлены также сравнительно недавно (в 2006–2014 гг.). Исследованием творчества писательницы занимались как зарубежные литературоведы (Г. Блум, Г. Лоуренс, Р. МакДжилл, В. Р. Мартин, Аджай Гебл, Г. Вентура), так и специалисты на постсоветском пространстве (О. А. Федосюк, А. Д. Степанов, Т. А. Щукина, Е. С. Седова, С. О. Козак, Я. Ю. Голобородько), однако большинство русскоязычных исследований рассматривают наследие Э. Манро сквозь призму компаративистского подхода, в то время как зарубежные исследователи сосредоточены на изучении образности в рассказах автора, и, в частности, в произведении “The Bear Came over the Mountain”. Этому посвящено определенное количество работ (“The Skald and the Goddess: Reading “The Bear Came Over the Mountain” X. Вентура, “Reading the Spaces of Age in Alice Munro’s “The Bear Came Over the Mountain”” С. Джеймисон, Family Bond and Traumatic Pathology in Alice Munro’s “The Bear Came Over the Mountain” М. Ш. И. Чоудхури и др.), однако ни одна не раскрывает в достаточной мере глубины амбивалентности образов данного произведения. Исходя из этого, можно сделать вывод про недостаточную изученность предлагаемого аспекта, представленного в данной статье, про необходимость дальнейшего обстоятельный анализа поэтики рассказов Э. Манро.

Большинство исследователей утверждают, что в основе художественной картины мира лежат бинарные оппозиции, как правило, носящие универсальный

характер: жизнь – смерть, правый – левый, близкое – далекое, противоположные начала мироздания – Небо и Земля [1, с. 21].

Образ горы, являясь универсальным для мифологических представлений многих народов, традиционно заключает в себе такую оппозицию. Он часто выступает как система пространственных и духовных координат, соединяющих небо и землю, верх и низ, все стороны света. Гора же может быть своеобразной лестницей, по которой души должны восходить на небеса, таким образом, включая в себя символику путешествия. Но при этом открывается путь не только вверх, вертикаль ведет и вниз, под землю, для человека, не заслужившего восхождения. Однако уход вниз создает двойственные ассоциации, с одной стороны – это лоно матери земли, а с другой – могила и смерть. Таким образом, философски связывая образ горы с началом и концом человеческой жизни, создается целостная картина мира. Образ горы становится как бы точкой отсчета в координате пространства, обладающей «космогоническими, гармонизирующими и мироупорядочивающими функциями [1, с. 22].

В античной мифологии существует также гора, особенно ярко отображающая символику числа два, – это гора Марса и Януса (Близнецов); представляя две различные стороны одной и той же горы, они связаны друг с другом символикой «двух миров» или двумя существенными ритмическими сторонами явленного творения – света и тьмы, жизни и смерти, бессмертия и тленности. Сходный образ присущ и традиционной мегалитической культуре, здесь гора является пересечением земной и небесной сфер; она символизирует сурвое жизненное испытание, включающее противоположные полюсы жизни (добро и зло, любовь и ненависть, верность и измену, утверждение и отрицание, числа 2 и II – оба равные сумме двух единиц – и наконец суждение и разрушение) [4].

Именно такую символику образа горы, заключающую в себе двойственность, находим в рассказе Э. Манро “The Bear Came over the Mountain”.

Рассказ “The Bear Came over the Mountain” («Мишка косолапый гору перелез» на рус., «Ведмідь перешов через гору» на укр.) был впервые напечатан в журнале “The New Yorker” («Нью Йоркер», 27. 12. 1999 и 03. 01. 2000). Затем он вошел в сборник “Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage” («Плюнет, поцелует, к сердцу прижмет, к черту пошлет, своей назовет» на рус., «Ненависть, дружба, залицяння, закоханість, шлюб» на укр.), изданный в 2001 году. В 2006 году произведение было экранизировано канадским режиссером и Сарой Полли под названием “Away from Her” («Вдали от нее»), в котором звучит одна из ключевых реплик рассказа, и было номинировано на премию «Оскар» за лучший адаптированный сценарий.

“The Bear Came over the Mountain” раскрывает перед читателем драматичную страницу жизни главных героев, её закат. В центре сюжета – пожилая интеллигентная пара (Грант и Фиона), представители среднего класса канадского общества (он – в прошлом университетский профессор, она – координатор волонтерских услуг в госпитале). Они – достаточно обеспеченная пожилая чета (после полученного героиней наследства), которая всегда вела размеренный образ жизни, представляя для окружающих образ идеального супружеского союза. Но вместе со старостью в их дом приходит болезнь Альцгеймера, которая поражает Фиону, и из-за которой Грант вынужден отвезти жену в Мэдоулдейк (“Meadowlake”), специализированное заведение для пожилых людей с различными формами деменции.

Таким образом, герои, подобно Алисе Льюисса Кэрролла, отправляются в путешествие (погружаются в искаженную реальность, в которой живут больные деменцией) через свою, особую «кроличью нору», не представляя, что ожидает их на другой стороне объективной реальности. Это погружение героев в неизведенное отражено в названии произведения, которое представляет собой строку

(несколько измененную) из популярной англоязычной детской песенки (и отсюда его ритмизированный русский перевод), рассказывающей о медведе, который отправился в путешествие, чтобы посмотреть на другую сторону горы:

«The bear went over the mountain,
The bear went over the mountain,
The bear went over the mountain,
To see what he could see

To see what he could see,
To see what he could see

The other side of the mountain,
The other side of the mountain,
The other side of the mountain,
Was all that he could see

Was all that he could see,
Was all that he could see,
The other side of the mountain,
Was all that he could see!» [8]

Но, в отличие от героя детского произведения, результат поисков героев не был столь же однозначным. Ведь болезнь главной героини, став «вершиной горы», тем ключевым событием, что разделило жизнь-путешествие на до и после, на жизнь в объективной реальности и в изменённой, параллельной, в которой живут больные деменцией, отнюдь не сделало два отрезка идентичными (как в случае со склонами горы). Наоборот, оно предстало своеобразным кривым зеркалом, в котором мир болезни – это зазеркалье, особый мир, похожий на реальный, но искаженный, в который нет пути обычному человеку и из которого, попав туда, нелегко выбраться. Но, всматриваясь в кривое зеркало (коим является измененное болезнью сознание главной героини), стираются границы настоящего и искаженного, нормы и патологии. Так, в произведении размыта грань между болезненным состоянием, каким считается состояние Фиона, и здоровым – ее мужа. Ведь, несмотря на то, что деменция поразила героиню, Грант также ощущает, что память его подводит: его мысли сбивчивы, часто нелогичны, он не может вспомнить детали, теряясь во времени (“Grant could not remember now”; “Or it might have been after her mother died” [7]), не может подобрать верные слова для названия предметов (“Fiona had a word for those sort of swooping curtains... He could not think what that word was” [7]).

Другая сторона горы таит также и свои секреты. Проникая в воспоминания героя, читатель осознает, что супружеская жизнь пары была отнюдь не безоблачна. У Гранта было много кратковременных романов, о которых Фиона догадывалась, и все же она ему это прощала, выбирая возможность сохранить семью. Он же, в свою очередь, по-настоящему глубокое чувство испытывал лишь к жене, воспринимая изменения как допинг, прибавляющий ему энергии и сил. “What he felt was mainly a gigantic increase in well-being” [7]. Болезнь, подобно зеркалу, позволила герою разглядеть и осознать те чувства, которые испытывала его жена на протяжении долгого времени. Но поскольку зеркало кривое, а вторая сторона горы не может быть идентична первой, Фиона отвечает на былое отражение в нем глубокой привязанности и особой влюбленности в одного из пациентов Мэдоулейк – Обри, получая и отдавая ему то, что не получала и не отдавала мужу. Все это заставляет Гранта заново пережить серьезное чувство к жене. Оно является для ге-

роя основным испытанием, в процессе которого он проходит путь от замешательства и неприятия ситуации к жажде самопожертвования собственной гордостью, чувствами во имя любимого человека: он возвращает Обри в Мэдоулейк, чтобы избавить Фиону от депрессии. И эта жертва была вознаграждена – у героини наступила ремиссия и она вспомнила мужа, ведь он изменился и постиг истинный смысл супружеских отношений.

Однако этим амбивалентность образности данного рассказа не исчерпывается. Также зеркально соотносятся старость (как финальный период жизни, в котором находятся герои) и детство (как первый этап пути каждого человека). Между данными понятиями проводится параллель, они сопоставляются, как подобные, возвращая читателя к образу горы как к модели жизненного пути человека: подъем к пику возможностей и спуск с постепенной их потерей. Героиня часто путает формы неправильных глаголов (“forsook me. Forsooken me. Forsaken.” [7]), играет со словами, изобретая новые, как ребенок, который недавно научился говорить: “Shallowlake, Shillylake,” she said, as if they were engaged in a playful competition. “Sillylake. Sillylake it is.” [7] Более того, в Мэлоулейк пожилых пациентов сравнивают с детьми, которые пошли в школу, ведь они проходят подобный процесс адаптации: “Like when your kids start school,” Kristy said. “There’s a whole bunch of new germs they’re exposed to, and for a while they just catch everything.” [7]. Схожесть жизненных периодов детства и старости акцентируется и при описании внешнего вида героини. Например, череп Фионы, розовый, что вызывает ассоциацию с головой новорожденного: “her pink scalp” [7]. Однако на фоне внешней подобности подчеркивается все же не идентичность описанных понятий, а различие: снова они будто отражены в кривом зеркале. Несмотря на то, что визуальное сравнение сближает детали внешности героини и младенца, подключая обоняние, автор сразу же искажает эту параллель: “Her skin or her breath gave off a faint new smell, a smell that seemed to him like that of the stems of cut flowers left too long in their water” [7].

Двойственность проявляется и в том аспекте, что автор сознательно изолировала своих героев от социума, вывела на передний план лишь их как супружескую пару без детей, родственников, близких друзей, постоянного круга общения. Это создало абсолютно замкнутый микрокосм семьи, где его члены являются собой две половинки одного целого, дополняющие и, в определенной степени, отражающие друг друга.

Образ горы с ее двумя сторонами, как убеждает анализ, является одним из основополагающих в произведении, представляя собой модель человеческого жизненного пути с определенной точкой невозврата. Он предопределяет амбивалентность всего образного плана рассказа, воплощая острое ощущение зеркальности человеческого бытия, всех жизненных поступков и событий.

Бібліографічні ссылки

1. Матуева А. Б. Этнокультурные традиции в освоении образов мировой горы и мирового дерева в бурятской поэзии / А. Б. Матуева // Вестник Бурятского гос. ун-та. – 2010. – № 10. – С. 21–25. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnye-traditsii-v-osvoenii-obrazov-mirovoy-gory-i-mirovogo-dreva-v-buryatskoy-poemii>
2. Седова Е. С. Символизм анималистического образа в рассказе Э. Манро «Беглянка» / Е. С. Седова // Язык. Культура. Коммуникации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/410/556>.
3. Фелосюк О. А. Элис Манро: «Людские жизни... – глубокие пещеры, застланые кухонным линолеумом» / О. А. Федосюк // Канадский ежегодник. – 2014. – № 18. – С. 139–144.
4. Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/>

5. Bosman J. Alice Munro Wins Nobel Prize in Literature / J. Bosman // The New York Times. – Access mode: <http://www.nytimes.com/2013/10/11/books/alice-munro-wins-nobel-prize-in-literature.html>.

6. Englund P. Award Ceremony Speech / P. Englund // Nobelprize.org. The Official Web Site of the Nobel Prize. – Access mode: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2013/presentation-speech.html.

7. Munro A. The Bear Came Over the Mountain / A. Munro // The New Yorker. – Access mode: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/10/21/the-bear-came-over-the-mountain-2>.

8. The Bear Went Over the Mountain. Traditional Children's Song Lyrics and Sound Clip. – Access mode: <http://www.songsforteaching.com/folk/thebearwentoverthemountain.php>

9. Ventura H. The Skald and the Goddess: Reading "The Bear Came Over the Mountain" by Alice Munro / H. Ventura // Journal of the Short Story in English. – Access mode: <https://jsse.revues.org/1121#bibliography>.

Надійшла до редколегії 28.04.2017 р.

УДК 821.161.1

А. В. Левченко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**«ДИЛЕММА ДЖЕКСОНА» А. МЕРДОК
КАК ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН:
ПРОБЛЕМА СМЫСЛА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ**

Розглянуто деякі аспекти сприйняття останнього роману А. Мердок («Дилема Джексона», 1995) літературними критиками та літературознавцями, що торкаються проблеми художньої цінності твору та його семантики; критичне потрактування літературознавчих концепцій супроводжується власними спостереженнями за елементами інтертекстуальності у творі та їхньою взаємодією з художньою семантикою та поетикою. Здійснено спробу осмыслити роман «Дилема Джексона» як своєрідний експеримент і водночас фінальний синтез мистецьких практик, властивих в тій чи іншій мірі усім романам Мердок пізнього періоду її творчості.

Ключові слова: А. Мердок, філософський роман, інтертекстуальний аналіз, семантика, естетична цінність.

Рассмотрены некоторые аспекты восприятия последнего романа А. Мердок («Дилемма Джексона», 1995) литературными критиками и литературоведами, которые касаются проблемы художественной ценности произведения и его семантики; критика литературоведческих концепций сопровождается собственными наблюдениями за элементами интертекстуальности в романе и их взаимодействием с художественной семантикой и поэтикой. Предложена попытка осмыслиния романа «Дилемма Джексона» как своеобразного эксперимента и одновременно финального синтеза художнических практик, присущих в той или иной степени всем романам Мердок позднего периода творчества.

Ключевые слова: А. Мердок, философский роман, интертекстуальный анализ, семантика, эстетическая ценность.

The point of the article is to observe the literary criticism reception of I. Murdoch's last novel (*Jackson's Dilemma*, 1995); the focus is being on the novel aesthetic appraisal and the problem of its semantics interpretation. The treatment of the critical essays is followed by the textual and intertextual analysis either of which is aimed at the novel poetics and semantics perusal. The paper attempts to read *Jackson's Dilemma* both as an experi-

mental novel and a final synthesis of artistic practices exploited by I. Murdoch in the novel of her late period.

Keywords: I. Murdoch, philosophic novel, intertextual analysis, semantics, aesthetic appraisal.

«Дилемма Джексона» (*Jackson's Dilemma*, 1995) оказалась последним романом Мердок. Встреченный большинством рецензентов как загадочный шедевр [8, р. 8–9], он оказался не только «синтезом всего созданного ею» [8, р. 9], но и, может быть, началом нового этапа в осмыслении её творчества критиками. Ведь, как хотелось бы показать в этой статье, за похвалами и даже за редкими порицаниями таилась растерянность, потому что старые, «наработанные», критерии оценки мердоковских романов к этому произведению не подходили. После смерти Мердок в 1999 г. в работах критиков обнаружилась некая, до поры скрытая мысль: может быть, в романе уже проступают признаки надвигающейся болезни – ослабление памяти, непоследовательность, путаница в мыслях. Дж. Бейли вспоминает, что после выхода «Дилеммы Джексона» они стали получать письма, где её поклонники дружески указывали на мелкие ошибки, несообразности и противоречия в повествовании [1, р. 219]. А резкое ухудшение началось через 18 месяцев. В мемуарах 2000 г. он признает уже саму фигуру Джексона «символом надвигающейся болезни Альцгеймера» [2]. Краткость романа, странности в характеристиках и сюжете, внезапные повороты, общее неправдоподобие, – всё это удобно объяснять этими трагически-кризисными обстоятельствами жизни писательницы. Однако ничто из перечисленного не чуждо было Мердок и прежде. Ранние романы («Под сетью», «Неофициальная роза») кратки; странности, резкие повороты в сюжете, изменения характеристик, признаны отличительными чертами художественной системы Мердок. И не только её; английская традиция индивидуализации через странности и чудачества существовала века и сказалась в романистике Мердок.

Правда, в её творчестве последних лет эти черты обострились. То самое, квинтэссенцией чего является «странность» – неповторимость личности и, соответственно, ситуации, – становится пафосом её творчества, главным тезисом интервью. Она не устаёт повторять, что каждый случай индивидуален, и не только сама избегает стереотипных обобщений, но опровергает саму тягу к ним, обычно признаваемую принципом философско-художественного мышления. Сравним, в последнем интервью: вопрос журналистки: «Вы не думаете, что каждый в жизни – своего рода «чела» (ученик), ищущий своего гуру и им сам для себя становящийся?» (Здесь подразумеваются персонажи «Кима» Киплинга, прежде всего святой дервиш и Ким, его ученик). И ответ Мердок: «Каждый – нет. Но такой образ я люблю, и любят некоторые люди (такие, как я). Я всё время перечитываю Киплинга, Гарди, Достоевского, Толстого, Генри Джеймса; конечно, чувствуешь связь с ними. Но чаще всего они – это совсем другое. И святой Кима – *sui generis*. Нужно рассматривать каждый случай индивидуально» [6, р. 9–10].

Следует вопрос: «Многие персонажи в ваших романах, кажется, пришли к выводу, что доступные земные наслаждения – плаванье, хорошая еда, друзья, – это, может быть, лучшее, что человек может извлечь из путаницы нашего сложного существования. Как вы думаете, это адекватный комментарий?»

Ответ Мердок: «По правде говоря, нет. Все разные, всё разнообразно и индивидуально. У каждого свои собственные выводы. Каждый уникален». И далее, почти в конце интервью: «Все мои персонажи настолько разные...» («All of my characters are so very different») [6, р. 9–10].

Вот почему права известная исследовательница Мердок Элизабет Диппл, утверждая: «К «Дилемме Джексона» можно подойти только теми непрямыми, извилистыми путями, которыми роман представлен нарратологически» [6, р. 4].

У этого романа своя индивидуальность, и хотеть от него соответствия системе не следует. Именно это – причина разноречивых оценок; в них сквозь почтение к мэтру просвечивал неразрешённый вопрос – что же перед ними? Атония Байетт, романистка, автор проницательных работ о Мердок, восприняла роман прежде всего как загадку; в тексте её рецензии речь о загадке, о смысле, в подтексте – о качестве, эстетической ценности: «Головоломка с верёвочками, разрешающаяся в ничто». В оригинале – «*India rope trick*»; это один из сквозных образов романа; так думает о Джексоне одна из героинь [7, р. 232]. «В конце концов нет истории и нет романа» [4, р. 8]. Антитезы встречаются почти в каждой рецензии: «раздражающая мелодрама – божественные, зачаровывающие пассажи»; «пастиш из П. Г. Вудхауса¹ – романтическая комедия редкой нежности»; «мелодраматизм диалогов и волшебных преобразений персонажей – блестательная стенограмма реальных чувств и мыслей»; «всё неправдоподобно (*inbelievable*)» – и «так говорило бы сердце, если бы сердце могло говорить». И наконец: «ни малейшего смысла; наивно, невероятно – жестокая пародия на Айрис Мердок» – и «дистилированная квинтэссенция её искусства» [8, р. 8–9].

Лорна Сэйдж, интерес которой к эстетике Мердок привел её к выводу, что это сознательно избранная «эстетика несовершенства» [8, р. 9], оставляющая место для творчества читателя, видит и в этом романе характерные для всего её творчества черты. Недостатки здесь «просто не важны»; писательская плодовитость и щедрость Мердок всегда были жестом против перфекционизма. К этому добавилось в данном романе то, что Мердок «более не озабочена реалистичностью» написанного, свидетельство чему – самопародия, «серъёзное озорство» [8, р. 9]. Позже к выводу об освобождении от условностей «реализма» придёт и Ричард Тодд [9, р. 680–685].

Автор критического обзора прессы, исследовательница творчества Мердок Энн Роув, особенно выделяет обобщающий вывод, к которому приходит Пенелопа Фицджеральд: Мердок «достигла ничьей земли, к которой всегда стремилась. Она может пройти от внешнего к внутреннему и поселиться в вечности» [8, р. 9].

Этот роман менее всего годится и для привычной в мердоковской критике аналитической процедуры: «извлечения этического компонента за счет достижения романиста». «Я тоже виновна в этой тенденции», – признается Э. Диппл [4, р. 4].

Таким образом, и «что», и «как», – и смысл (во-первых, его наличие или отсутствие; во-вторых, в чем он, собственно, заключается), и форма этого создания Мердок оказались в высшей степени дискуссионными; над всеми конкретными вопросамистал один, радикальный: состоялось ли произведение искусства? Что перед нами: слабое самоповторение или новое слово, «поразительное достижение» [9, р. 685].

Что же представляет собой история о Джексоне? Э. Диппл отвечает: это воспроизведение парадигмы шекспировской «романтической комедии» со всеми её особенностями, начиная от ранней, «Сон в летнюю ночь», и кончая «As you like it» и «Бурей» – в условиях нового века и культуры, нового жанра и типа литературной речи (роман вместо комедии и проза вместо стихов). О влиянии шекспировских комедий и на концепцию добра и зла, и на принципы характерологии, на мораль и на технику Мердок писала ещё А. Байетт в 1970-е гг. [3, р. 30–31]. Байетт ссылается на беседу с писательницей и на её утверждение, что урок Шек-

¹ Это оценка смягченно-отрицательная. Вудхаус – талантливый и знаменитый автор юмористических романов; очевидно, имеется в виду серия его романов о лакее Дживсе («My Man Jeeves», 1919; «The Inimitable Jeeves», 1923 и др.), который умнее, интеллигентнее, талантливее своего хозяина. Слуга Джексон, духовный руководитель своих господ, – может быть действительно принят за «переодевание» всем известной парадигмы Дживса; но доказать, что это было замыслом Мердок, и признать комплиментом трудно.

спира – возможность полной правды характера при фантастичности и условности обстоятельств [3, р. 30–31]. Но Диппл прослеживает шекспировское начало в романе, «хаотичность» которого стала особым предметом обсуждения, и выдвигает на первый план философский аспект комедий, показывая «Дилемму Джексона» как его ино-жанровое и ино-временное развертывание. Исследовательница видит в этом замысел настолько грандиозный, что он никому другому был бы не под силу и вообще, быть может, вне человеческих сил [4, р. 5].

Роман начинается с неожиданной отмены желательного для всех блестательного брака (все происходит в среде богатых, образованных, казалось бы, счастливых людей – сказочных принцев и принцесс, как определяет их Э. Диппл). Невеста исчезает, оставив загадочную записку. Жених (молодой и прекрасный) в отчаянии, страдает от одиночества. Родственники и друзья испытывают чувства ответственности и вины. И тут на сцену выходит слуга Бенета Барнелла, благотворителя и благодетеля расставшейся пары, – Джексон, загадочный, никому по-настоящему не известный, способный всё исправить или, скорее, всё изменить («Я могу всё»). В результате его вмешательства всё опять налаживается: образуются брачные пары, – правда, не те, которые намечались вначале, – ожидается потомство, Джексон, сделав своё дело, удаляется...

Так можно обрисовать линию «романтической комедии» в романе. Сёстры, Марианн и Розалинда, – «аватары» героинь Шекспира; последняя, как и героиня «Как вам это нравится», переодевается в юношу; Марианн – сбежавшая от брака невеста – как Гермия в «Сне в летнюю ночь», – под страхом всеобщего осуждения отказывает жениху ради другого; Джексон же – по словам одного из персонажей романа – это и Калибан, и Просперо, и Ариэль из «Бури», этой величайшей из шекспировских «romances» [4, р. 5], которая была для Мердок центром ин- и интертекстуальных включений в «Море, море», (1978), «Ученике філософа» (1983), «Хорошем ученике» (1985), если не говорить о менее значительных интертекстуальных контактах во всём предшествующем творчестве, начиная с «Под сетью» и «Бегства от волшебника» (Хьюго Белфаундер и Миша Фокс в функции Проспера).

Но у Мердок, как и в шекспировских «romances», с комической переплетается трагическая линия. Диппл объясняет её появление у Шекспира одновременной работой поэта над «Сном в летнюю ночь» и «Ромео и Джульеттой»; как бы то ни было, трагическая подоплека комического и комический обертон трагедии – давняя эстетическая идея, обсуждавшаяся ещё в «Пире» Платона, – реализуется в своего рода «романтической иронии» шекспировских пьес. Боль, страдание, одиночество, взаимопонимание – «внутренние» составляющие трагедии человека – и хаотичность, враждебность, равнодушие, зависимость, несвобода – факторы внешнего мира – действуют и в этом романе. И между этими мирами, стараясь всё привести к гармонии, – Джексон. Все критики задаются вопросом, в чём его дилемма. Не в том ли, что он, как человек, – обладатель одного и «принадлежность» другого мира, и поэтому обречён на печальную двойственность переживаний и судьбу. Но он – не только человек. И тут развертывается самая двусмысленная тайна романа.

Джексон пришёл ниоткуда. У него нет имени (то, как он себя называет, – это замена и имени, и фамилии). У него нет возраста («Он из тех, кто жил всегда... сто лет, тысяча лет, они приходили как ангелы-хранители, они и есть ангелы-хранители...») – размышляет самая религиозная из героинь, Милдред [7, р. 232]). У него, в определенном смысле, нет лица, вернее, абсолютно меняющееся лицо: «...он стал другим, он ещё, ещё красивее, его тёмные глаза стали больше, такие спокойные и сияющие,... потому что он простил Бенета!» [7, р. 232]. У него нет национальности (северянин? южанин? индус?). И нет пола: «He is damaged, like the Fisher King in disguise», – продолжается тот же монолог; тут к целому спек-

тру интертекстуальных контекстов романа присоединяется Король Рыбак из «Бесплодной земли» Элиота, и, через эту поэму, мифология Граала и «бесплодия» Короля Рыбака. Кажется, это итог и «слово найдено»: Джексон – ангел.

Эту последнюю версию «дилеммы» Джексона особенно отстаивает Э. Диппл. «Попытки персонажей идентифицировать Джексона ведут к мифам: Калибан, Ариэль, Просперо – из легенд культуры, но... главное – к раввинской и христианской ангелологии. В прошлом Мердок, не колеблясь, вводила Христа как персонаж – в открывавшем правду видении Энн Кэвидж в «Монахинах и солдатах», в лице Толлиса Брауна (Tallis Browne) во «Вполне почетном поражении», в образе Питера Мира в «Зеленом Рыцаре»... Я бы рискнула сказать, что он отражает тревожную историю ангелов и интерпретацию её в наши дни, которую Мердок предприняла впервые во «Времени ангелов» (1966) и которая осталась предметом её сосредоточенных размышлений... Джексон называет себя Вестником», – так переводится слово «ангел» с греческого и древнееврейского. «... Он может вызывать видения, окружающие его особу...² Он меняется в глазах Бенета – превращаясь из монаха в ренессансного щеголя, а потом вискажённое, страдающее лицо...» [4, р. 7]. Доказательства ещё накапливаются, указываются параллельные тексты из Ветхого и Нового Завета. «Вочеловечивание Бога обозначает, что ангелы нужны как божественные посредники. Весь этот массив аллюзий лежит в основе существа Джексона, и его дилемма возникает отсюда» [4, р. 7].

Но Мердок – неверующая. На это бесспорное утверждение можно возразить другим «но»: она никогда не переставала углубленно интересоваться верой. И если «Дилемма Джексона» – философский роман о проблемах религии, перед ним, как перед его интерпретаторами, не может не встать вопрос: что значит религия, «что могут ангелы» в кризисной цивилизации XX века? Джексон у Мердока существует не в широком мире, а на «острове» хороших людей – и всё же и здесь реальны жестокость, вина и страдания. Диппл, как и её вдохновительница, не уклоняется от ответа на этот вопрос: «Никаких повелений не приходит от Бога, который перешёл в ничто; и ничто не может освободить его (Джексона-ангела) от чувства, что его «драгоценнейшая драгоценность» (Бог? Тим? но разве важно кто?) перешла в смерть. Поэтому конец романа – дилемма духовной жизни и искусства охватывающего её шекспировского построения³: это не работает, это не может быть совершенно, и даже ангелы не знают, что делать» [4, р. 7].

Но после размышлений Милдред об ангеле тональность романа еще повышается: «У него есть стигматы, его бичевали, как Христа...» [7, р. 232]. Джексон – «аватара» Христа? Но дальше, в этом же монологе – снижение, очень постепенное: «...его нашли в камышах возле реки. Дядя Тим нашёл его и выходил, как раненую птицу...» [7, р. 232]. Как Моисея: аналогия с ветхозаветной историей очевидна. Но затем – ещё снижение: «Как Просперо на своем острове, со своим тайным грехом, страдая от раскаяния, и он сказал: «Тебя, исчадье тьмы, я признаю своим»⁴, ведь Калибан, конечно, его сын от Сикораксы, Джексон – это Калибан» [7, р. 232]. Дальше – опять плавное повышение: Макбет – Отелло – Ким – ангел Благовещения – «и я буду держать Чашу, Святой Грааль» [7, р. 232]. Перед нами как будто музыка с изменениями тона (с Джексоном ассоциируется «муж скорбей» из «Мессии» Генделя, упоминает Диппл [4, р. 7]). Диппл считает, что в этом внутреннем монологе и лежит «центральная задача, загадка и достижения этого странного и зачаровывающего романа» [4, р. 8]. Но «дилемма» романа этим не исчерпывается. Роман кончается совсем другим внутренним моно-

² Призрачные существа, преследующие его в Венеции.

³ Имеётся в виду доктрина «всё будет хорошо», воплощённая в богословии (Юлиана Норвичская), в шекспировской романтической комедии, в поэзии и литературе.

⁴ «This thing of darkness I acknowledge mine».

логом – Оуэна – не очень удачного и не очень «достойного» художника. И думает он – о Джексоне. «Джексон окутал себя плащом тайны, стоит ли его раскүтывать (wrapped – unwrap). Как странно, что он был в этой кухне... Как же это он сбежал? Оуэн не мог вспомнить. Он просто исчез. Но я верну его, я удержу его снова. Я удержу его и начну его писать маслом – Иисусе – так значит, он⁵ тоже будет в этой сцене – Иисусе, я должен писать, я должен стать достойным имени художника, я должен придумывать (invent), я должен создавать, я должен как бы начать сначала... Оуэн стал засыпать. Ему снилось, что он улитка и ползет по земле, а вокруг стоят Пьеро, и Тициан, и Веласкес, и Карпаччо, и Тернер, и смотрят вниз на него, удивляясь и слегка хмурясь; он кричал им, вверх, ... но они не могли услышать, а когда он попытался покачать им рожками, он вдруг внезапно обнаружил, что у улиток нет рожек⁶. Даже этого нет, подумал он во сне» [7, р. 240–241].

Этот второй монолог и этот сон что-то добавляет и то ли проясняет дилемму, то ли еще углубляет её. Ни ангел, ни вновь воплотившийся Богочеловек, по этому роману, не обладают ни всеведением, ни всеми силами. Но они и люди – взаимосвязаны и взаимонеобходимы. И отношения их ступенчаты. Кто-то – для себя и для других – улитка, кто-то для улитки – недостижимое божество. Великие художники – боги Оуэна. И они не слышат друг друга. Но видят и «слабо хмурятся». И поэтому их история ещё не кончилась.

Неужели загадочный роман кончился такой просто аллегорией? – Простой, может быть; но в сочетании с другими это даёт тот объём, ту «стереоскопичность видения», в которой – залог новых возможностей прочтения, возможностей развертывания всего «увиденного и услышанного» в сознании читателя. Вероятно, в этом одно из оправданий существования философского романа.

Бібліографічні ссылки

1. Bayley J. Elegy for Iris / John Bayley. – N.Y. : St.Martin's Press, 1999. – 219 p.
2. Bayley J. Iris and her friends: A memoir of memory and desire / John Bayley. – N.Y. : Norton, 2000. – 275 p.
3. Byatt A. S. Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – Harlow : Longman Goup Ltd., 1976. – 242 p.
4. Dipple E. Fragments of I. Murdoch's vision: "Jackson's Dilemma" as interlude / Elisabeth Dipple // The Iris Murdoch News Letter. – autumn 1995. – No. 9. – P. 4–8.
5. Hensel B. Review of Iris Murdoch Special Issue, ed. by D. Herman / B. Hensel // The Iris Murdoch News Letter. – winter 2002/spring 2003. – No. 16. – P. 13–15.
6. Interview with Dame Iris Murdoch // The Iris Murdoch News Letter. – Autumn 1995. – No. 9. – P. 9–11.
7. Murdoch I. Jackson's Dilemma : [novel] / Iris Murdoch. – L. : Penguin Books, 1996. – 249 p.
8. Rowe A. Review of Critical Receptions of "Jackson's Dilemma" / Ann Rowe // The Iris Murdoch News Letter. – autumn 1995. – No. 9. – P. 8–9.
9. Todd R. Realism disavowed? / Richard Todd // Iris Murdoch Special Issue. – Modern Fiction Studies. – Vol. 47. – No. 3, fall 2001. – P. 674–692.

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.

⁵ Курсив Мердок.

⁶ Курсив Мердок.

Н. Г. Велигина

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ЖАНРОВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В МАЛОЙ ПРОЗЕ
ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ПРЕДИСЛОВИЕ
К СБОРНИКУ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ»**

Проаналізовано передмову до збірки Джуліана Барнса «Маю що сказати» як різновид постмодерністського тексту. Есе є цілком самостійним текстом і виступає в якості авторського літературного маніфесту так само як і в класичній літературі, однак торкається задуму та горизонтів тексту у інший спосіб: ідею книги розтлумачено самим способом компактного метафоричного письма, його стилістикою та здатністю по-новому розглядати культурні та історичні явища. Такий підхід є яскравим прикладом нового історизму в літературі. Аналіз тексту Барнса дозволяє не лише конкретизувати риси його власної письменницької манери, але й спробувати побачити той зсув у жанровій системі, який намітився в яскравих представників постмодернізму та сучасної літератури, від знаних авторів (Дж. Барнс, І. Макьюен, М. Каннінгем, Т. Толстая) до сьогоднішніх письменників соціальних мереж.

Ключові слова: постмодернізм, Джуліан Барнс, передмова, новий історизм, жанр, поетика.

Рассмотрено предисловие к сборнику Джюлиана Барнса «Есть что сказать» как разновидность постмодернистского текста. Это самостоятельное эссе выступает в качестве авторского литературного манифеста так же, как и в классической литературе, однако касается замысла и горизонтов текста иначе: идея книги разъясняется с помощью самого способа компактного метафорического письма, его стилистики и способности по-новому описывать культурные и исторические явления. Этот подход – яркий пример нового историзма в литературе. Анализ текста Барнса позволяет не только конкретизировать черты его собственной писательской манеры, но и попытаться увидеть тот «сдвиг» в жанровой системе, который наметился у ярких представителей постмодернизма и современной литературы, от известных авторов (Дж. Барнс, И. Макьюэн, М. Каннингем, Т. Толстая) до сегодняшних писателей социальных сетей.

Ключевые слова: постмодернизм, Джюлиан Барнс, предисловие, новый историзм, жанр, поэтика.

A postmodern type of preface (in Julian Barnes' "Something to Declare") is analyzed in the article. This essay is not a part of a book and serves a kind of writer's literary manifesto as in classic literature, but deals with genesis, purpose and limitations of the text in a different way: the idea of the book is explained by means of this compact metaphorical writing itself, its stylistics and unusual approaches to understanding and describing history and culture (a good example of new historicism writing). The author of the article is considering the essay by Barnes the marker of the shift in the genre paradigm which is obvious in the works of postmodernistic and modern authors (J. Barnes, I. McEwan, M. Cunningham, T. Tolstaya) as well as in the modern social networks writings.

Keywords: postmodernism, Julian Barnes, preface, new historicism, genre, poetics.

Одной из ярких примет модернизации литературного текста в наше ускоренное время кажется утверждение новой плотности письма: эссеистика, журналистика, документалистика, литературная и кинокритика, искусствоведение – вот те малые жанры, в пределах которых могут проявляться сегодня большие темы, широкий охват действительности, историческая глубина. Сокращается и объем романа – в самых удачных примерах без ущерба для остальных его жанровых составляющих («Остаток дня» Казую Исигуро, «Смысл конца» Джюлиана Барн-

са, «Сластена», «Закон о детях», «На берегу» Иэна Макьюэна). Достигается это, в основном, за счет центробежной, ветвящейся метафорики, непременно учитыvающей некий «договор» с читателем: его собственную уже не только и не столько образованность, как в постмодернистском искусстве, а личную ситуацию, как в лирике. («Новой лирикой» называет свои заметки Татьяна Толстая).

«Есть что сказать» (Something to Declare, 2002) – книга рассуждений Барнса, посвященных Франции, французским художникам и художникам, связанным с Францией, собрана им из очерков, печатавшихся в английской и американской периодике и в сборниках, посвященных проблемам культуры, на протяжении почти двадцати лет. Английский исследователь Дж. Коули считает, что именно в этом сборнике раскрывается писательский талант Барнса, что его проза – это «в первую очередь проза эссеиста, одного из наших лучших» [2]. Тем не менее некоторых критиков смущило, что сборник в целом «не о Франции», что подзаголовок «обманывает, как всегда»: «Коротко говоря, это лишь частично Франция, ведь он выбирает лишь то, что ему нравится»; «в большей части книги Барнс проявляет свое остроумие и красноречие в литературной и кинокритике, а не описывает окружающую действительность» [4]. Однако в этом-то и суть, книга Барнса не имеет ничего общего ни с путеводителем, ни даже с художественным страноведением, с травелогом; предельно индивидуалистический, в данном случае – сквозь призму искусства, взгляд преподносит читателю именно барнсовскую Францию, складывающуюся из его собственного, во многом оригинального, понимания духа страны и самой сути французскости. Говорить «о том, что нравится», выражая определенную доктрину самой логикой отбора – неотъемлемое право писателя, однако Барнс все же считает нужным «помочь читателю», разъясняя в предисловии некоторые ключевые моменты своего подхода. В классической эссеистике традиционно выделяются как минимум две ветви – «formal essay» и «familiar essay» [3], и этот второй, тематически и формально нежесткий, «свободный», «лишенный правил», даже «фамильярный» или «семейный», тип эссе, безусловно, ближе Барнсу.

Семнадцать очерков, составляющих главы книги, расположены отнюдь не в соответствии с хронологией их создания и публикации: этим подчеркнута их интегрированность, их превращение в полном смысле слова в главы – некий внутренний, а не хронологический порядок диктует их расположение. Этот порядок всегда возможно оправдать: первая глава – об историзме, проблеме, охватывающей всю книгу; главы, начиная с восьмой, объединены по тематическому принципу, посвящены литературе и искусству: Бодлеру, Курбе, Малларме, Флоберу (его любовным и дружеским связям, режиссерам, экранизировавшим «Мадам Бовари»). Труднее объяснить, почему в ближайшем соседстве с главой об историке Ричарде Коббе, внутренний смысл которой, думается, можно определить как дефиницию «нового историзма» – концепции, органичной для Барнса, – оказываются главы о французских шансонье 1950–60-х гг., о Трюффо с анализом его фильмов и его режиссерских принципов, об Элизабет Дэвид, написавшей самую знаменитую в Англии после «Миссис Биттон» кулинарную книгу, о знаменитых современных гонщиках. Далее – о Сименоне, с погружением в его личную жизнь, его любовные связи, его эмоциональный натиск (проиллюстрированный и в названии «The Pouncer» – «Пробойщик», «Человек натиска»), и только после Сименона – Бодлер и другие классики. Принцип контраста недейственен – скорее, здесь принцип пестроты, накопления как бы случайных, выхваченных из жизни конкретных явлений и деталей. Цельность книги обеспечивается не только устойчивостью интересов Барнса, его тематическими константами, но и личностью автора, как той, что остается за текстом и проявляется лишь стихийно, так и той, что стала художественным фактом – «образом автора», сознательно отраженным

в повествующем голосе, в подчеркнутой субъективности комментариев, в стилистическом отборе и особой интонации.

Предисловие играет немалую роль в создании общей стройности сборника, именно поэтому оно заслуживает специального анализа. Этот структурный элемент обладает самостоятельным интересом и в то же время является зеркалом всей книги. Автор начинает с описания первых поездок во Францию и отношения его семьи к автомобилям: он обыгрывает название их первого автомобиля – Триумф – с «фамилией Мэйфлауэр» – название корабля первых поселенцев. Так, уже первым намеком, вводится несколько тем – освоение чужого континента, контакт с неизвестным, путешествие, не лишенное опасностей, и это тут же развертывается в тексте: «Что эти машины рассчитаны не только на безопасную езду, но и на рискованные плавания, подтверждалось их вторым названием, а также иллюстративной выпуклостью колпаков для колесных дисков: в центре у них имелась эмблемоносная выпуклость, изображающая синей и красной эмалевой краской Меркаторову проекцию глобуса» [1, р. ix]. Средства барнсовского юмора таковы, что вносят в простое описание автомобиля культурные и исторические мотивы: привлечение «неподходящей лексики» – «subtitle», «illustrative» – как при описании книги, введение исторического имени – Меркатор – создатель картографической проекции (XVI в.), игра многозначностью выражения – «for safe commuting»: можно понять и как «для безопасности передвижения», и как для «смягчения наказания», и даже, парадоксально, «для безопасности кары»; использование для обозначения автомобильного тура слова, употребляющегося со значением «морское путешествие» (*voyage*); все это вместе – прием буквализации, развертывание ассоциаций, вызванных названием исторически известного корабля. Пестрота этих путевых заметок мотивируется субъективными впечатлениями, сначала – мальчика, пораженного различием двух стран, а затем – взрослого, знатока и поклонника Франции, для которого фиксация своеобразия «французской» и «английской» становится постоянным моментом внутренней жизни. Неожиданность соседствования тем, субъективность, почти произвол, возникающие оттого, что логика выбора – внутренне-ассоциативная, заставляют вспомнить «Сентиментальное путешествие» Стерна по Франции. Стерновское начало отражается в открытой эмоциональности, в смеси иронии и сочувствия, в стилистической свободе – отказе от автоцензуры, вольном введении (в дальнейших главах) современных выражений и техницизмов, анахроничных, когда речь идет о Шатобриане, Курбе или Флобере. Пейзаж, дороги, авто, города, здания, еда, крестьянство, спорт, искусство – каждый из этих мотивов окажется центром отдельного или нескольких эссе, и каждый построен на парадоксе по формуле «хорошо, но плохо»; последнее («плохо») не без иронии будет приравнено к «непривычно – значит неприемлемо». «Они выращивают прекрасные помидоры, но поливают их уксусом в несъедобных салатах»; «они заливают вполне съедобное мясо и рыбу соусами сомнительного происхождения и названия»; «их вино похоже на уксус»; и венец всего – «они чистят зубы чесночной пастой» [1, р. xi-xii].

Так предисловие настраивает читателя на дальнейшее развенчание общих мест, предчувствие парадоксального, сложного ответа на простой и привычный вопрос: «Откуда происходит ваша любовь к Франции, месье Барнс?» [1, р. xii]. Часть парадокса – то, что среди не очень важных подробностей личной биографии (родители преподавали французский, я учился французскому в школе и университете) фигурируют общезначимые культурные ценности: любовь к Флоберу и французскому интеллектуализму – мотивы, происхождение которых само нуждается в объяснении. В результате – «Все это сойдет за ответ; но это – неправдоподобно гладкая отговорка» [1, р. xii]. Итак, внутренняя тема прямо названа: аналитическое разрушение «гладких отговорок», восстание против «родительских ценностей»: «только начиная с тридцати лет, я научился видеть Францию

по-новому, несыновними и не-академическими глазами» [1, р. xii]. Барнс перечисляет «общие места» предпочтений, разделяемых в юности – «их романтики казались более романтичными, чем наши, их декаденты более декадентскими, их модернисты более модернистскими. Рембо по сравнению с Сунберном был просто вне конкуренции, Вольтер казался более элегантным (*smart*), чем д-р Джонсон» [1, р. xii]. Он характеризует свои «автоматические образы» [1, р. xii] Франции как невольно навеянные живописью, картины (pictorial): не называет художников, но они ощущимы – Констебл, Коро, Ван Гог: «спокойные каналы, обсаженные рядами деревьев, правильными, как зубья гребешка; горбатые мостики через мелкую воду с камешками на дне; сонные лозы, освежеванные руки которых покоятся на тугенатиной проволоке»; «утренний туман, колеблющийся, как испарения сухого льда, вокруг толстого стога» [1, р. xii]. Здесь везде «тайные», то есть неназванные ассоциации с живописью: линии гребенки на земле напоминают «После дождя» Ван Гога, освежеванные, без кожи плети лозы – его же «Красные виноградники в Арле» (по колориту) и вообще его пейзажи (по внутренней тревоге); утренний туман – «Стог» Клода Монэ. И здесь проявляется общее свойство прозы Барнса: ее ассоциативность, во-первых, и, во-вторых, воспитанность ассоциативного видения искусством, идет ли речь о зрительных или об исторических ассоциациях.

Как раз в этой книге Барнс отчетливо виден как создатель «art – literature» второй половины ХХ в. и ее разновидности «literature – literature» (литература во второй половине книги вырвется на первый план: Бодлер, Жорж Санд, Сименон, Луиза Коле). Барнс говорит, что за этими пейзажами стоят острые и неразрешенные конфликты, но он отстаивает право знатока чужой культуры – «право выбирать», что воспринимать и что любить, подчеркивая отсутствие обязательной проблематики. Его выбор – прежде всего период «от кульминации реализма до распада модернизма» (1850–1925) [1, р. xiv]. Наконец, появляются названия шедевров и имена их создателей – «Девицы из Авиньона» Пикассо, «Весна священная» Стравинского, «Улисс» Джойса (связанного с Парижем, как и американская писательница Эдит Уортон, персонаж пятой главы). Здесь же возникает, как главная тема, тема Флобера. Особенности метода Барнса отчетливо выступают при сопоставлении двух рядом стоящих фрагментов предисловия, обещающих флоберовскую тематику глав. «Для меня центральной фигурой в развитии современной чувствительности является фигура Гюстава Флобера. «Хотел бы я, чтобы он заткнулся про Флобера», – однажды пожаловался моему другу Кингсли Эмис, яростно выкатив глаза. Про Флобера, писателя для писателей *parexcellence*, святого и мученика литературы, усовершенствователя реализма, создателя современного романа в «Мадам Бовари», а потом, через четверть столетия, со-творца модернистского романа в «Буваре и Пекюше». Не Затыкаться Про Флобера – смотри вторую половину этой книги – остается неким необходимым удовольствием...» [1, р. xiv]. И далее в этом фрагменте от Бувара, испуганного фантазиями Пекюше о возможном сближении береговых линий Англии и Франции (в результате океанского землетрясения), – ведь тогда начнется нашествие англичан на материк! – Барнс переходит к франкофобии англичан и ее причинам. «Несмотря на наше членство в Европейском Союзе, несмотря на то, что туннель под Ла-Манием зrimo освободил нас от воды и утесов, франкофobia остается нашей главной формой еврофобии, хотя и не ксенофобии (этнические меньшинства вытеснили французов в этом отношении)» [1, р. xv]. Этот второй текст насыщен примерами современности: на небольшом пространстве в три предложения перечислены и членство в Евросоюзе, и подводный туннель, и остшая ситуация с этническими меньшинствами в Британии; это подводит к выводу: французов не любят потому, что «все» начинается с Кале. Субъективность специально подчеркнута: «С каждым разом я все меньшие уверен в своих словах», они – только «как будто правда» (they're sort

of true) [1, p. xv]. Таким образом, современность, политика, geopolитика лишь названы во втором фрагменте, в то время как предмет любви и интереса – литература, Флобер – изложены в первом фрагменте с оживлением и воодушевлением, с разноплановыми подробностями: здесь и роль Флобера в его настоящем и будущем литературы XX века, и писательские имена, и ссылки на специалистов, и горький трагический анекдот, почерпнутый из переписки Флобера, в котором демонстрируется до сих пор шокирующее обыкновенного читателя мышление. Речь идет о письме Флобера Максиму Дюкану, содержащем описание похорон сестры писателя; о гробе, не входящем в слишком узкую яму, о могильщиках, топавших по крышке «как раз у нее над головой», чтобы его протолкнуть. Флобер завершает письмо так: «надеюсь, это доставит тебе удовольствие. Ты достаточно умен и достаточно любишь меня, чтобы понять это слово «удовольствие», которое заставило бы буржуза смеяться» [1, p. xviii]. Барнс оставляет цитату без комментария, хотя это – концовка предисловия. Отсутствие его в таком важном структурном элементе композиции (и всегда подчеркнуто акцентированном у Барнса) указывает на многозначительность и применимость этих слов. Это – посыл читателю: если ты умен и любишь Францию (искусство, Флобера, человека...), ты поймешь и иронию, и бескомпромиссный анализ, и неоднозначный юмор на грани горечи или открытого вопроса, и точность зарисовки печального – все то, что составляет «удовольствие» от хорошей прозы постмодернистского периода.

Бібліографичні ссылки

1. Barnes J. Something to Declare / Julian Barnes. – L. : Picador, 2002. – 318 p.
2. Cowley J. New Gauls, Please / J. Cowley // Observer. – 2002. – 6 January.
3. Encyclopedia of the Essay / ed. by T. Chevalier. – L. : Fitzroy & Dearborn, 1997. – 1024 p.
4. Messud C. Tour de France / C. Messud // The New York Times. – 2002. – 6 October.

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.

УДК 82:001.8

Т. В. Михед

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПРАВДА НЕМОЖЛИВОГО: ТЕКСТ ЯК СВІДЧЕННЯ (TESTIMONIAL LITERATURE) В СУЧASNІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Об'єктом аналізу обрано літературу свідчення, що, сформована на пограничні фікшин – іон-фікшин, набула популярності з другої половини ХХ ст. Актуалізована студіями травми, література свідчення стала спробою рефлексії жертв-свідків травматичного досвіду, що, пережитий і засвоєний на особистісному рівні, постає як сегмент колективної пам'яті – зasadничої для формування національної ідентичності. Література свідчення розуміється як індикатор політичних і моральних змін, тих трансформацій, яких зазнало суспільство у ставленні до подій, а також як своєрідна форма моральної компенсації. Література свідчення, народжена з імперативу – «світ повинен про це знати», за свою природою тяжіє до постійного збурення суспільної свідомості, що з часом виснажується. Її перше й головне завдання – поновлення відчуття моральної відповідальності і намагання пробудити людяне ставлення до тих маргіналізованих груп, яким у цьому відмовляють або існування яких ігнорують. Для свідка, на відміну від історика, який, зафіксувавши подію, власне герметизував

її, подія триває, вона принципово не може завершитися, її час – постійно теперішній, незакінчений. Сьогодні свідчення – це один з посутніх сегментів політичного життя, запитана тема філософських студій, популярна форма митецьких акцій і специфічний літературний жанр, спроба систематизації якого здійснена на матеріалі сучасної літератури США.

Ключові слова: література свідчення, література США, травма, ідіом, ретро-контакт, ідентичність, Itis.

Объектом анализа служит литература свидетельства, возникшая на нейтральной территории – фикш/нон-фикш – и приобретшая заметную популярность и значимость со второй половины XX века. Актуализированная студиями травмы, литература свидетельства стала попыткой рефлексии жертв-свидетелей того травматического опыта, который, пережитый на личностном уровне, приобретает статус компонента коллективной памяти – базисной при формировании национальной идентичности. Литература свидетельства понимается как индикатор политических и моральных изменений, тех трансформаций, через которые прошло общество в отношении к событию, а также как форма своеобразной моральной компенсации. Рожденная императивом – «мир должен знать об этом», литература свидетельства тяготеет к постоянному возбуждению общественного сознания, со временем теряющему интерес к травме. Ее основная задача – постоянное возобновление чувства моральной ответственности, стремление пробудить гуманное отношение к тем маргинальным группам, которым в этом отказывают или существование которых игнорируют. Для свидетеля, в отличие от историка, который, зафиксировав событие, тем самым его герметизировал, событие не заканчивается в принципе, его время действия – постоянно длиющееся настоящее. Сегодня свидетельство – один из важнейших сегментов политической жизни, востребованная тема философских исследований, популярная форма художественных акций и особый литературный жанр, попытка систематизации которого предпринята на материале современной литературы США.

Ключевые слова: литература свидетельства, литература США, травма, идиом, ретро-контакт, идентичность, Itis.

The object under analysis is the testimonial literature that arose on a neutral territory – fiction / non-fiction – and gained considerable popularity and significance from the second half of the 20th century. Trauma studies have actualized interest to testimonial literature which turned to be the shocking evidence of society's ignorance and unwillingness to remember victims' psychological anguish and physical tortures. Personal suffering and traumatic experience in the artistic space of testimonial literature acquires the status of a valuable component of collective memory – the basic one in the formation of national identity. Testimonial literature is understood as a striking indicator of political and moral changes, those transformations through which society passed in relation to traumatic accident, and also as a form of moral compensation. Born of the imperative – «the world must know about this,» the testimonial literature tends to constant stimulation of public consciousness, over time losing interest in trauma. Its main task is the constant renewal of the sense of moral responsibility, the desire to awaken a humane attitude to those marginalized groups that are denied or whose existence is ignored. For a witness, unlike a historian who, by fixing an event, thereby sealing it, the event does not end in principle, its time of action is a constantly lasting present. Today, testimony is one of the most important segments of political life, a popular object of philosophical studies, a trendy form of art actions and a special literary genre, an attempt at systematization of which has been undertaken on the basis of contemporary US literature.

Keywords: testimonial literature, US literature, trauma, idiom, retro-contact, identity, Itys.

Починаючи приблизно з 1980-х рр. та сфера гуманітарного знання, яку ми нині називаємо «літературою свідчення» / testimonial literature, активно входить як у зміст аналітичних рефлексій філософських, культуральних чи літературознавчих студій, так і у простір власне літературних творів. Ця література від початку спрямована на утвердження валідності свідчень тих, хто належить до маргіна-

лізованих соціальних прошарків, тож вона репрезентує себе як головний засіб ретрансляції голосу жертв різних форм насильства. Історичні витоки, політичний та генологічний аспекти літератури свідчення за минулі уже майже півстоліття від початку теоретизування були підтримані студіями травми, та все одно немає прийнятної відповіді ні на те, чому свідок і жертва сьогодні домінують у медійному і соціокультурному просторах, відчутно суб'єктивізуючи як політичний модус, так і площину морального буття людства, ні на те, як саме ці акцентовано «справжні» свідчення інкорпоруються в простір художній. Бібліографія з проблеми величезна. Звісно, що і ми не претендуюмо на універсальну формулу, але якісь причинки до проблеми хочемо запропонувати.

Свідчення, цитуючи авторитетного американського культуролога Шошану Фелман (Shoshana Felman), це не просто те, що ми певні, що ми його знаємо [3, р. 7]. Якою б не була подія, її репрезентація – це абсолютна відповідальність свідка. Свідчення – це акт говоріння, що неминуче активізує моральні та політичні настанови, навіть всупереч інтенціям, свідомим чи ні, мовця, і це одне з найпотужніших випробувань моральних зasad свідка. Перш ніж почнеться акт говоріння – формування свідчення, включається мінімальний пусковий механізм, що передбачає залучення жертв, злочинців і, обов'язково, слухачів/спостерігачів/читачів, які опиняються у ситуації конfrontації з різними формами суспільного зла, що їх викриває свідок. Головним результатом цієї конfrontації має стати різновідніший потужний вплив свідка на публіку, встановлення того непомітного зв'язку, який не переривається із закінченням шоу чи книги. В цьому причина популярності як мемуарної літератури, так і літератури свідчення: свідчені не буває забагато, навіть якщо йдеться про подію, котра належно задокументована істориками. На будь-який документ обов'язково знаходитьсьвідчення, ще більш емоційно доказове і буцімто переконливе. Свідчення важливе не заради істини, і не її пошук здебільшого має на меті ця література: вона радше постає індикатором політичних і моральних змін, тих трансформацій, яких зазнало суспільство у ставленні до події. І як це не банально звучить, не можна не брати до уваги іmplіковану інтенцію помсти, чи хоч би моральної компенсації.

Елі Візель (1928–2016), французький і американський єврейський письменник, відомий суспільний діяч, лауреат Нобелівської премії миру (1986), назвав літературу свідчення художнім відкриттям нашого часу: «Якщо греки винайшли трагедію, римляни – послання, література Ренесансу – сонет, то наше покоління винайшло літературу свідчення» [4, р. 9]. Звісно, він дещо перебільшує новаторський характер цієї літератури, хоч і звертає увагу, ймовірно, на найбільш глибинні зміни, яких зазнала література від доби модернізму.

У наш час, який називають «добою свідків» [5, р. 113], свідчення – це своєрідний ритуал, моральні та політичні зиски якого можна прорахувати або передбачити. Патетично чи лаконічно, доказово-інформативно чи саркастично-визивно, література свідчення – це радше сформований з ідіолектів ідіом, тобто спільна семіотична система, за посередництва якої індивіди відповідають владі. І в цьому контексті, саме як ідіом, література свідчення не лише засіб політичної опозиції дисидентів, але простір, де формуються нові проблеми, артикулюються нові обов'язки, окреслюються нові ідентичності. В ідеалі ця література має бути у міжпросторі добра й зла, однаково оперувати категоріями жертва-злочинець, пан-раб, автохтон-емігрант і т.п., оскільки її мета – викликати оту особливу тривожну увагу, що є необхідною для формування моральної перейнятості суспільства і політичної реакції влади. Література свідчення, що народжується з імперативу – «світ повинен про це знати», за свою свою природою тяжіє до постійного збурення суспільної свідомості, що з часом виснажується і пригасає. Її перше й головне завдання – поновлення відчуття моральної відповідальності і намагання пробудити людяне ставлення до тих маргіналізованих груп, яким у цьому відмовляють або

існування яких ігнорують. А для свідка, на відміну від історика, який зафіксував подію, що відбулася, і власне герметизував її, подія триває, вона принципово не може завершитися, її час – постійно теперішній, незакінчений. І ще: подію, яка є змістом літератури свідчення, пояснити не можна, вона це відкидає, і в цьому теж її відмінність від історії.

Тобто, об'ективно, література свідчення, що є художньою формою ідіому, в процесі реалізації окремих дискурсів, поступово ретранслює їх у емпіричну площину, редукує до загальнолюдського виміру, перетворюючи на одну зі звичних для соціуму проблем, що, як і інші, потребує політичного чи державного вирішення. Байдужість, з якою суспільство дедалі частіше реагує на літературу свідчення, з одного боку, викликає «втомую» від надміру уваги до винятково цих проблем, а з іншого – «розпорощенням» проблеми у глобалізованому публічному просторі. Тож сьогодні свідчення – це один з посутніх сегментів політичного життя, запитана тема філософських студій, популярна форма митецьких акцій і специфічний літературний жанр. Цей жанр доволі складно визначити, це радше термін-парасолька. Не кожна Я-нарація маркує приналежність до літератури свідчення, що зростає на нічній території між документом і вигадкою, конструйована і безпосереднім свідком, і дистанційованим спостерігачем, тим, хто є носієм свідчення, і тим, хто є його заангажованим медіатором. Останнє бачиться надважливим, оскільки йдеться про виключення фігури свідка, який мав би з'єднати подію минулого з теперішньою нарацією про неї. Його роль перебирає дистанційований спостерігач, формуючи ситуацію «ретро-контакту» з подією, що, за втрати довірливості першовраження, спонукає до використання додаткових виражальних, емоційно-наснажених засобів. До цього прийому постійно вдається Джонатан Сафран Фоер: у романі «Все ясно» історія Голокосту і Трахимброда розкривається крізь історію його родини + спогади дідуся і бабусі, речі, фото і свідчення Августі-Лісти, все на межі документалізації фактів, крізь марево власних емоцій і емоції поколінь фікційних Алексів Перчових. У цьому разі саме ця схильованість дистанційованого персонажа перетворює свідчення на приватно-інтимну подію, що «трансформує політичні категорії у психологічні» [5, р. 179]. У такому разі вагомим стає розуміння того, що свідчення, не обов'язково пов'язане з фігурою свідка, потребує переосмислення його природи як морально іmplікованого дійства, індиферентно несвідомого власних політичних інтенцій. Тут варто згадати рефлексії постструктуралістів, які намагалися привернути увагу до потенційної небезпеки свідчення, що конструювалось як доказ, і ставили під сумнів його епістемологічну валідність при артикулюванні моральних чи естетичних істин, наголосивши на перформативній природі такого свідчення. Тож для Ж.-Ф. Ліотара чи Ш. Фелман, свідчення – це неможливе, але вкрай необхідне дійство, яке оголює межі припустимого мораллю знання, публічності й справедливості, задіюючи той травматичний досвід, про який говорити не прийнято. Це стосується тіні вже згаданого Голокосту, де свідчення – це втрата, як це сформулювала Фелман, «втрата голосу, життя, знання, істини, втрата бажання відчувати, бажання говорити» [3, р. 231]. Свідчення не вкладається в традиційні оповідні форми, що ґрунтуються на точній взаємовідповідності історії, пам'яті і нарації. Це неможливо – через замежовий досвід пережитого насильства і страждань. Література свідчення спрямована не так на реконструкцію історичних обставин, як на оприявнення їхніх екзистенційних, моральних і психічних наслідків. Головна проблема феномена свідчення в тому, щоб витягти його з маргінесів суспільної історії і свідомості: витягнути з провалля наративізації і лакун пам'яті, надати третячому голосу, який є відлунням катастрофи, доказової переконливості свідка. Постструктуралісти певною мірою подолали той темпоральний та онтологічний розрив, который передбачувано відмежовував свідчення від події. Свідчення, як діяння і жест, продемонструвало інтенційну націленість людини сприймати і ретранслювати досвід

пережитої трагедії з деструктивною метою, як засіб помсти. Свідчення – це матеріальний знак катастрофи, «перформативний акт мовлення» [3, р. 5], який ревіталізує поховані спогади, повертає до життя забуте або замовчуване. Онтологічно переналаштовані, свідчення набирають статусу моральної реакції, що кореспондує процесу нескінченного, постійно триваючого насильства – чи то політичного, чи то приватного, котре так само постійно стирає свої сліди-знаки. Пам'ять, за всієї приватності її прояву, постає первісною, а зрештою, і головною формою протистояння і боротьби тих, хто мовчав.

Тягар невимовного і невимовленого, тягар мовчання тъмяніє за літературою свідчення. Свідчення покликане надати голос тому, хто перебуває за межами публічного дискурсу, подолати ту примарну лінію, котра розмежовує саму людину, відокремлюючи її, ту, що живе, від тієї, яка говорить, дозволити їй реалізувати критичну оцінку минулого як своєрідний терапевтичний засіб. Ця амбівалентність і фігури свідка, і свідчення підказала близькому до постструктуралістів італійському філософу Джорджо Агамбену визначення сучасної людини як *homo sacer*. *Sacer* – від *sacrum*, теж не просте поняття, що утримує смисли – посвячений, священий і проклятий, тобто це та «сакральна людина», яку, за римським правом, можна було принести в жертву. За Агамбеном, свідок належить до сучасного прошарку *homo sacer*, які є в кожному суспільстві і якими воно легко й непомітно для себе жертвують. Агамбен доводить своє визначення до логічного кінця, називаючи концептабір моделлю сучасного соціуму і говорячи про абсолютну кризу етичних норм. Для Агамбена, «новою територією етики» повинна стати література свідчення, що формується винятково враженнями і емоціями жертв, ігноруючи девальвовані суспільні принципи і правила [1, р. 13]. Побіжно зазначимо, що постструктуралісти здебільшого говорили про досвід жертв Другої світової війни і не брали до уваги постколоніальну літературу свідчення, яка, спираючись на фольклорну традицію, часто використовувала Я-нарацію для формування відповідної модальності та інтонації. І нині поширений у літературах Латинської Америки жанр, відомий як *testimonio*, такий собі симулякр усного наративу, постав у 1960–80-ті як літературна обробка достовірних свідчень очевидців і жертв [2, р. 33]. Тобто, дещо абстрагуючись, можна говорити про архетипну природу свідчення як тієї моральної дії, що утримує і зберігає етичне ядро сучасної культури. На доказ згадаємо історію Філомели, про яку, жахнувшись, розповів Овідій у «Метаморфозах». Згвалтована чоловіком сестри, Філомела благала його про смерть, бо інакше, спалена соромом, прокричить усьому світові про наругу. Терей відрізав Філомелі язик і залишив ув'язненою в лісовій хатині. Філомела знайшла можливість розповісти сестрі Прокні про свої страждання – вона виткала білоніжне покривало, в яке червоними знаками/літерами вплела своє свідчення. А ще Овідій говорить про Прокну, яка ворушить губами, читаючи свідчення безмовної Філомели, – вона беззвучно проказує за неї її мовчазний крик. Звабно пов'язати зародження паростків літератури свідчення з цим епізодом Овідієвих «Метаморфоз», тим більше, що його наслідком є помста – закономірний наслідок викритого завдяки свідченню злочину. І ще одне. Беззастережні віра і довіра Прокні до сестри. В іншій ситуації і оповідана іншим мовцем – ця історія сприймалась би як байка, бо в мові відсутні ті індикатори, що маркують її правдивість. Але якщо запитатися, якими є докази правдивості свідчення, то одразу скажемо: серйозність, відсутність помітних риторичних мудрувань, спонтанна емоція, демонстрована слізами, гнівом, важкими паузами – ото воляючий на білому кривавий колір знаків Філомели. Це, власне, те свідчення, що його Поль Рікер у праці «Пам'ять, історія, забуття» назвав базисом для функціонування правди, без чого не можуть відбутися ні мова, ні суспільство.

Свідчення в літературі – це не саме лише викриття прихованої правди. Це, окрім надання голосу тому, хто був примушений мовчати, ще і збереження імені жертв.

Статус свідчення і, відповідно, літератури свідчення – суперечливий, багатовимірний і, чим далі, тим більш прогнозований і регламентований. Сучасний свідок рідко буває самотнім у своєму свідченні чи авторстві: він вписує себе у кодифіковану традицію, що зумовлює певний конвенційний модус ретрансляції і репрезентації. Тож свідчення, до всього, залежить від суспільних очікувань і тих інституцій, які фіксують, класифікують, архівують, друкують, поширяють свідчення, а також, безперечно, від тих художніх норм і моделей, політичних віянь, що впливають на продукування свідчення та його рецепцію.

І ще одна заувага, необхідна, коли йдеться про свідчення і літературу. Від свідчення ми вимагаємо точності і достовірності, тоді як привілей літератури у деформації, модифікації, трансформації реальності, грі в достовірність чи її імітацію, тобто максимальне використання усього словесного потенціалу для конструювання «другої реальності». За доречною заувагою Жоржа Перека, «факти самі за себе не говорять», а далі проситься *bon mot* Барта: «факти тільки створюють ефект реальності». Нагадаємо ще й Бахтіна, що роман – це відтворення дискурсів, але не реальності. Стара і банальна проблема: вправний письменник надасть бажаної автентичності будь-якому тексту. Приклад геніального Шатобріана, який залишив свідчення про російську кампанію Наполеона і які донині історики вважають скрупульозно точними – при тому, що Шатобріан на тій війні не був. Свідкові помилятися можна, а от письменник, прибравши маску свідка, на це права не має. Знову ж таки принагідно згадаємо Платона і його «Апологію Сократа», що теж належить до перших зразків літератури свідчення. Бо хоч слова, ймовірно, і Сократові, що опосередковано підтверджує «Апологію» Фукідіда, інтонація і структура промов – Платона, того заангажованого і співчутливого свідка, який мав би бути безстороннім.

Якщо говорити про літературу свідчення ХХ–XXI століття, зосібна про її етичний пафос, то виявляється, що її корпус формують парадигмально опозиційні наративи свідчень. Здебільшого гомогенні за пафосом, вони різняться за масштабністю і конкретикою завдань, які ставлять перед собою. Знову ж таки абстрагуючись, можна говорити про кілька домінантних тематичних кластерів, з яких складається література свідчення. В цьому сенсі саме література США, породжена репрезентантами всієї людності, є найбільш показовою. Якщо для української літератури свідчення, на перший план, що зрозуміло, виходять теми Голодомору, Голокосту, Майдану, а нині і війни – свідчення переселенців зі Сходу, кіборгів, бійців АТО, для польської – історичної пам'яті і Голокосту, то сучасна література США – своєрідний компендіум усіх існуючих на сьогодні проявів літератури свідчення, які годі перерахувати. За мірою впливовості і реакції суспільства на інваріанти літератури свідчення можна виділити наступні течії (надалі приклади з анотованих *Нью-Йорк Таймс* бестселерів останнього десятиліття):

1. Література свідчень ветеранів різних війн – починаючи від Першої світової і включаючи корейську, в'єтнамську, афганську та ін.

The Imagineers of War: The Untold Story of Darpa, the Pentagon Agency That Changed the World (2017) авторства *Sharon Weinberger* – свідчення науковців, які працювали на Пентагон, які винайшли дрони і озброїли їх, як це вплинуло на перебіг війни у В'єтнамі і як це вплинуло особисто на них, коли вони дізналися про ефективність зброї – свідки «холодної» війни і страху перед радянським «супутником», який спонукав до обрання професії.

2. Література про расову нетерпимість і її етнічні модифікації.

Оповіді рабів, починаючи з історій Фредеріка Дугласа, Вільяма Веллса Брауна, Гарріет Джейкобс. Завжди акцентується кілька позицій: виживання в умовах

рабства, пошук виходу з безвихідної ситуації, опір експлуатації і приниженню, втеча на Північ Штатів, у Канаду чи Європу у пошуку кращої долі. Тобто ці та їм подібні історії здебільшого тримаються меж національного міфу про американця як людину, що прагне волі, і про суспільство, що ґрунтуються на засадах «поваги до життя, свободи і пошуку щастя». Сучасний, як його називають «neo-slave narrative», починаючи з Ричарда Райта (*Black Boy*, що в нас перекладають як «Чорний», 1945; Автобіографія Малкольма Ікс, 1965) і закінчуєчи «Автобіографією міс Джейн Піттмен» (1971) Ернста Гейнса та романами Тоні Моррісон, продовжує розпочату в середині XIX ст. традицію: автобіографічні рефлексії нашадків рабів, вплетені у художній простір фікційних творів, слугують дослідженню витоків психологічного і соціального гноблення, критично осмислюючи поняття свободи і його сенс для чорних і білих американців, що залишається зasadничим для США – від часів заснування до сьогодні.

3. Література Голокосту.

Прикладів не злічити, серед останніх: *Irena's Children: The Extraordinary Story of the Woman Who Saved 2,500 Children from the Warsaw Ghetto* авторства *Tilar J. Mazzeo* (2016). Ірена Сендлер уклала свій «список Шиндлера», зберегла імена дітей, знаючи, що їхні батьки загинули, щоб вони могли знайти родичів. Їй було 20 років, коли вона вперше прийшла в гетто.

4. Література про проблеми «третього світу» – специфічний термін «гуманітарний наратив», причому це і Заїр, і Боснія, і Ботсвана, і Польща.

Вражаюча історія *Beautiful Hero: How We Survived the Khmer Rouge* (2016) записана *Jennifer Lau*. Як родина з 8 людей йшла крізь заміновані джунглі Камбоджі, рятуючись від червоних кхмерів. У них було кілька пляшок води, постійний голод, який виїдав нутрощі, переслідування озброєного загону підлітків-революціонерів і бажання жити. Видавництво Knopf супроводило це свідчення ремаркою – з тексту вилучені малюнки і сцени насильства, які можуть вразити психіку читача. До цього типу літератури свідчень належать: *Life Laid Bare: The Survivors in Rwanda Speak* (2007). Автор *Jean Hatzfeld*. 14 жертв геноциду у Руанді свідчать про тижні масових вбивств, про те, як їм вдалося вижити, і про те, що вони втратили. Історія приниженої і страдницького життя звичайної жінки у сповіді *I Rigoberta Menchú: An Indian Woman in Guatemala*. Вперше надрукована 1982 року, ця автобіографічна книга – відвертий діалог Ригоберти Менчу, нині відомої феміністки і правозахисниці, з антропологом Анною Райт, яка намагається осмислити проблеми ідентичності і приниження жінки з феміністської позиції.

5. Близька до цієї гілки – література примусового вигнання, що межує з автобіографічністю досвіду еміграції. Про це, зокрема, *Biography of a Runaway Slave* (записана 1966 р.) Автор *Miguel Barnet*. Антрополог Мігель Барнет записав свідчення 103-річного раба-втікача Естебана Монтейо, який все життя прожив на Кубі і як раб, і як утікач – рабство у XX столітті.

6. Література пост-11 вересня – спогади свідків терористичних атак, а також сюди входять свідчення тих, хто потрапив у заручники до терористів. З-поміж багатьох і зовсім неочікувано: *James Bamford. The Shadow Factory: The Ultra-Secret NSA, from 9/11 to the Eavesdropping on America*, (2008) – свідчення тих американців, які прослуховують телефонні розмови всього Близького Сходу – про загрозу атак Аль-Кайди свідчень не було.

7. Нова тематична група, що виникла після 11 вересня – література тортур. Ісламісти чи запідозрені в цьому, які опинилися у в'язниці Абу-Грейб у Багдаді чи на базі Гуантанамо і зазнали принизливих знущань від американських військових. «Ефект Люцифера», як це назував Філіп Джордж Зімбардо, автор відомого Стенфордського експерименту. Зокрема: *Michael Richardson. Gestures of Testimony Torture, Trauma, and Affect in Literature* (2016).

8. Література про насильство в родині, школі, коледжі та інших соціальних інституціях, що, ґрунтovanа на особистому досвіді, виходить за приватні межі, відображаючи форми насильства, які можуть бути якщо не знищені, то редуковані чи контролювані владними структурами. Про це *Regina Calcaterra. Etched in Sand: A True Story of Five Siblings Who Survived an Unspeakable Childhood on Long Island* (2013). Нині успішний нью-йоркський адвокат Реджина Калкатерра, свідчить про знедолене дитинство, яке випало на її долю, її брата і трьох сестер, про наскрізно корумповану систему опіки і тих родин, де прийомні батьки використовують дітей як робочу силу і об'єкт вдовolenня свого «комплексу Люцифера». *Veronika Gasparyan (Mother at Seven: The Shocking True Story of an Armenian Girl's Stolen Childhood and Her Family's Unspeakable, Cruel Betrayal, 2016)* розповідає про трагічне дитинство і юність дівчинки, яка жила в родині батьків-садистів у Сочі і мріяла про самогубство. Єдине, що втримало від цього кроку, – наївна віра у чудо, яким і став переїзд до США. Америка здригнулася від історії *Misty Griffin (Tears of the Silenced: A True Crime and an American Tragedy; Severe Child Abuse and Leaving the Amish, 2014)*, якій було 6 років, коли зненацька її батьки приєдналися до протестантської спільноти амішів, переїхали у віддалену сільську місцевість, де Місті і її сестра перебували у повній ізоляції від світу і залежності від пресвітера, який їх постійно бив, залякуючи і принижуючи. У підлітковому віці пресвітер її згвалтував, а батьки сказали, що це форма фізичного сходження благодаті, й пильнували дівчину, щоб вона не втекла. Коли вона зрештою змогла дістатися поліцейського відділку і отримати захист і допомогу, то у 16 років опинилася у «дивному новому світі, маючи початкову освіту і не маючи жодних документів, які б засвідчили її існування». Тож Місті Гріффін супроводжує свою книгу-свідчення закликом: не відвертайте погляд, не ховайте очі, коли бачите переляканіх дітей – «ви можете бути останнім шансом цієї дитини на порятунок. Станьте героем, зателефонуйте в поліцію».

9. **Література меншин.** Не йдеться про маргіналів, але саме про різні меншини – від німотних *subaltern*, за Г. Співак, до представників лгбт-спільнот чи трансгендерів і що вони пережили, здійснюючи *coming out*.

10. **Література про тих, хто в суто американському дусі, став героєм, описуючись насильству і протистоячи йому.** Найпоказовіша у цьому сенсі книга з характерною назвою *Uncommon Character: Stories of Ordinary Men and Women Who Have Done the Extraordinary* (2016) авторства *Douglas Feavel*.

Ось це останнє – воно об'єднує всі течії: кожний із жертв і свідків може перемогти, може подолати свій принижений стан і здійснити свою американську мрію. А ще хочемо сказати, що цей жанр можна вважати питомо американським, бо він втілює притаманну нації увагу до «живого життя» і повагу до слова, яке це життя ретранслює.

Що має вирізняти літературу свідчення і є її головним жанровим маркером? Свідок достеменно знає, що він точний у репрезентації свого унікального, однічного досвіду, і в цьому найбільша цінність літератури свідчення. Проблема в тому, що читач ніколи не має стовідсоткової певності в автентичності свідчення. В цьому криється зерня того драматизму, що супроводжує літературу свідчення: настійлива потреба свідчити і неможливість переконати читача в достовірності. Констатуючи цю неподоланну суперечність між репрезентацією і рецепцією, дослідники літератури свідчення зазвичай наводять простий у своїй уже одвічній переконливості приклад. Грецьке слово *martyros* і сьогодні одночасно означає і свідка, і мученика. Ймовірно, це саме те поняття, яке дозволяє маркувати головну жанрово-тематичну ознаку літератури свідчення – зв'язок між словом і тілом, між текстом і досвідом. І в цьому принципова відмінність літератури свідчення від автобіографічної літератури в усьому розмаїтті її жанрової парадигми – інкорпо-

рованість свідка в площину тексту, неможливість дистанціюватися від нього, бо вербалізована в тексті подія так і не стала минулим.

Якщо свідчення справді ознака нашого історичного часу і ми справді живемо в «добу свідчень», то варто уточнити: ми всі стаємо свідками, час формує з нас свідків, хоч питання нашої об'єктивності, як свідків, більш ніж сумнівне.

Коли Філомела благала про смерть, її душа вже була мертвою. Її не зцілили криваві літери, письменство не стало компенсацією втраченої душі, що жадала помсти. Обпалена шалом ненависті, вона разом із сестрою вбиває юного Ітіса. А хто свідчитиме за цю мовчазну жертву? Певно, Овідій, поет і вигадник, який аж ніяк не може бути свідком, але ж більше ні кому. Історія Овідія для трьох її учасників – Терея, Прокни і Філомели, закінчується втратою ними людської подоби і перетворенням (метаморфоза) на птахів – одуда, солов'я і ластівку. В античності це зовсім не означало, що про них забулися. Їхню історію щораз згадували, коли чули крик одуда чи спів солов'я. Це, певно, і є той оптимальний результат, якого може досягти література свідчення.

Бібліографічні посилання

1. Agamben G. The Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive / G. Agamben. – N. Y. : Zone Books, 1999. – 175 p.
2. Beverley J. Testimonio – On the Politics of Truth / J. Beverley. – Minneapolis, L. : University of Minnesota Press, 2004. – 236 p.
3. Felman Sh. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History / Sh. Felman, D. Laub. – N. Y., L. : Routledge, 1992. – IX, 294 p.
4. Wiesel E. The Holocaust as a Literary Inspiration / E. Wiesel // Dimensions of the Holocaust / [ed. Elliot Leifkovitz]. – Evanston : Northwestern University Press, 1977. – P. 65–76.
5. Wieviorka A. L'Ère Du Témoin / A. Wieviorka. – Paris : Hachette Littératures, 2009. – 185 p.

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
I. ПОЕТИКА ХУДОЖНИХ ВІДДЗЕРКАЛЕНЬ В ЕПОХУ МАНЬЕРИЗМУ ТА БАРОКО	4
<i>Привалова Л. П.</i> Авторский миф о подземном царстве Маммона в поэме Э. Спенсера «Королева фей». Сад Прозерпины (часть II).....	4
<i>Власенко Н. І.</i> Риторичні витоки діалогічності роману: особливості проблематизації в жанровому метадискурсі	9
<i>Patsan V. O. (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk).</i> The Elizabethan Bible Versions at the Background of the Traditionalist Theory of Translation.....	25
<i>Гоменюк А. В.</i> Функції травестії в «Аркадіях» Ф. Сідні	37
II. ПОВСЯКДЕННІСТЬ ТА УЯВА У ДЗЕРКАЛІ СВІДОМОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО АВТОРА XVIII ст.	45
<i>Калиберда Н. В.</i> Поэтика художественного пространства в романе «Памела, или Вознагражденная добродетель» Ричардсона (I–IV книги)....	45
<i>Русских И. В.</i> Роман «Ланселот Гревз» Т. Дж. Смоллетта: поэтика книжности и нравоописания	53
III. ТВОРЧІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ XIX–XX ст.: АМАЛЬГАМА РЕАЛЬНОСТІ ТА ФАНТАЗІЇ	62
<i>Гавриленко Є. В.</i> Анрі Бейль Другий: батьки і діти у Стендаля.....	62
<i>Посудинская О. Р.</i> Варианты осмысления «своего» и «чужого» в раннем творчестве Р. Киплинга: английская и англо-индийская проекции («Письма Марка», 1887–1888)	73
<i>Пичугина Т. Е.</i> «Генеральские дочки» в драматургии <i>fin de siècle</i> : Фрекен Жюли, Гедда Габлер, Электра	79
<i>Ватченко С. А., Максютенко Е. В.</i> Роман Генри Джеймса «Крылья голубки». Поэтика преображения формы	84
<i>Родный О. В.</i> Комическая хроника эпохи в творчестве Джерома К. Джерома.....	89
IV. МІФ, МАГІЯ, ГРА. ОБРАЗ РЕАЛЬНОСТІ У ТЕКСТАХ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ	93
<i>Скуратовская Л. И.</i> Роман Айрис Мердок: расширение границ жанра.....	93
<i>Потницева Т. Н.</i> «... Все ново в старом монологе». Монолог Гамлета в зеркале переводческих интерпретаций	101
<i>Калашникова О. Л.</i> Интертекст «гоголевского жанра» в критике Русского Зарубежья	107
<i>Дережицька Т. В.</i> Національні стереотипи як складова літературного образу в романі Е. М. Форстера «Подорож до Індії»	115
<i>Мищур Т. Л.</i> Таинственный мир барокко и поэзия М. И. Цветаевой	123
<i>Казарин В. П., Новикова М. А.</i> «... Ровно десять лет ходила / Под наганом» (А. А. Ахматова-Горенко и сэр Исайя Бёрлин)	128
<i>Данилович Т. В.</i> Рецепция теории чистого искусства в советской литературной критике 1946–1956 гг.	145
<i>Романова Е. И.</i> Почему умер текст? (о поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»)	152

<i>Воеводина О. А.</i> Жанровое заглавие и металирика.....	158
<i>Обихвіст М. С.</i> Функції концепту «кохання» у розкритті жіночих образів (на матеріалі роману Габріеля Гарсія Маркеса «Кохання під час холери»).....	162
<i>Васильєв С. М.</i> Жанрова специфіка драми-приквелу	166
<i>Борисенко М. В.</i> «Две стороны горы». Поэтика рассказа Элис Манро “The Bear Came Over the Mountain”	176
<i>Левченко А. В.</i> «Дилемма Джексона» А. Мердок как философский роман: проблема смысла и художественной семантики	181
<i>Велигина Н. Г.</i> Жанровый эксперимент в малой прозе литературы постмодернизма: предисловие к сборнику Джюлиана Барнса «Есть что сказать»	187
<i>Михед Т. В.</i> Правда неможливого: текст як свідчення (testimonial literature) в сучасній американській літературі.....	191

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 16370-4842 Р від 21.01.2010 р.

Наукове видання

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XXI

(Українською, російською та англійською мовами)

Редактор Л. В. Омельченко
Верстка Г. М. Хомич

Підписано до друку 11.07.2017. Формат 70×108¹/₁₆. Папір друкарський. Ум. друк. арк. 17,67.
Тираж 100 прим. Зам. № 193.

Видавництво і друкарня «Ліра»
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 188 від 19.09.2000